МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет хореографічного мистецтва
Кафедра народної хореографії

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ТА МЕТОДИКА ЙОГО ВИКЛАДАННЯ

Конспект лекцій
для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
спеціальності 024 Хореографія
освітньої програми Народна хореографія

Харків, 2024

УДК 793.31(=161.2):378.147](042.4)
У 45

Друкується за рішенням науково-методичної ради ХДАК
(протокол № 3 від 16.10.2024 р.)

Рецензенти:
Ірина МОСТОВА, кандидат мистецтвознавства, декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК.
Наталія СЕМЕНОВА, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри сучасної та бальної хореографії факультету хореографічного мистецтва ХДАК, доцент.

Укладачі:
Каріна ОСТРОВСЬКА, завідувач кафедри народної хореографії, доцент;
Катерина БОРТНИК, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народної хореографії факультету хореографічного мистецтва ХДАК.

У-45 Український народний танець та методика його викладання : конспект лекцій для здобувачів вищої освіти першого (бакалавр.) рівня, спец. 024 «Хореографія», освітньої програми «Народна хореографія» / М-во культури та стратег. комунікацій України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т хореогр. мистецтва, Каф. народної хореографії ; уклад.: К. В. Островська, К. В. Бортник. – Харків: ХДАК, 2024. — 135 с.

Конспект лекцій навчальної дисципліни «Український народний танець та методика його викладання» знайомить зісторико-етнографічним районуванням України, видатними діячами та провідними колективами держави, їх хореографами, класифікацією, доробком дослідників українського фольклору та їх впливу на розвиток українського народно-сценічного танцю, історією виникнення та стилістичними особливостями танців різних регіонів України; має міждисциплінарні зв'язки з курсами «Мистецтво балетмейстера», «Народно-сценічний танець та методика його викладання», «Зразки народної хореографії», «Класичний танець та методика його викладання», «Мистецтво балетмейстера».

Дисципліна розрахована на здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня, слухачів системи підвищення кваліфікації та післядипломної освіти.

УДК 793.31(=161.2):378.147](042.4)

© Харківська державна академія культури, 2024
© Островська К. В., 2024
© Бортник К. В., 2024

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. Значення українського народного танцю в системі професійної хореографічної освіти……5
Тема 1. Мета та завдання дисципліни «Український народний танець та методика його викладання». Безпека життєдіяльності……
Тема 2. Танець у житті українського народу…….
РОЗДІЛ 2. Стильові особливості українських народних танців та їх районування……
Тема 3. Основні регіони України……
Тема 4. Особливості лексики різних регіонів України згідно З історико-етнографічним районуванням……13
Тема 5. Класифікація рухів українського народного танцю та їх назви……
РОЗДІЛ 3. Дослідники українського фольклору……26
Тема 6. В. Верховинець та його внесок у систематизацію й узагальнення творчих досягнень у галузі українського танцювального мистецтва…….26
Тема 7. В. Авраменко та його роль у збереженні та популяризації українського народного танцю за кордоном у першій половині ХХ ст. …….30
Тема 8. Вплив творчості П. Вірського на розвиток Українського народно-сценічного танцю……32
Тема 9. М. Вантух – продовжувач справи П. Вірського…….46
Тема 10. Значення науково-дослідницьких праць з української народної хореографії для розробки теорії та практики викладання спеціальних дисциплін. Роботи В. Верховинця, В. Авраменка, О. Голдрича, А. Гуменюка, К. Василенка, А. Кривохижи, Б. Колногузенка та інших……..51
РОЗДІЛ 4. Хореографія центральних областей України ……...62
Тема 11. Характерні особливості танців центральних областей України ……62
РОЗДІЛ 5. Видатні колективи України з народної хореографії та їх керівники і балетмейстери……...…65
Тема 13. Професійні танцювальні колективи, ансамблі пісні і танцю, народні хори……65
Тема 14. Аматорські танцювальні колективи……...67
Тема 15. Колективи спеціальних навчальних закладів……...68

Тема 16. Дитячі танцювальні колективи…….69
РОЗДІЛ 6. Класифікація та характеристика української народної хореографії……...72
Тема 17. Хоровод – один з найдавніших видів народного танцювального мистецтва…….72
Тема 18. Побутові танці як основа української народної хореографії……75
Тема 19. Сюжетні танці……..84
РОЗДІЛ 8. Хореографія Слобідського краю ……...85
Тема 23. Характерні особливості танців Слобідського краю….85
РОЗДІЛ 9. Хореографія Поділля……91
Тема 27. Характерні особливості танців Поділля……91
РОЗДІЛ 10. Хореографія Полісся і Волині……...95
Тема 31. Характерні особливості танців Полісся і Волині…….95
РОЗДІЛ 11. Методика побудови уроку з українського народного танцю……102
Тема 35. Залежність побудови уроку від його мети і завдань……..102
Тема 36. Методичні особливості побудови екзерсису біля станку та роботи на середині зали……..107
РОЗДІЛ 12. Хореографія Західного регіону україни……109
Тема 37. Характерні особливості танців Західного регіону України……109
РОЗДІЛ 13. Взаємозбагачення національних танцювальних культур……..…...128
Тема 42. Історичні, етнографічні та географічні закономірності взаємозбагачення та взаємовпливу хореографічних культур та їх розмаїття на території України……....128
Тема 43. Взаємовплив українського народного танцю та виразних засобів танцювальних культур інших країн……..…...132

РОЗДІЛ 1. Значення українського народного танцю в системі професійної хореографічної освіти

Тема 1. Мета та завдання дисципліни «Український народний танець та методика його викладання». Безпека життєдіяльності.

Мета вивчення: формування знань про мету та завдання дисципліни «Український народний танець та методика його викладання».

План

1. Мета дисципліни «Український народний танець та методика його викладання».
2. Завдання дисципліни «Український народний танець та методика його викладання».
3. Знання, уміння, навички, якими повинен оволодіти студент.
4. Причини травматизму. Надання першої до лікарняної допомоги. Засоби реабілітації.

Основний зміст

«Український народний танець та методика його викладання» — навчальна дисципліна, яка є найважливішою частиною професійної підготовки бакалаврів в галузі хореографічного мистецтва, що закладає фундамент виконавської майстерності, формує гармонійно-розвинутий рухомий апарат. Курс є суттєвою складовою комплексу фахових дисциплін, важливою ланкою професійного становлення балетмейстерів, артистів, педагогів та керівників хореографічних колективів. Предметом вивчення курсу є народно-сценічний танець регіонів України.

Мета навчальної дисципліни – всебічне вивчення українського народного танцю від його фольклорних витоків до сучасних інтерпретацій; здобуття знань, вмінь та навичок в галузі національного танцю, які складають основу хореографічної освіти і грають важливу роль у формуванні особистості фахівця: артиста, балетмейстера, педагога.

