

українських театрів. Вони збагатили досягнення ваганівської системи спочатку своїм виконавським, а потім і викладацьким досвідом.

Завдяки діяльності балетмейстерів Г. Березової, В. Вронського, А. Шеке-ри та ін. в українських національних балетних виставах ХХ ст. створено багато яскравих чоловічих пластичних образів Степана, Камінного Господаря, Лукаша та ін. Їх втілили видатні танцівники М. Апухтін, Г. Ісупов, Р. Клявін, О. Поспелов, О. Соболев, О. Сталінський та ін., які презентували національну манеру виконання в балетному мистецтві, що стало можливим завдяки вдалому гармоній-ному синтезу класичного танцю з українським народним танцем.

У другій половині ХХ ст. характерним для українського балету стає створення сталих артистичних дуєтів: М. Апухтін — Л. Герасимчук, В. Ковтун — Т. Таякіна, В. Парсегов — І. Лукашова, Т. Попеску — С. Коливанова, М. Чепик — А. Дорош, у яких артисти, доповнюючи одне одного, презентували національну виконавську школу в галузі класичного танцю. Вони стали переможцями між-народних балетних конкурсів, представляючи українську школу та виконавське мистецтво. Сьогодні за межами України відомі імена вітчизняних танцівників М. Моткова, Д. Матвієнка, В. Писарева, Л. Сарафанова та ін.

Таким чином, для школи чоловічого танцю в українському балетному мис-тецтві характерним є: гармонійне поєднання системи академічного танцю з на-ціональною манерою виконання завдяки синтезу класичного та українського народного танців; безперервний зв'язок артист-педагог-артист з передачі влас-ного виконавського досвіду; розвиток творчих можливостей танцівника за до-помогою розкриття його виконавського потенціалу (з урахуванням фізичних і психологічних особливостей); індивідуальний підхід до втілення хореографіч-ного тексту партій героїв та інтерпретація знайомих образів, насичених новими барвами — особистими рисами артиста.

А. А. Паладійчук

ПОДІЛЬСЬКИЙ СТРІЙ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ХОРЕОГРАФІЧНУ ЛЕКСИКУ РЕГІОНУ

Одяг народу тісно пов'язаний з його історією. Відродження народних строїв зумовлює відродження глибинних пластів пам'яті. Ми пізнаємо, як жили і працювали наші предки, як вбиралися в будні і свята, якими були їхні звичаї і обряди. Вивченням лексики українського народного танцю окремих етнографічних районів України, зокрема Поділля, займалися такі видатні діячі хорео-графічного мистецтва, як В. Верховинець, К. Василенко, П. Вірський, В. Тітов та ін. Але на сучасному етапі розвитку народно-сценічного танцю молоді балет-мейстери недостатньо приділяють уваги співвідношенню народного костюму та його впливу на лексику танцю українського Поділля.

Характерними ознаками традиційного подільського костюма були його мальовничість, декоративність. Водночас простежуються зональні варіанти як окремих елементів, так і костюма взагалі.

Сценічний варіант одягу: за змістом він народний, а за формою пристосо-ваний для виконання танцювальних рухів. Сценічний, чи правильніше сказати, виконавський костюм яскравіший, аніж просто святковий подільський одяг.

На північному заході Поділля чоловічий костюм складався з білої полотняної сорочки, рукави якої завершуються вузькими обшивками, а комір з невеликою стрічкою зачіплюється мідною «шпонкою», чи гапником. Комір та пазушка оздоблені вузькою вишивкою. Штани («портки») вузькі, з білого чи сірого полотна або синього сукна. Якщо штани полотняні, то сорочку довжиною майже до колін носять на випуск, а коли штани суконні, то сорочка заправляється всередину. Сорочка підперезана тканим поясом. Це обов'язковий елемент чоловічого костюма, а види і кольори його — найрізноманітніші. На голову одягався солом'яний бриль з широкими крисами, або смушкова шапка чорного, рідше сірого кольору. На ногах личаки (взуття із сиром'ятною шкіри), або чоботи, як правило, чорні. Коли хлопець взутий у личаки, то штани внизу на випуск, а якщо на ногах чоботи — штани заправлені у зібрані «гармошкою» у гомілці халяви.

