

Кіндер К.Р.

кандидат мистецтвознавства,

доцент Вінницького національного університету ім. Л.Українки

## ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ: ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

(на матеріалах української народної хореографії)

*У статті запропоновано теоретичне узагальнення з проблеми семантики пластичного символу, проаналізовано і систематизовано хореографічний матеріал за типом використовуваних зображувально-виражальних засобів, визначено основні критерії, на основі яких пропонується авторський варіант класифікаційної схеми.*

*Ключові слова: народний танець, танцювальна символіка, пластичний образ, семантика.*

*В статье представлено теоретическое обобщение по проблеме семантики пластического символа, проанализировано и систематизировано хореографический материал по типу используемых изобразительно-выразительных средств, выделены основные критерии, на основе которых предлагается авторский вариант классификационной схемы.*

*Ключевые слова: народный танец, танцевальная символика, пластический образ, семантика.*

*In clause theoretical generalization on a problem of semantics of a plastic symbol is presented, analysed and systematized a choreographic material as used graphic-expressive means, certain the basic criteria on the basis of which the author's variant of the classification scheme is offered.*

*Key words: folk dance, dancing symbolism, plastic figure, semantic.*

Важливим моментом у процесі дослідження українського хореографічного мистецтва є класифікація танців. Водночас слід зазначити, що питання повноти класифікації танцювальної творчості є досить дискусійними. До сьогодні залишається недостатньо розробленою система наукових понять, не вироблений спільний погляд на проблему класифікації танців. Певні труднощі зумовлені й тим, що в наш час хореографічне мистецтво України охоплює і професійно-сценічне виконавство, і народну творчість, яка ґрунтується на фольклорній традиції. Велика різноманітність українських народних танців зумовила різні підходи до їх характеристики і класифікації.

Перший крок до систематизації танцювального матеріалу, узагальнення та уніфікації рухів зробив В. Верховинець, поділивши всі українські танці на масові, парні і сольні [2]. Своєрідний метод систематизації танців за жанрово-тематичним принципом запропонував А. Гуменюк. Автор виокремлює в народній хореографії України три жанри: хороводи, побутові та сюжетні танці [5; 18]. В.Василенко представив докладну класифікацію української хореографічної лексики, виходячи з морфології, технології виконання, видових ознак руху [1; 96–100]. Згідно зі структурним аналізом матеріалу,

дослідник гуцульського танцювального фольклору Р. Герасимчук поділив народні танці на коломийкові, козачкові та коломийково-козачкові [4; 6]. А. Ногачевський, видатний представник української діаспори в Канаді, виокремлює танці обрядові, необрядові, танці у циклі життя людини (весілля), сценічні. За складом учасників розрізняє парні танці і танці-тріо, за просторовим малюнком – колові і танці в ряд [13; 168–170]. Цікавий принцип класифікації пісень, танків та ігор у весняній обрядовості українців запропонував фольклорист і музикознавець А. Іваницький. Він виділяє такі різновиди: пантомімічні сценки та ігри, спів весняних пісень-закличок, водіння танків та ігор (зі співами). Враховуючи форму руху, дослідник поділяє ігрові веснянки на кругові та ключові [10; 78–79].

Не заперечуючи правомірності розглянутих класифікацій хореографічного матеріалу, вважаємо, що вищезазначені варіанти не в змозі повною мірою задовольнити сучасного дослідника. Як слушно зауважує народознавець Г. Лозко, запропоновані класифікації українських танців "не можуть вважатися досконалими" [12; 247]. На нашу думку, винайти універсальну класифікацію чи якусь єдину систему неможливо, бо це неодмінно призведе до однобічності в оцінках або до суб'єктивної абсолютизації того чи іншого явища народної хореографії. У цьому контексті важливими є пошуки оптимальних варіантів класифікації ключових танцювальних елементів.

На підставі переосмислення існуючих досліджень та аналізу конкретного хореографічного матеріалу у статті здійснено спробу класифікації танцювальної символіки з позицій образно-семантичних ознак. У запропонованій класифікації символ як змістовний елемент танцювального твору розглядається у своєму фігуративно-смісловому вираженні.