Завдання навчальної дисципліни:

1) вивчення історико-теоретичних основ українського народного танцю (історія виникнення, особливості формування та головні етапи розвитку, видатні діячі);

2) практичне оволодіння лексикою та характерною манерою виконання українських народних танців

3) поглиблення знань з композиції українського народно-сценічного танцю;

4) засвоєння методики викладання предмету;

У результаті вивчення дисципліни студент повинен

знати:

- соціальні, історичні, економічні та географічні умови життя народу та їх вплив на формування і розвиток українського народного танцю;
- історико-етнографічне районування України;
- видатні колективи нашої держави та їх хореографів;
- цілі та завдання уроку класичного танцю;
- дослідників українського фольклору та їх вплив на розвиток українського народно-сценічного танцю;
- класифікацію та характеристику українських народних танців;
- класифікацію рухів українського народного танцю;
- основні вимоги до виконання рухів;
- літературу з методики викладання українського народного танцю;
- особливості музичного супроводження та принципи музичного оформлення уроків українського народного танцю;
- «музичні розкладки» різних етапів вивчення основних рухів українського народного танцю;

вміти:

- визначати цілі, завдання та зміст уроків українського народного танцю;
- методично, технічно, емоційно виразно та стилістично вірно виконувати танці різних регіонів України;
- відрізняти стилістичні особливості та манеру виконання танців різних регіонів України;
- використовувати літературу з методики виконання рухів українського народного танцю та педагогічний досвід видатних викладачів;
- визначати особливості костюмів та їх вплив на манеру виконання танців;
- критично оцінювати власне виконання рухів та аналізувати виконання цих рухів іншими;
- робити чіткі та лаконічні зауваження щодо методики виконання рухів та грамотно давати пояснення;

- самостійно створювати окремі танцювальні комбінації, етюди, танцювальні фрагменти на основі вивчених елементів українського народного танцю;
- працювати з концертмейстером при підборі музичного супроводження до власно створених комбінацій.

Питання для самостійної роботи:

1. Місце дисципліни «Український народний танець та методика його викладання» в системі професійної підготовки бакалаврів в галузі хореографічного мистецтва.
2. Мета зазначеної дисципліни.
3. Завдання дисципліни.
4. Знання та уміння, які отримує студент під час опанування «Українського народного танцю та методики його викладання».

Література: 7, 10.

Тема 2. Танець у житті українського народу.

Мета вивчення: формування знань про роль танцю в житті українського народу.

План

1. Соціальні, історичні, економічні та географічні умови життя народу та їх вплив на розвиток українського народного танцю.
2. Зв'язок українського народного танцю з піснею, звичаями, обрядами, побутом народу.

Основний зміст

Танець один з найстародавніших видів мистецтв, який відображає соціальні та естетичні ідеали народу. Через нього ми знайомимось з історією, побутом та діяльністю, життєвим устроєм, характером народу.

Специфіка життя давніх східнослов'янських племен та Київської Русі стала основою самобутнього оригінального хореографічного мистецтва багатьох народів, зокрема українського. Танці та пісні, що відтворювали особливості характеру та побуту різних народностей, виникли із народних ігор та розваг, що були тісно пов'язані з трудовими процесами, релігійними та культовими обрядами, сімейними святами.

Розвиваючись і існуючи у кожного народу по-різному, ввібрали в себе особливості економічного та історичного розвитку, географічного розташування, народне хореографічне мистецтво має багато відмінного та спільного.

Наш український народ, маючи одну з найстаріших культур серед усіх слов'янських народів, має також свій добре розвинений і оригінальний танець, в якому великою мірою розкривається характер народу, в художніх формах відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту і праці, використовується народний одяг та інші атрибути щоденного вжитку.

Кожна визначна подія в житті громадян чи сім'ї перетворювалась у свято, на якому використовували пісні, танці, інструментальну музику. Таких подій було дуже багато.

На початку весни дівчата гуртом виходили на околицю села чи міста і піснями, які називають веснянками, гаївками чи гагілками, «закликали весну». В змісті цих радісним пісень відображена воскресаючи природа, кохання тощо.

Вславляючи прихід весни, дівчата в своїх піснях-веснянках опоетизували природу, уявляли її в образі людини, яка несла їм радість і щастя. Весною (коли земля вкривалася зеленим килимом, розквітали квіти), молодь все своє дозвілля проводила на лоні природи. В цей період року здебільшого дівчата – іноді разом з хлопцями виконували так звані танки (їх називають хороводами). Незважаючи на те, що хороводи є природнім продовженням веснянок, за характером виконання вони істотно від них відрізнялися, бо пісенні мелодії супроводжувалися відповідними рухами, жестами та мімікою. Отже хороводи є первісною формою народного танцювального мистецтва, яка збереглася й дійшла до наших часів.

Найпоетичнішим святом, яке широко відзначалося на Україні, слід вважати Івана Купала. Починалось воно в ніч на 24 червня. Ті хороводи, які виконувала молодь на свято Купала, відзначаються однією важливою особливістю і водили ці хороводи навколо марени або вогнища.

Після свята Купала наближалась гаряча пора жнив. І наступне традиційне свято – це обжинки.

Восени розпочинався весільний період. Цей обряд складається з сватання, заручин, гільця, короваю та самого весілля. Танці були невід'ємною, органічною частиною весілля, вносили у весільний обряд не тільки елементи побуту ,а й (насамперед) збагачували його художню частину, надавали йому веселощів і радощів.

Крім обрядів веснянки, купала та весілля, молодь України колись проводила своє дозвілля на вулицях і вечорницях. На вулицях – весною і літом, коли наступали холоди – збори переносилися до величезних хат. Отже вулиця і вечорниці – це один і той же звичай, який залежить

від природних умов. На них можна було почути все: небилиці, казки, пісні. Не обходилось і без танців, в яких брали участь всі учасники.

І тепер часто весняними та літніми вечорами молодь збирається на вулицях де співає, танцює, ділиться новинками. Вечорниці не вийшли з побуту зовсім.

Наведені приклади свідчать про те, що народні обряди і звичаї в громадському і домашньому побуті на Україні мають ту чи іншу художню частину, органічним, основним елементом якої завжди є танці. Де радощі і веселощі, там і танці.

Висновок: Народне хореографічне мистецтво потрібно людям, і в цьому його живуча сила. В ньому – праця і думка, настрій і почуття, вміння та світобачення. Це мистецтво, яке створює красу засобами виразності, що притаманні тільки хореографії – пластикою та музичністю, динамічністю, зримістю і ритмічністю. Музично – пластичні образи танцювального мистецтва завжди емоційні, привабливі, і все це разом надає особливу поезію танцю, втілюючи природність та дійсно народний музично – поетичний склад будь – якого національного мистецтва.