Дівочий костюм складається з білої полотняної сорочки зі вставками на плечах і невеликим стоячим комірцем, сорочка на кокетці з круглою горловиною. Квітчаста вишивка заповнює рукави, горловину, вставки, розташована широкою смугою на грудях. Нижня частина сорочки відіграє роль нижньої спідниці (яка обов'язкова), прикрашеної широкою смужкою орнаменту. На пояс одягається запаска — спідниця з одного куска полотна, яка загортається навколо стегон. Правий край запаски заходить за лівий на 15–20 сантиметрів. Колір запаски — темний з жовтими або зеленими поздовжніми смугами, запаска може бути і в клітку. Підперізуються дівчата крайкою — нешироким тканим поясом. Волосся на голові розділене на дві рівних частини, заплетене в косу, голова прикрашена вінком з живих чи висушених або штучних квітів. Найпоширеніші квіти для вінка — гвоздики, рута, настурція, любисток. Вінок одягається по брови, позаду оздоблюється різнокольоровими шовковими стрічками. На ногах — червоні чи чорні чобітки, або черевички. Пізніше, з початку ХХ ст. дівчата стали одягати замість запаски розкльошені спідниці з фабричних тканин. Поширення набули в цей час так звані «шаленівки» з натуральним рослинним малюнком по чорному, зеленому або вишневому тлі. Спереду на спідницю одягався ще фартушок, поле якого заповнене поперечними смугами, які чергувалися з елементами орнаменту. Іноді поверх сорочки одягалася ще камізілька — безрукавка з яскравої тканини, з вирізом спереду, обшита по краях шовковими стрічками в одну-дві смужки, або оздоблена орнаментом. Зачіплюється спереду гудзиками.

На Придністрянському Поділлі костюм де в чому має прикарпатські елементи, зберігаючи водночас основні подільські ознаки.

Традиційний жіночий костюм складається з сорочки і нижнього (поленого) одягу у вигляді одного широкого або й двох — широкого і вузького полотнищ вовняної смугастої тканини (запаски), які підперізувалися поясом («боярком»). Дівчата заплітали дві або й чотири коси, які заправляли на потилиці «корзинкою» або «калачиком». Прикрашали голову (тільки дівчата) вінком з живих, засушених або штучних квітів, металевими пластинками, монетами та сплетеними різнокольоровими нитками.

Під час виконання танців, для яких характерна стриманість та манірність, як наприклад «Дев'ятка», «Лісоводська кадриль» тощо, хлопці можуть одягати кольорову світку з широким комірцем. Позаду під комірцем пришитий каптур.

Світка оздоблена по коміру, краях та по контурі стрічкою, або орнаментом, не зачіплюється. Головним убором обов'язково мусила бути смушкова шапка. Все це мало неабиякий вплив на лексику народного танцю, на амплітуду рухів та манеру і характер їх виконання.

Традиційний народний одяг Поділля відзначається художньою виразністю, мальовничою кольоровою гамою та багатьма прийомами декорування. Висока культура місцевого виробництва матеріалів, багатство технік, орнаментальних мотивів, насиченість кольорів вишивки і тканиня поєднується з різними способами утворення форм і носіння деталей костюма, вишуканістю доповнень, утворюючи цілісну, завершену композицію костюма цього регіону.

О. Ю. Акімченко

ДОСВІД ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТАНЦОВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ФЛАМЕНКО В ІСПАНІЇ

Глобалізація — риса розвитку сьогоденного суспільства, що впливає на сферу культури. Інформаційні технології та транспортне сполучення створюють умови для всебічного обміну, запозичень, зародження міжнародних тенденцій. Разом з тим спостерігається зниження популярності традиційних культур — складових національної ідентичності, що спостерігається наразі й в Україні, зокрема у сфері українського народного танцю як елементу загальнокультурної парадигми. Тому збереження етнічних танцювальних традицій є актуальним завданням сучасних хореографів, вчених, політиків. Цінним буде вивчення прикладу інших країн і культур із позитивним досвідом, до яких можна віднести іспанське фламенко.

Шляхи розвитку фламенко досліджували такі популяризатори цієї культури, як поет Федеріко Гарсія Лорка у своїх лекціях «Гра й теорія дуенде» та «Канте хондо», історик Блас Інфанте в книзі «Витоки фламенко та кантехондо». Мистецтвознавець Ансельмо Климент у роботі «Фламенкологія» запропонував новий підхід до вивчення фламенко, оснований на науковій методології. Кінорежисер Хуліо Діаманте в статті «Фламенко: традиції та оновлення» висловив думку щодо балансу традицій та нововведень. Історик Христина Ролдан у дослідженні «Фламенко як об'єкт спадщини» проаналізувала значення та наслідки віднесення фламенко до Фонду нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Мета даного дослідження — аналіз інструментів популяризації, які слугують запорукою зміцнення позицій фламенко серед танцювальних смаків жителів Іспанії і тим самим створюють сприятливі умови для збереження національних традицій. Виявилось, що це було б неможливо без державної підтримки та ініціатив: організації фестивалів та конкурсів; впровадження в освітніх закладах дисциплін, що вивчають фламенко; сприяння розвитку науки фламенкології. Одним з ефективних інструментів популяризації танцювальної культури фламенко є діяльність хореографів, яка полягає не тільки у збереженні в авторських творах фундаментальних ознак стилю, але й у його адаптації до сучасних тенденцій, збагаченні новітніми ідеями, прийомами, лексикою. Для цього балетмейстери фламенко вдаються до запозичень з інших танцювальних культур, утворюють колаборації з танцівниками інших стилів, артистами інших галузей мистецтва, спортсменами (синхронне плавання, фігурне катання). Сучасні виконавці фламенко знімаються у кіно, беруть участь у фестивалях, дають концерти