Серед образного багатства народної української хореографії постало багато знаків-символів, персонажів-символів, які репрезентуються в просторових малюнках і фігурах танцю, відтворюються пластикою виконавців. Хореографічний матеріал проаналізовано та систематизовано за типом використовуваних зображувально-виражальних засобів, розрізняючи символіку просторової конфігурації танцю і символіку танцювального образу. В окрему класифікаційну групу виділено танці з предметними символами й атрибутами. На основі цього критерію досліджувальний матеріал доцільно розподілити на три групи: сигнітивну, іконічну та предметну символіку танцю. У свою чергу вони поділяються на підгрупи за домінантними функціями, роллю та призначенням, які виконує кожний конкретний символ.

Першу групу становить танцювальна символіка, представлена геометрично-орнаментальними малюнками та фігурними побудовами. Хореографічній структурі цієї групи властивий чіткий нескладний просторовий малюнок – коло, спіраль, крива звивиста лінія та прості фігури – ворота, мости, арки, переплетіння, хрестоподібні побудови.

Найдавнішою і поширеною формою масового танцю було коло, що усвідомлюється як геометрична фігура та наділяється солярними символічними значеннями. З ним пов'язувалася магія родючості, благополуччя, удачі. Як символ єдності і нескінченності, символ вічності, коло тісно пов'язане із символізмом колеса [20; 31]. "Крокове коло" – коло довкола кола уособлює зародження земного світу і світла, відродження життя. Весняні й купальські хороводи, окремі варіанти кривого

танцю, у структурній побудові яких помітний процес повторення – одне коло повторюється у формі двох концентричних, мали назву "Крокове колесо". Колові танці закривають, відмежовують священне місце та захищають об'єкт, що знаходиться в центрі такого магічного простору. Центр виступає як сакральний, стуктуротворчий стрижень, концентруючий всі сили, навколо якого утворюється певний мікрокосм.

Відношення між колом та центром символізує спіраль – символ безперервного бігу сонця, вічного життя, родючості [20; 36]. Танці, схема яких розгортається як спіралеподібна лінія, надавали силу об'єкту, що знаходився в центрі і мали за мету досягнення цієї сакральної домінанти, яке набувало сенсу ініціації. Спіралеподібний рух – символ, призначений для виклику екстатичного стану, що дозволяє людині уникнути матеріального світу і увійти в потойбічне життя через "отвір", що символізує містичний центр.

Життєствердні процеси, які творять сили сонця і води, символічно передає звивиста хвилеподібна лінія. Вона також позначає змія, якому приписували мудрість, безсмертя, здатність запліднювати все живе. І. Волицька, вивчаючи обрядовість українців Карпат, зафіксувала на досліджуваній території одну з конфігурацій хвилястого орнаментального хороводного малюнка, що мав форму горизонтально витягнутої вісімки [3; 420]. Така звивиста, безперервна рухлива лінія є, по суті, лінією безкінечності. Цей мотив характерний і для писанок. У настінному розписі – це бігунець, у вишиванні – хмелик. Отже, це все та ж невпинність, безкінечність життя у світі.

Танцювальні композиційні побудови у вигляді воріт, арок, мостів є універсальними символічними образами-елементами, що відіграють роль перехідної межі, відокремлюючої субстанційно відмінні сфери буття. Вони символізують зв'язок між двома світами, єднання, одруження. Подолання порогів (перехід по мосту, прохід під аркою з'єднаних рук), проникнення до царини сакрального відкривало шлях, що вів до вічного життя [16].

Танцювальна схема, що вписана в квадрат – символ землі, є хореографічною інтерпретацією принципу чотиривимірності світу, який вперше з'явився і утвердився в культурі землеробів енеоліту та прадавніх космологічних уявлень, пов'язаних з культом неба-землі [14; 24].