Питання для самостійної роботи:

1. Яким чином соціальні, історичні, економічні та географічні умови життя народу впливають на український народний танець?
2. Яку роль відіграє український народний танець в основних святах, звичаях та обрядах календарного року?

Література: 2, 3, 10.

РОЗДІЛ 2. Стильові особливості українських народних танців та їх районування

Тема № 3. Основні регіони України.

Мета вивчення: формування знань про основні регіони України.

План

1. Поняття про етнографію та етнографічне районування.
2. Основні регіони України.

Основний зміст

Етнографія (від грецького етнос – народ і графо - пишу) – це наука, яка вивчає культуру і побут народів світу, їхній етногенез, розселення та культурно – побутові взаємозв’язки.

Етнографічне районування – це поділ території на локальні культурно-побутові групи населення, які мають спільні риси мовного,

звичаєвого, господарського характеру, зумовлені природним середовищем та історичним розвитком кожної групи, а також етнокультурними взаємозв'язками з сусідніми народами.

Територія України розподіляється на ряд основниз зон: Середнє Подніпров'є (Наддніпрянщина), Поділля, Слобожанщина, Полісся, Волинь, Прикарпаття, Закарпаття, Південь.

Наддніпрянщина або Центральна Україна (як найчастіше називають цей регіон) охоплює територію сучасних Черкаської, Кіровоградської областей, Київську область (окрім північних районів), західну частину Полтавської області, західні райони Дніпропетровської області, південні райони Чернігівської області. Це території, де найактивніше відбувалися процеси етнічного формування українців. Середня Наддніпрянщина завжди відігравала провідну роль у політичному і культурному житті України. Тут виростали значні центри торгівлі як внутрішнього ринку, так і зовнішнього, міцніли міста, що особливо вплинуло на розвиток матеріальної культури. Здавна ці території були густо заселені, адже сприятливі умови для життя створила сама природа краю: рівнинний, спокійний рельєф, чорноземні родючі грунти, повноводні ріки.

Поділля охоплює територію сучасної Вінницької області, більшу частину Хмельницької області, південь Житомирської області, північ Одеської, східні частини Чернівецької та Тернопільської областей. Поділля відоме в українських літописах під назвою Пониззя, тобто «Русь нижня», а з XIV ст.. ця назва оформилась як Поділля. З кінця XVIII ст. до початку XX ст. тут була Подільська губернія. Нині це території між Південним Бугом і Дністром(вищеперелічені області України).

До *Слобідської України* входять Харківська, Луганська, Донецька області, південь Сумської області, а також східні райони Полтавщини, північ Дніпропетровщини. Було б неправильно говорити про відносно пізнє заселення цих земель, адже археологи знаходять тут сліди життя ще з часів палеоліту(древній кам'яний вік, найраніша ступінь історії розвитку людства, поч. біля 2х млн.років тому). У XV ст.на Лівобережній Україні людські поселення закінчувалися біля Чернигова і Путивля (Сумська обл.). Далі простягалося Дике поле, куди щовесни вирушали ватаги сміливців з Полісся, Волині, Білої Русі за здобиччю. Таких шукачів пригод, вільних людей тюрки називали козаками. Поштовхом до масового переселення з Правобережжя на Лівобережжя стало повстання під проводом Якова Остряниці (укр. казацький атаман)проти польської шляхти. Після поразки повстання він у 1638 р.

привів сюди 865 сімей, які заснували міст Чугуїв. Після повстання Богдана Хмельницького на Слобожанщину переселяється значна маса козаків і селян, засновуючи тут слободи (звідси й назва). Зараз на цих територіях мешкають сотні тисяч людей різних національностей.

Полісся і Волинь. До цього регіону належать Волинська область (крім південно-західної частини), Рівненська область, північна частина Житомирської, Київської, Чернігівської та Сумської та Хмельницької областей. Полісся поділяється на три територіальні групи: лівобережне, центральне і західне, кожна з яких має свої особливості. Наприкл., Чернігівське Полісся близьке за культурою до Полтавщини. Тут, як і на Полтавщині, жінки носили плахти, які не відомі на Волині. Цікавими етнографічними особливостями відзначається Волинь. Назву ці землі отримали від назви міста Волинь, яке вважалося центром регіону. (це древнє місто, час заснування якого невідомий; за деякими джерелами місто було знищене дотла). Це єдиний район, мешканці якого зберегли свою назву ще з князівської доби.

Західний регіон України. До цього етнографічного регіону належать Львівська, Івано-Франківська, Чернівецька, більша частина Тернопільської, частина Волинської області, а також Закарпатська область (крім східної частини).Так історично склалося, що перебуваючи у складі різних держав, українці, які проживають на даних територіях, зберігаючи найархаїчніші риси своєї культури, не уникли деяких взаємовпливів з культурами словаків, угорців, поляків, румунів.

У *Карпатському регіоні* є три основні етнографічні групи: гуцули, бойки і лемки. Гуцули проживають на Івано-Франківщині (Надвірнянський, Косівський та Верховинський райони), в Чернівецькій області (Путильський і Вижницький райони), в Закарпатській області (Рахівський район). Походження назви гуцулів досить викликає дискусії серед вчених. Є декілька гіпотез: 1. Від молдавського «гуц», «гоц», що означає розбійник. У XVII - XVIII ст.. серед гуцулів було чимало опришків-повстанців. Це слово означало партизанів, тобто «благородних розбійників». 2. Деякі мовознавці пов'язують цю назву з дієслово кочувати через форми кочул, гочул, але це не зовсім переконливо. 3. Від назви тюркського племені уци або давньоруського племені уличі. Бойки проживають на Львівщині (Воловецький, північ Міжгірського і Великоберезнянського районів), на Івано- Франківщині (Волинський район, півд.-зах. част. Рожнятівського району), та в Закарпатській області. Самі бойки цю назву не люблять і віддають перевагу назві верховинці. Один з дослідників доводить походження цієї назви від діалектної частки бойє,

яку вони вживають у значенні «так». Деякі мовознавці назву бойків пов'язують з прізвищем чи ім'ям Бойко, яке в слов'ян було поширене дуже з давнього часу. Лемки є найзахіднішою групою українців. Свою назву вони отримали від сусідніх народів за вживання поширеної тут діалектної частки лем, що означає «лише, тільки». Ще за однією гіпотезою назва лемків походить від давньослов'янського імені Лемко.