Слід зазначити, що, як правило, просторово-конфігураційний елемент танцю виступає не відокремлено, а в системному поєднанні з іншими, взаємодіючи та доповнюючи один одного, і є складовою частиною композиції, у якій кожний танцювальний малюнок і фігура наділена своїм символічним змістом. Великого значення в таких танцях набувають кінетичний текст, семантика як окремих рухів, так і їх комбінацій.

Широкий символічний спектр танцювальних образів української хореографії дозволяє виокремити "Іконічну символіку", яку залежно від характеру образу підрозділяємо на такі основні підгрупи: зоо-орнітоморфні образи, антропоморфні образи.

Група зоо-орнітоморфних образів репрезентує символи, які відбивають найдавніші міфологічні, і зокрема, тотемічні уявлення, архетипне підґрунтя мислення та світогляду людини, особливості її взаємин зі світом природи. Домінантними серед них є образи

бика, коня, кози, зайця, горобця, журавля, які в найдавніших віруваннях українського народу виступали своєрідними оберегами, охоронцями й були предметами релігійного культу [15]. Семантичний аналіз дозволяє виявити основні символічні значення цих образів. Вони виступають як тотемно-культові, міфологічні, метаморфозні символи. Не менш важливу роль відіграє також символічне навантаження конкретного персонажу. Так, бик виступає символом космічних сил, плідності, чоловічої потенції, фізичної витримки і здоров'я. Кінь – символ чоловічого начала, Сонця і водночас потойбічного світу, символічний посередник, "перевізник" між двома світами. Як символ смерті і воскресіння сонячного божества, цей символ використовувався в ініціально-посвячувальних церемоніях. Коза – ритуально-магічний, аграрно-репродуктивний символ, а також символ воскресіння предка роду, звідси її перехідно-посвячувальна символіка [20; 87–88]. Заєць – сакральний фалічний, вегетаційно-продукуючий, любовно-шлюбний символ. Це також символ здобуття удачі та військового успіху [9; 41].

Голуб, горлиця – космогонічні солярні символи, символи злагоди, ніжності, вірності закоханих [15; 60–62]. Українські народні танці "Голуб-голубочок", "Горлиця" – промовисті символи чистого, щирого кохання, продовження роду, освяченого любов'ю шлюбу. Різноманітна і в основі своїй дуже архаїчна семантика образу горобця, який виступає як чоловічий, аграрно-продукуючий, обрядово-еротичний, весільний символ. Птахи, виступаючи посередниками між родом та родовими божествами і предками, символізують зв'язок між Землею і Сонцем, співпричетність до астрального чи космічного божества (солярні символи), зв'язок між землею і померлими предками (хтонічні символи). Вищезазначені зооморфні образи представлені у таких широко розповсюджених фольклорних формах, як ігрові хороводи з виконанням відповідних пісень та ігрові пантоміми з елементами маскування і перевдягання, у яких символічно відтворюється як поведінка тварин чи птахів, так і спрямовані на них певні дії людини.

Усталених символічних рис набули і антропоморфні танцювальні образи. Серед них "Подоланочка", "Ящур", "Білозорчик-Білоданчик", які виявляють зв'язок з обрядами життєвого циклу, а саме: тимчасова ритуальна смерть, преображення, перехід героя до нового статусу; та символічні образи маскованих – "Ляля", "Тополя", "Куц", "Русалка", що віднесені до розряду календарних обрядових танців. Вони є персоніфікацією божеств, рослинних сил, померлих предків та втілюють ідею антропоморфізації природи. Сюжетну основу танців, що мали аграрно-магічну і любовно-шлюбну тематику і були приурочені до певного календарного періоду (Зелені свята, Івана Купала), складали проводи, знищення і поховання цих символів.

Слід зазначити, що семантиці танцювальних композицій доволі часто властива символіка протистояння. Чітка спрямованість на конфліктність зумовила і принцип композиційної побудови, яка є поперемінним зустрічним рухом двох протилежних рядів ("А ми просо сіяли", "Бояри", "Півень і курки") або колом з одним-двома виконавцями в центрі чи поза колом ("Дід і баба", "Чорнушка", "Качурик" (Бойківщина). Можливий як вихід дійової особи за межі кола, так і прорив до центру, що інколи завершується пійманням, побиттям. Між виконавцями відбувається діалог, побудований за принципом "перегукування" – чергування танцювальних реплік чоловічих та жіночих груп. За визначенням В. Гусєва, "ці ігри драматичного змісту, які несуть в собі ситуацію

боротьби і протистояння, являють собою символічне, умовне відтворення дії, що зображається, пропонують перевтілення учасників в певний образ і супроводжуються діалогом (пісенним або словесним)" [7; 55]. У такому колективному дійстві створюється два стабільні узагальнені образи за принципом протиставлення "ми" – "вони", "своє" – "чуже". Це протиставлення може реалізуватися у таких формах:

- у формі дуальної організації хороводу, що репрезентує бінарну опозицію "чоловічий-жіночий" ("А ми просо сіяли") та в пісенно-танцювальних комплексах із сюжетами боротьби, веселої суперечки хлопця з дівчиною ("Царівна", "Король", "Жельман"), значення яких символізують потяг до протилежної статі, прагнення до спілкування і водночас агресивність у стосунках до неї, готовність до шлюбу та заперечення його. Фігури протагоністів – чоловіків та жінок – випромінюють енергію взаємопритягнення, яка все наростає у міру їх неухильного руху один до одного. Відповідно в танцях відчувається насиченість і напруження еротично-хтонічних мотивів, властивих семантиці шлюбних стосунків;

- у формі колективних змагань, суперництва, "битв" хлопців між собою ("Довга лоза", "Геть, хлопці, геть", "Тягнути бука", "Боротьба", "Чий батько дужчий"), що були символічним мірилом сили, відваги, мужності, хоробрості, спритності і свідченням групового статевого потенціалу "свого" колективу;

- у символічних рухах і діях військових танців, домінантою змісту яких є оспівування "свого" та "паплюження" і викриття "ворога". Патріотичний пафос і сувора стійкість властиві танцям, в яких відображено героїчне минуле українського народу. Оригінальна драматургія їх побудована на контрасті, розмежуванні внутрішнього ("свого") простору і зовнішнього ("їхнього"). Складні композиційні побудови, чергування парних і групових сугічок та кульмінаційний переможний натиск створювали героїчний образ тих, кому належало стати реальними героями майбутніх військових подій і чий молодіцьтво і завзяття виражалися в стрімкому, віртуозному танку, енергійних, пружних, ритмічних рухах. Справжня богатирська застава, що виростає на кордонах рідної землі, відтворюється у дво- і тріярусній "Дзвіниці". Сила, мужність, внутрішній запал при абсолютній зовнішній холонокровності, майже гордовитому самовладанні і незворушності, зосередженості відрізняють ритуальний "Аркан". Здається, що всередині танцю визрівають відчайдушні поєдинки. У "Гонті", "Опришках", "Довбуші" відчувається істинний дух героїчного народу, клекіт неприборканої первісної сили, постає образ народної вольниці.

Різноманітність танцювальної атрибутики, її важливе, а подекуди ключове символічне значення є підставою для виділення її в самостійну групу. Під танцювальним атрибутом ми розуміємо опредмечений символ, що мав у традиційній культурі важливі репрезентативні функції, а в наш час входить до розряду речей, які визначаються загальним поняттям – танцювальний реквізит. Він може відігравати лише допоміжну роль, і певним чином, поєднуючись з лексичним матеріалом, композиційною побудовою, художнім образом, сприяти розкриттю змісту танцю; а може бути і смислоорганізуючим центром танцювальної композиції. Образно-символічний статус атрибута зумовлюється його функціональним призначенням у семіотичній системі танцю. Будучи включеним у цю систему, він функціонує як символ з певною семантикою.