Етнографічний район Карпат і Прикарпаття має ще одну історичну назву Галичина. У X- XI ст. вона входила до складу Київської Русі. В XII ст. тут було Галицьке князівство, а XII – XIV ст. Галицько - Волинське. Крім того, Галичиною називалися у пізніші часи й землі, що входили до інших держав (Польщі, Австрії). Нині Галичиною прийнято вважати території івано-Франківської, Львівської, Тернопільської, Чернівецької областей.

Опілля – етнографічна частина Галичини, що охоплює Львівську, Тернопільську, Івано-Франківську області. Лівобережна від Дністра частина Поділля, а також територія між р.Бистрицею і Тлумачем має загальну назву наддністрянського Поділля або Опілля. Найбільш самобутнім районом є Яворівщина Львівської області, частину територій сусідні з ним Жовківського, Пустомитівського і Городецького районів. За сучасним адміністративним поділом Івано-Франківське Опілля охоплює повністю Рогатинський, частково Галицький Тисменицький і Тлумацький райони. Своєю культурою і побутом опільці близькі до жителів Покуття, Поділля та Бойківщини.

В Західному регіоні України, а точніше в Прикарпатті є такі етнографічні території, як Буковина І Покуття. Назва Буковина походить від назви дерева бук, ліс. Нині північна Буковина –це територія Чернівецької області, а північна- територія Румунії.

Назва Покуття походить від назви смт Кути Косівського району Івано-Франківської області, за деякими дослідженнями назва походить від кутового сходження річок Дністер і Прут (наближаючись одна до одної, вони утворювали кут, а потім знову розходились). Нині Покуттям прийнято вважати рівнинну частину Івано-Франківської області: території Снятинського, Городенківського, Тлумацького районів, північна частина Тисменицького району та більшість Коломийського (без південної частини).

Південь. До цього етнографічного регіону належать Запорізька, Херсонська, Миколаївська, південь Дніпропетровської та Одеської областей. На цих територіях зараз проживає багато людей різних національностей (українці, білоруси, болгари, молдавани, татари,

вірмени, греки та інш.), проте переважає все ж таки українська традиція.

Питання для самостійної роботи:

1. Що таке етнографія? Що означає поняття етнографічне районування.
2. Поділ території України на ряд основних зон.
3. Які області сучасної України входять до кожного з регіонів?

Література: 2, 3, 7, 10.

Тема № 4. Особливості лексики різних регіонів України згідно з історико-етнографічним районуванням.

Мета вивчення: формування знань про особливості лексики різних регіонів України згідно з історико-етнографічним районуванням.

План

1. Танцювальна лексика Наддніпрянщини (Центральної України).
2. Танцювальний фольклор Поділля.
3. Танцювальна лексика Слобожанщини.
4. Танцювальна культура Полісся та Волині.
5. Танцювальна лексика Західних регіонів України.
6. Танцювальна лексика Півдня України.

Основний зміст

Джерела розвитку, формування та збагачення танцювальної культури практично невичерпні. Одним з головних і дуже важливих чинників її формування є географічне положення країни, особливості клімату та рельєфу, межування з іншими країнами.

Географічний чинник формування хореографічної культури розкриває сутність регіональної культури — поняття, що виражає одиницю індивідуальної різноманітності світової культури, в якій зафіксовані неповторні властивості процесів її розвитку в їх обмеженій просторово-часовій заданості. У спрощеному означенні — це тип культури, специфіка якої зумовлена конкретно-заданими локально-обмеженими географічними межами. Значно впливали на формування танцювальної культури кліматичні умови. Визначені ними психо-фізіологічні особливості індивідууму позначились і на характері пластики, танцювальної лексики. Так, якщо хореографічна культура північних народів відповідно до рис характеру відзначається стриманістю, вивіреністю малюнків, виконавською манерою, то запальний темперамент південних надає їх танцювальному мистецтву

іскрометності, вражаючої емоційності, спонукає до повного самовираження в танці.

Вплив історико-етнографічного районування на лексику кожного регіону України.

Танцювальна культура Центральної України, в якій переважає рівнинна місцевість, давала підґрунтя для урізноманітнення малюнків, яким притаманна просторова свобода, територіальна необмеженість. Аналізуючи композиційну побудову танцювальних зразків можна зазначити, що вони характеризуються багато фігурністю, необмеженістю перебудов. Так само і стилістика, лексика танцю, особливо чоловічого формувалась на основі різноманітних стрибків, обертів, інших груп рухів, яким притаманна широта, масштабність, значущість виконання. В танці розкривалась волелюбність, сила, мужність, щирість національної натури.

Основні кроки та рухи: «бігунець», «тинок», «доріжка», «плетінка», «притупи», «вірьовочка», «вихилясник», «голубець», «голубець в стрибку», «присядки», «повзунці», «підсічка», «кубарик», «оберти», парні повороти.

Рухи українського танцю для чоловіків: «розтяжка в повороті», «щупак» (стрибок, піднімаючи ноги вперед), ««кільце» (високий стрибок, піднімаючи ноги назад), «млинок», «підсічка», «мітелочка» тощо.

Подільський танець має свій виразний характер, та притаманні йому особливості. Регіональні своєрідні риси традиційно-побутової культури українців Поділля походять певною мірою і від їх багатовікового стикання та спілкування з представниками інших народів, що в різний час поселялися тут і взаємодіяли. На Поділлі танцюють польки, вальси, молдавську сирбу, єврейські фрейлики. Найдавніша форма – хоровод, переважають «кругові» та «ключеві». На Західному Поділлі поширені парубочі ігри. На Західному Поділлі збереглися дворядні («двохорові») гаївкові танки. Тип дворядних танків зберігся в різновидах: двошеренговому, мостовому і воротарному. Танкові рухи двошеренгового типу представлені такими гаївковими парадигмами, як «А ми просо сіяли», «Горошок», «Качурик», «Жінка на торзі». Воротарні гаївки збереглися в пісенних парадигмах «Воротар», «Гарна донька», «Жельман», «Попід попові лози». У воротарних гаївках хореографічний малюнок символізує «небесні ворота», через які, за давніми віруваннями, приходили з неба на землю новонароджені душі, радість- весна, усетворяще сонце, тепло, урожай, добро і любов. Третій, мостовий, різновид двошеренгового

типу представлений гаївками «Мости», «Жучок», «Вербовая дощечка». Вони характеризуються спільним хореографічним малюнком – символічним відтворенням містка, по якому сходить на землю.

Одним з жнивних хороводів є «Діте-дівоньки, до рядка». Дівчата водять коло, потім стають у лінію, піднімають руки і проходять під ними, при цьому тримаються за руки.