Серед предметної танцювальної символіки можна виділити наступні підгрупи:

- атрибути рослинного походження, що переважно виступають як аграрно-магічні або любовно-еротичні символи. Єдиний семантичний ряд становлять вінки, купальське деревце, весільне гільце, висока палиця з колесом-сонцем. Вінок – символ сонця і краси, молодості, цнотливості, дівочтва, перемоги, щастя, успіху. В Україні вінки репрезентували передусім солярну символіку, пов'язану з ідеєю плодючості і добра; магічно-оберегового значення набула і їх форма. Вселенська закодованість природних циклів наклала неминучий відбиток на всю колову символіку. Колесо, прикріплене до жердини і прикрашене гіллям, квітами і стрічками, символізувало Сонце як джерело тепла, життя, надії на добрий врожай. Символом родючості, буйного цвітіння природи, любовних відносин було купальське деревце, хороводи навколо якого, зазвичай, закінчувалися тим, що його ламали, спалювали або кидали у воду. Однією з його модифікацій є Марена – солом'яне опудало чи лялька. Дуже часто купальське деревце виступає в значенні, близькому до весільного гільця. Ця семантична схожість пояснюється тим, що в давнину свято Івана Купала знаменувало початок шлюбного сезону. Гільце – навеличке деревце або гілка, прикрашене квітами, гронами калини, кольоровими стрічками, що символізувало розквітле молоде життя, любов, поєднання небесного і земного, чоловічого і жіночого, багатство, плодючість, дерево життя; воно було неодмінним атрибутом весільних танців [16];

- елементи одягу, такі як хустка, стрічки, кожух, часто підкреслювали символічний зміст танцю. Хустка або рушник – символ прихильності, любові, переходу в інший соціальний стан. Танці з хустками, мотузками або стрічками символізували таємне знання, яке допомагало досягти сакрального центру, вступити до світу духовного, відродитися новою, досконалою особистістю. Символом достатку, заможності, здоров'я був кожух, який використовувався для створення зовнішнього вигляду "зооморфних" персонажів. Маскований персонаж у вивернутому кожусі символізував тотемного предка, прадавнє верховне божество, духа-покровителя [18];

- предмети зброї, до яких належать списи, шаблі, топірці, – символи військової доблесті, сили, чоловічої енергії. Зброя стає знаком людини, яка володіє нею. Ці предмети допомагають створити відповідну атмосферу історичних подій з героїчного минулого українського народу. Досить часто такі речі прикрашалися орнаментами і надписами. Візерунок ніс інформацію, посилював унікальні властивості предмету, відганяв злих духів, захищав хазяїна від шкідливого впливу [8; 98]. Танці зі зброєю були своєрідною психологічною підготовкою до вирішальних дій, надихали, додавали сили, піднімали бойовий дух. Використання предметів зброї у військових танцях надають героїчного колориту національній хореографії;

- музичні інструменти, адже значна частина танців виконується з сопілками, трембітами, і особливо з решетом (бубном). Сопілка, оспівана в народних піснях, переказах, легендах та віршах, виступає символом заклику, збору, скликання. Юнак із сопілкою – таким часто постає образ закоханого парубка, замріяного, сповненого високих прагнень, ліричного героя. Трембіта – давній інструмент Карпатського регіону, який і нині є неодмінним учасником масових урочистостей гуцулів та лемків. Сигналом трембіти сповіщають про весняне свято – вихід на полонини, про наближення колядників,

спеціальною сумною мелодією повідомляють про смерть когось із гірських мешканців [19; 244]. Для виконання вступів до колядок та плесів на Гуцульщині в ансамблі з трембітою використовують риг, який досі зберіг свої ритуально-обрядові функції. Бубон – один з найдавніших ударних музичних інструментів, що мав форму кола і виступав символом Всесвіту – супроводжує іскрометний темпераментний, насичений елементами трюкацтва танок.