Окрім обрядових, подоляни добре пам'ятають побутові танці, які ще в середині XX ст. були поширені завдяки іншим народам: «Краков'як», «Коробочка», «Карапет», «Степ», «Чардаш» тощо. Залюбки танцюють молдавські «Хору», «Жок», «Мол- довеняску»; польський «Краков'як»; угорський «Чардаш»; словацьку «Карічку» тощо.

Танець «Ту-степ» («Карапет»), завдяки сталій чіткій композиції, нескладним українським рухам («голубці», проходки, кружляння, прості повороти), є одним з найулюбленіших танців в Україні, зокрема на Поділлі.

На Поділлі зберегли своє значення і сюжетні танці. Відомим танцем цього жанру серед подолян є «Гойра». Дослідження показали, що його виконання, залежно від регіону, має певні зміни.

Серед побутових танців Поділля досить поширений «Гопак». Його виконання бере свої витоки ще з далеких козацьких часів.

Хореографічна спадщина Слобожанщини дуже мала. На початок XXI ст. немає зразків побутових та інших танців, характерних у минулому для мешканців цього краю. Існує лише загальна нечітка інформація про те, як танцювали люди на цій великій території.

На Слобожанщині виконувалися переважно парні танці під троїсті музики, пізніше гармонь, які майже всі були фігурними: мали місце й поширені в Україні хороводи, веснянки та побутові танці: метелиці, польки, кадрилі, козачки, гопаки. Але побудова та лексичне наповнення цих танців у деяких елементах відрізнялися від подібних танців в інших регіонах України.

Манера і характер виконання слобожанських танців включає широкі рухи рук, виворітні чоловічі присядки, швидкі жіночі обертання з високою ногою. Видатний український хореограф К. Василенко зазначав, що в слобожанському гопаку наявні синкопоутворення, зміщення акцентів, унаслідок чого жіночий танець став більш різкий, ніж у центральних областях України. Можна сказати, що українська жіноча лексика збагатила свій арсенал і в народносценічній хореографії набула повного рівноправ'я поруч із чоловічими танцювальними па.

У жіночій лексиці зустрічаються різні вистукування, синкоповані притупи та дрібушки, витягнуті в пальцях, кистях та ліктях руки часто змінюються на пом'якшені, злегка зігнуті положення. Часто використовують скорочені стопи та різні ходи з «каблука».

Чоловіча танцювальна лексика також збагачена вистукуваннями, присядками із виходом на п'ятки; використанням при виконанні присядок сплесків руками, а подекуди і самими «хлопавками». Також часто трапляються досить вільні положення рук: лікті дещо зігнуті та відведені від корпусу, долоні – в кулаках. Чоловічий танець насичений розтяжками, закладками, стрибками, повітряними турами, складними трюками та ін.

Хореографічний фольклор Полісся надзвичайно багатий. Крім танців-хороводів тут є танці-ритуали, побутові, сюжетні танці у супроводі хору, оркестру чи ансамблю народних інструментів, або ударних інструментів.

На Поліссі ще й досі збереглись народні танці, пов'язані з найдавнішими першоджерелами, з обрядовими та ритуально землеробськими діями.

У поліській лексиці простежуються сильні взаємовпливи української та білоруської хореографії. Багато білоруських танців (особливо обрядових) схожі за тичними ознаками з українськими. Хороводи, зазвичай, складаються з тих же інгредієнтів: «Перепілка», «Воробей», «Голубка», а цілий ряд інших танців мають однакову назву, хоч і різняться характером і манерою виконання від однойменних українських. Також в українському Поліссі побутує багато білоруських польок. Проте в цих танцях зберігається характерна риса, притаманна білоруській танцювальній побутовій лексиці та композиції повторення рухів та фігур, що й відрізняє їх від українських з такою ж назвою. Окрім того, у них нема широти й розмаху, віртуозних стрибків, рухи білоруського танцю партерні за характером і не крупні за малюнком, недарма ж, визначаючи характер танцю, білоруси використовують вислови: «задріботів», «замельчив» ногами. Окремі рухи білоруського (полька-трясуха, оберти на підскоках) зустрічаємо в українських танцях, що побутують у цих районах.

Народні танці Волині несуть відбиток праці, є виявом життєрадісного характеру, оптимізму, дотепності й веселості, що є показником духовної сили. Маючи спільне в змісті, жанрових різновидах, основному лексичному фонді, зумовлене єдиною генетичною основою, волинський танець відзначається виразним характером, своїми жанрово-стилістичними та локальними

особливостями. Йому притаманні певні традиційні жанри і форми з їх різновидами, властивими українській танцювальній культурі, зокрема хороводи, побутові та сюжетно-тичні танці.

Волинські хороводи різняться оригінальним почерком і власною пластичною інтонацією, що надають їм неповторності у виразі емоцій, почуттів і настрою. Специфічність проявляється передусім у спокійній урівноваженості композиційної побудови хороводів, поетичній пластичності, округлій завершеності, граціозності рухів, плавній, неспішній ході, благородній простоті манери виконання. Хореографія волинських хороводів проста: простий та перемінний кроки, доріжка, вихиляси, потрійний притуп та ін. У хороводах на побутові теми переважає жива лінія, хореографічний малюнок якої нагадує орнамент, хоча тут трапляється і пантоміма-ілюстрація.

У народній танцювальній традиції Волині плавні, сповнені чистоти й поезії хороводи співіснують із динамічними польками. Їм притаманні досить складні за технікою виконання рухи за невимушених та грайливих положень корпуса і голови. Побудова танцювальних фігур і малюнків повністю відповідає своєрідній манері виконання танцю. Його відмінна композиційна особливість – наявність різноманітних обертів із різними елементами. Полька трапляється подекуди у таких віртуозних формах, як зворотна (з обертом вліво) та гвинтоподібна (ланцюжок вихрових обертів із помітними акцентування кроків). Мелодії польок емоційно виразні та різноманітні за змістом. Багато з них мають конкретну назву: «Тетяна», «Попадя», «Псальма», «Військова», «Соловейко» тощо. В одному випадку відображаються трелі соловейка (полька «Соловейко»), у другому - використовуються ритми похідних маршів (полька «Військова»), у третьому – емоційно невиразні, монотонні приспівки із псалмів і кантів для відображення елементів сатири в музиці (полька «Псальма») тощо.

Самобутню царину танцювальної творчості Волині являють кадрильні форми, що набули місцевого колориту, неповторного вигляду. Кожна фігура танцю відрізняється від іншої, зазвичай, паузами – зупинками і в музиці, і в танці. Статично-повільні рухи порушуються завзятою полькою з «кружляннями», «вертіннями» або не менш швидкими обертами вальсу. Характерні назви фігур: «полька вліво», «полька вправо», «вальси», що викрикуються кимось із танцюристів, наче визначають свою хореографічну лейттему.