Підсумовуючи аналіз структури визначених нами трьох класифікаційних груп символіки українського народного танцю, необхідно відзначити, що вони не можуть розглядатися ізольовано. Так, просторово-конфігураційна символіка не втрачає свого значення і в танцях із зоо- та антропоморфними образами, основою композиційної структури яких є рухливе коло із солістами в центрі, яке то пластично акомпанує їм, то контрастно їх танець відтіняє. Різноманітні танцювальні атрибути не тільки посилюють декоративність постановок та надають можливість винаходити все нові яскраві композиції танцювального калейдоскопу, але й підсилюють естетичну виразність та символічну значимість танцю.

Обраний у представленій роботі варіант класифікаційної схеми відображає лише один із аспектів, за яким можна класифікувати танцювальний матеріал, а саме: танцювальну символіку з позиції образно-семантичних ознак. Наведені нами класифікаційні ознаки та створення певної типології танцювальної символіки можуть стати базою наступних пошуків і теоретичних розробок, що у своїй сукупності в подальшому здатні будуть всебічно відтворити той безмежно розмаїтий, багатобарвний та глибоко символічний феномен, що ним є український народний танець.

#### *Література:*

1. Василенко К. *Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб для ін-тів культури* / К. Василенко. – 3 вид., доповн. і перероб – К. : Мистецтво, 1996. – 494 с.
2. Верховинець В. *Теорія українського народного танцю* / В. Верховинець; [Замість передмови Максим Рильський]. – 5 вид., доповн. – К. : Муз. Україна, 1990. – 151 с.
3. Волицька І. *Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – поч. XX ст.* / І. Волицька; АН України, ін-т народознавства – К. : Нук. думка, 1992. – 140 с.
4. Герасимчук Р. *Развитие народного хореографического искусства советского Прикарпатья: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед.: спец. 17.00.01 "Теория и история культуры"* / Р. Герасимчук. – К., 1956. – 18 с.
5. Гуменюк А. *Записи і принципи класифікації народних танців* / А. Гуменюк // НТЕ. – 1964. – № 6. – С. 37–42.
6. Гура А. *Символіка зайця в слов'янському обрядовому і письменному фольклорі* / А. Гура // *Славянський і балканський фольклор*. – М. : Наука, 1978. – С. 159–189.
7. Гусев С. *Трипільська культура Середнього Побужжя рубежу IV–III тис. до н.е.* / С. Гусев – Вінниця, Антекс, 1995. – 303 с.
8. Даркевич В. *Топор как символ Перуна в древнерусском язычестве* / В. Даркевич // СА. – 1961. – № 4. – С. 94–102.
9. Иванчик А. *Воины-псы. Мужские союзы и скифские вторжения* / А. Иванчик // СЭ. – 1988. – № 5. – С. 40–48.
10. Іваницький А. *Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх навчальних закладів* / А. Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 336 с.
11. Курочкин А. *Растительная символика календарной обрядовости украинцев* / А. Курочкин // *Обряды и обрядовый фольклор*. – М. : Наука, 1982. – С. 138–162.
12. Лозко Г.

Українське народознавство / Г. Лозко – К. : Зодіак – ЕКО, 1995. – 368 с. **13.** Ногачевський А. Побутові танці канадських українців / А. Ногачевський – К. : Родовід, 2001. – 191 с. – (Серія української етнографії та культури). **14.** Рыбаков Б. Космогония и мифология земледельцев энеолита / Б. Рыбаков // СА. – 1965. – № 1. – С. 24–46. **15.** Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій / О. Сліпушко. – К. : Дніпро, 2001. – 144 с. **16.** Словник символів культури України: навч. посіб. для студ. ВНЗ / В. П. Коцур [та ін.]; Переяслав-Хмельницький держ. пед. ін-т ім. Г. С. Сковороди. – 2 вид., доп. і випр. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с. **17.** Токарев С. Маски и ряжение / С. Токарев // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. – М. : Наука, 1983. – С. 185–193. **18.** Українські символи / за заг. ред. М. Дмитренка. – К. : Редакція часопису "Народознавство", 1994. – 140 с. **19.** Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л. Черкаський – К. : Техніка, 2003. – 264 с. – (Народні джерела). **20.** Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина – М. : ООО "Издательство АСТ"; Харьков : "Торсинг", 2001. – 591 с.