Поєднання хореографічних елементів із пісенними призвело до виникнення жанрових різновидів в системі танцювального фольклору Волинського краю. Так з’явилися змішані вокально-хореографічні

форми, у яких співіснують наспіви й рухливі виразні компоненти. Органічне поєднання танцювальних пісень із пританцівками сприяло виникненню такої структури, як, наприклад, «триндички». Це стислі, красномовні, дотепні, конкретизовані музично-танцювальні репліки, здебільшого сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Оригінальні мініатюри імпровізації не тільки ритмічно повторюють проспіваний куплет, але й переповідають його образною хореографічною формою. Триндички – здебільшого масовий швидкий танець, побудований на різноманітних притупах, дрібушечках та обертаннях на місці.

На стильові особливості народного танцю Західного регіону України вплинуло багато чинників. Рельєф даного регіону в основному гористий, у зв'язку з чим побут людей, умови і характер їх праці відрізняються від життя в центральній частині України. Все це відповідним чином відбилося на танцювальному мистецтві. В танцях гірських районів танцювальні рухи відзначаються різкою зміною положень ніг, рук, корпусу, голови, що надає їм характерної своєрідності. Не так як у центральній частині України виконується тут присядка чоловіками (танцюючи глибоку присядку, вони коліна і носки не розводять, а тримають в купі). В руках можуть тримати топірець або інший предмет реквізиту. Під час танцю вживаються вигуки, окремі слова, речення, і навіть діалоги, які не тільки вказують на зміну танцювальної фігури, а й посилюють емоційний тонус виконання. Взагалі танцювальні рухи в цьому регіоні виконують дрібніше, граціозніше, більше на місці та в обертах. Ініціативу в танцях, особливо гуцульських виявляють чоловіки, але танці бувають чоловічими, жіночими і парними.

Основні танцювальні рухи Західних областей України: боковий приставний крок, гуцульський біг, тропіток, переступчик, дробіток, чосанка, свердло, трясунка, низька, висока, присядка-м'ячик, присядка «Гайдук-круч» тощо.

Веселий, завзятий дух мешканців Західного регіону додає танцям яскравого живого колориту, тому більшість танців швидкі і запальні. Хоча є і ліричні, манерні, такі як наприклад «Гордіянка», «Голубка». Вплинули на стилістику лексики й історичні події. Наприклад, героїчний образ народного героя Олекси Довбуша яскраво втілений у чоловічих гуцульських танцях.

Мають вплив на формування лексичних особливостей народно-сценічних танців регіону і культури національних меншин, які проживають на даній території. Таким чином у лексиці народних танців

Західного регіону спостерігаємо відбиток польської, чеської, угорської, словацької, румунської та інших культур. Вплив цих культур можна підтвердити історичними фактами. Це пов'язане з тим, що багато часу ці українські території перебували під владою деяких різних держав, були відірвані від центральної України. Так Закарпаття тільки у 1945р. було воз'єднано в єдиній Українській державі.

Великий вплив на особливості лексики даного регіону має і національний одяг, який значно відрізняється від одягу центр. частини України. Жінки замість плахти одягають дві запаски, замість корсетки кептар, замість чобіт – постоли. Значно різноманітні тут головні убори та прикраси: поряд з вінками використовують чільце. Чоловічий одяг складається з вишитої сорочки, вузьких або широких штанів, широкого пояса – череса, оздобленого всілякими прикрасами. Велике значення має тут використання реквізиту, особливо топірця.

В Західній Україні здавна на фоні інших виділилося три великі етнографічні групи населення: гуцули, бойки та лемки. У танцях цих так званих малих народностей багато спільного у композиційній структурі та прийомах виконання танців, але водночас є і відмінності (це стосується манери виконання рухів, метроритмічної структури).

Танці прикарпатських гуцулів менш за все зазнали впливу танцювальних культур інших країн, бо цей район не є прикордонним. Навпаки, у хореографії закарпатських та буковинських гуцулів домінують риси, які виникли під впливом сусідніх з ними національних культур. Водночас із збереженням основної структури українських танців, гуцули створили свої власні особливі хореографічні риси. Майже всі гуцульські танці мають дуже специфічні риси, не характерні для інших українських танців, зокрема це спостерігається у їхній лексиці. Це обов'язкові притупи, підскоки, дрібні переступання, тропітки «висока», та інші рухи, не притаманні в цьому вигляді танцям інших регіонів. Здебільшого гуцульські танці є масовими. По характеру це швидкі, жваві, веселі та темпераментні танці, характерною особливістю яких є наявність контрастних рухів. Основою побудови гуцульських танців є кругова закрита фігура, в котрій виконавці тримають одне одного за плечі або за руки.

Танці бойків мають багато спільного з гуцульськими, але бойки виконують свої танці спокійніше, більш плавно і вільно, на трохи зігнутих у колінах ногах. Цю манеру бойки перейняли у словаків. При всій своїй своєрідності, танці бойків не такі багаті, як танці гуцулів, але вони мають деякі характерні тільки для них прийоми. Великого значення у танців бойків набуває вплив угорської хореографії, саме з

якої бойки перейняли синкопований музичний ритм. На манер угорців бойки часто танцюють з піднятими вгору однією або двома руками. В бойківських танцях існує багато схожих з угорськими парних положень при крутках. Бойки здавна танцюють танець «Виливанець» (танець коломийкового типу), побутують тут такі танці, як «Бойківські коломийки», «Керечанка», весільний танець «Тополя», вівчарський танець «Чабан», сюжетний «Гуняк».

Самобутність культури лемків визначається передусім географічним фактором. Висунуті далеко на захід, лемківські землі опинилися в оточенні дуже різних національних культур – угорської, чеської, словацької та польської. Тривале спілкування з ними наклало відбиток на матеріальну та духовну культуру лемків. Проте лемки завжди боролися за збереження своєї визначеності, за найбільші зв'язки з українським народом, що в свою чергу дозволило їм створити свою надзвичайно самобутню і неповторну культуру. Лемки танцюють дуже стримано, особливо легко. Часто вживаються повороти корпусу вправо-вліво. Лексика лемківських танців дуже особлива, але зустрічаються і рухи, які поширені в інших районах Західного регіону України. До речі, більшість рухів не мають своєї назви, бо це є перероблені або запозичені у інших народів рухи, або об'єднані лемківські рухи зі схожими рухами сусідніх танцювальних культур.

Окрім територій, на яких проживають групи гуцулів, бойків та лемків, в Західному регіоні є ще цілий ряд так званих малих народностей, тобто етнічних груп українців – долинне, буковинці, покутяне, опіляне, верховинці. Цікавим районом є Буковина, яка займає Чернівецьку область. На цій території проживає окрема група гуцулів, танці якої часто не схожі з танцями прикарпатських гуцулів. Буковина межує з Румунією та Молдавією і певний час була у їхньому складі, що спричинило переселення на цю землю частини населення цих країн та інтеграцію молдавської та румунської культур з українською.

Оскільки територія Західної України населена великою кількістю людей різних національностей, які розмістилися в різних її районах, а також під впливом глибокої взаємодії української культури з культурами прикордонних країн, лексичне наповнення хореографії західних українців насичено різними за походженням якостями. В танцях цих областей та районів спостерігається велика різниця, починаючи від лексики і закінчуючи характером та манерою виконання. Тому слід вважати непрофесійною дією вільне перенесення та використання при створенні танців певних рухів, не притаманним традиціям конкретної місцевості. Але в той же час існують традиційні

загальні особливості хореографії даного регіону:

- обмеженість танцювального поля, яке виражається в характерних принципах побудови малюнку танцю замкнені одне чи декілька кіл), та у використанні дрібних рухів, які виконуються на одному місці.;

- колективність – простежується у виконанні рухів частіш за все усіма виконавцями;

- симетрія – однакова побудова бокових фігур, кругових рухів та притупів протягом усього танцю.

Зберігаючи власні культурні та духовні традиції, західні українці перейняли від свої сусідів багато особливих цінних рис, збагатив тим самим і свою національну культуру. Зокрема це стосується хореографії. Але в кожному з районів Західного регіону співвідношення власно українського і перейнятого знаходиться в різних пропорціях і має різне національне забарвлення. Саме тому проблема дотримання історичної, культурної та національної дійсності має велике значення, бо незнання першоджерел та вільне запозичення веде до непрофесійних дій з боку постановників хореографічних композицій.

Виразні засоби танцювального мистецтва народів Півдня України ґрунтуються на взаємозбагаченні та взаємовпливу. На хореографічних традиціях позначилися впливи танцювальних культур татар, болгар, вірмен, грузинів, казахів, інших народів. У стилістичних особливостях регіону виразно простежуються дрібушки, присядки, форми переплясу. У ході розвитку танцювальне мистецтво народів Півдня України придбало велике самостійне значення.

Питання для самостійної роботи:

1. Дайте характеристику танцювальній лексиці Наддніпрянщини.
2. Охарактеризуйте танцювальний фольклор Поділля.
3. Охарактеризуйте танцювальну лексика Слобожанщини.
4. Проаналізуйте культура Полісся та Волині.
5. Назвіть особливості танцювальної лексики Західних регіонів України.
6. Дайте характеристику танцювальній лексиці Півдня України.

Література: 2, 3, 7, 10.

Тема № 5. Класифікація рухів українського народного танцю та їх назви.

Мета вивчення: формування знань про основні види та форми українських народних танців.

План

1. Історичні відомості з різних джерел спеціальної літератури, художніх творів про елементи українського народного танцю.
2. Еволюційний розвиток лексики українського народного танцю.
3. Характеристика основних рухів, походження та пояснення їх назв, пов’язаних з побутом українського народу.
4. Класифікація рухів.

Основний зміст

Танець починається з рухів, які органічно поєднуючись, ведуть до зародження образу з певним ідейно-емоційним зарядом. Основним засобом виразності у народному танці є лексика і цілком закономірно, що її розвиток зумовлює збагачення всього виражально-зображального хореографічного комплексу.

Розвиток лексики залежить від:

- культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу;
- зв'язку лексики з відтворенням дії, тобто сюжету танцю;
- поєднання лексичного матеріалу з іншими формотворчими компонентами.

Традиційна українська народна хореографія має золотий фонд – певну кількість постійних рухів: хороводні кроки, тинки, доріжки, вихилясники, вірьовочки, присядки, оберти, голубці, різноманітні чоловічі стрибки. Бажання ж засобами танцювального мистецтва відтворити нові явища спонукає балетмейстерів до пошуків нових відповідних засобів виразності. Таким чином, оновлюється, збагачується, модифікується, трансформується існуюча лексика. Створення нових рухів - справа надзвичайно важка й кропітка. До лексичних новоутворень відносяться рухи, яких не було у традиційній хореографії і виникли вони внаслідок поєднання, ускладнення існуючих форм руху або конструкції окремих його часток, а також па, створені балетмейстерами заново з ресурсів народного танцю. Наприклад: тинок (в повороті, на півпальцях, з просуванням вперед); великий тинок поєднується з іншими рухами (шаг на каблук, позаду атитюд); вірьовочка (зараз близько 20 варіантів цього руху – подвійна, з переступанням, з плескачем, з просуванням вперед і назад); голубці (голубці в повороті, подвійні, потрійні, високі голубці);трюкова техніка.

праці – «Шевчики», «Рукодільниці», «Лісоруби» тощо. В цих номерах балетмейстери створили образно-дійові лексичні новоутворення («Ковалі», «Косарі»).

Нові рухи створюються переважно балетмейстерами, які досконало знають національну танцювальну лексику, вміють своєчасно і з великим художнім смаком скористатися тими чи іншими структурними частками руху для відтворення потрібного стилю, жанру.

Загальна побудова багатьох рухів і їх більш-менш однакова технологія виконання на всій території України дає підставу стверджувати, що українській хореографічній лексиці притаманна певна внутрішня єдність, яка, проте, має і локальні особливості, що пояснюється виникненням того чи іншого танцю у певній місцевості.

Локальні (місцеві) танцювальні па збагачують українську народну лексику. До них належать гуцульські, лемківські, бойківські, волинські, подільські, поліські тощо. Існує цілий ряд рухів, характерних для певного танцю чи якоїсь місцевості. Наприклад своєрідні рухи танців «Аркан», «Тропотянка», «Березнянка», рухи з топірцями (танець «Лісоруби»).

Професіоналізм – рухи, що імітують специфічні рухи людей певної професії. Це найдавніші рухи, вони з'явились ще в первісних примітивних імітаціях трудового процесу, а у подальшому посіли місце в хороводних іграх («А ми просо сіяли», «Льон», «Мак»). Професіоналізми - важливий компонент в сюжетних танцях («Бондарі», «Ковалі», «Косарі», «Лісоруби», «Шевчики»).

Збагатити той чи інший стиль можна лише тоді, як використання того чи іншого локального руху відповідатиме образно - тичному розвитку танцю. Механічні перенесення локального руху в танці іншої місцевості сприймається як щось зайве, непотрібне.

Назви рухів. Перший крок щодо узагальнення та уніфікації рухів зробив В. Верховинець. Він дав назви майже 30 рухам українського танцю («Теорія українського народного танцю»). Деякі з них стали загальновживаними (тинок, присядка, вірьовочка), а деякі не утримались і дістали нові назви (кружальце, доріжка, припадання).

Найчастіше назва руху відтворює конкретне уявлення про його загальний характер. Більшість з них походить від ідентичного побутового руху: бігунець від дієслова бігти, скакунець - скакати, човганець - човгати, вибиванець - вибивати, припадання - припасти, кружальце - крутитися, дрібушечка - дріботіти, плескач - від плескання в долонях.

У деяких назвах зазначено манеру та технологію виконання руху: хід з вивертом ноги, біг з підскоком, стрибки через пояс, крок на каблук.

Назви рухів вказують і на схожість з певними предметами: присядка - ножиці, млинок, бочівка, гарбуз, кільце, або на образно-узагальнену подібність до положення птаха, тварини: яструб, щупак.

Класифікація. Українська хореографічна лексика поділена на 21 групу з відповідними підгрупами:

1. Танцювальні кроки
- танцювальні кроки з носка
- танцювальні кроки з каблука
- танцювальні ковзкі кроки
- кроки з підстрибуванням, підскоками
- переступання
2. Танцювальні біги, бігунці
3. Тинки
- малі та середні
- великі
4. Доріжки, упадання
5. Вихилясники
6. Вірьовочки
7. Дрібушечки
8. Притупи, вибиванці
9. Плескачики
10. Присядки
- прості
- комбіновані
- присядки-розтяжки
- присядки-розніжки
11. Присядки-закладки
- звичайні присядки-закладки
- присядки-закладки у повороті
12. Повзунці
- звичайні
- комбіновані
13. Револьтати
14. Млинки
15. Підсічки
16. Оберти

- партерні на місці
- партерні з просуванням
- партерні парні на місці
- партерні парні з просуванням

17. Голубці
- низькі (підбивки)
- високі, кабріолі

18. Стрибки
- стрибки, підскоки, перескоки
- стрибки з просуванням
- стрибки-оберти на місці
- стрибки-оберти з просуванням

19. Рухи, що виконуються кількома виконавцями
20. Імітація трудових процесів
21. Танцювальні поклони та запрошення

Питання для самостійної роботи:

1. Від чого залежить розвиток лексики українського народного танцю?
2. Проаналізувати походження назв основних рухів українського народного танцю.
3. Створення нових рухів. Лексичні новоутворення.
4. Дати визначення локальним рухам, професіоналізмам.
5. Надати класифікацію рухів українського народного танцю.

Література: 2, 3, 10.

РОЗДІЛ 3. Дослідники українського фольклору

Тема № 6. В. Верховинець та його внесок у систизацію й узагальнення досягнень у галузі українського танцювального мистецтва.

Мета вивчення: формування знань про творчий шлях В. Верховинця та його внесок у систематизацію й узагальнення творчих досягнень у галузі українського танцювального мистецтва.

План

1. Український народний танець як невід'ємна складова найкращих творів українського театру наприкінці XIX – початку XX ст.
2. Створення театру Миколи Садовського.
3. В. Верховинець – перша велич балетмейстерського мистецтва

України.

4. Систизація досягнень з українського танцю.

Основний зміст

Народний танець – це душа народу,його краса і велич. Зворушливі, ліричні хороводи, запальні побутові танці,образно-тичні,сюжетні танці розкривають побут,обряди,традиції, буття волелюбного українського народу. Плинність часу вимагає прогресу. Та все ж, захоплюючись новим,ми не повинні,забувати про наші витоки. Відродження народних традицій, створення нових колективів народного танцю, дослідження фольклору – питання,які диктує час.

Сьогодні з глибокої вдячністю ми згадуємо імена видатних майстрів музики і слова, що вводили яскравий український танок як невід ємну складову народу до своїх найкращих творів – І.Котляревський, М.Гоголь, М.Старицький, Г.Квітка-Основяненко, Т.Шевченко, Л.Українка, М.Кропивницький, І.Карпенко-Карий, М.Лисенко, П.Чубинський та інші.

У справжній своїй красі український танець вперше з/явився на сцені в п’єсі І.Котляревського «Наталка Полтавка» (1819р. м. Полтава). Творці національного класичного театру М.Кропивницький,М.Старицький,М.Садовський продовжували розвивати драматургічні основи,закладені І.Котляревським. Багатобарвний,емоційно насичений, іскрометний і лірико-поетичний танець ставав окрасою українських спектаклів. Пісні, масові сцени створювали особливий колорит, а танці виконували вже цілі танцювальні групи, що ще виразніше розкривали душу українського народу. Саме тут фольклор був доповнений елементами класики. Були закладені тенденції до технічного ускладнення українських народних танців.

У 1906 р. створюється театр Миколи Садовського, послідовника М.Кропивницького. В його виставах танець виступав вже не як копія життя, а як органічне художнє узагальнення. Партія кожного виконавця була наповнена емоційністю та індивідуальністю. Так на сцені класичного театру почалося зародження балетмейстерського мистецтва, перша велич якого Василь Верховинець.

ВАСИЛЬ МИКОЛАЙОВИЧ ВЕРХОВИНЕЦЬ народився 5 січня 1880р. в селі Мизунь Долинського району, Івано-Франківської області. Після закінчення сільської школи дванадцятирічний Василь їде вчитись до Львова – у бурсу, де готували слухачі для духовної і учительської семінарії.

У 1899 р. В. Верховинець закінчує учительську семінарію з дипломом «Городського народного вчителя» і починає викладати співи в народних школах, одночасно поєднуючи свою педагогічну діяльність з роботою в «Русько-народному театрі». В останньому Василь Миколайович працює хормейстером,виступає на сцені з провідними партіями в музичних постановках.

У 1906р. в житті Верховинця відкривається нова сторінка. Влітку він зустрівся з Миколою Карповичем Садовським (доречі псевдонім Верховинець видадав саме М. Садовський, а справжнє прізвище В. Верховинця – Костів). Ця зустріч мала вирішальне значення для Василя Миколайовича він вступає до трупи М. Садовського, де захоплюється майстерною грою корифеїв української сцени, а це насамперед М. Садовським, М. Заньковецькою, П. Саксаганським, І. Мар'яненком та інших, виступає разом з ними, вчиться у них і сам з великим натхненням працює над створенням нових сценічних образів (опери «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Майська ніч» та інші.).

У драматичних (розмовних) п'єсах В. Верховинець виступав не дуже часто, але багато співав у музичних виставах і блискуче показав себе в багатьох цікавих партіях діючого оперного репертуару, проте основний його вклад у театр корифеїв полягає у створенні хореографії до вистав. Певний час В. Верховинець ще продовжував співати у виставах, але більше став працювати з хором та балетом.

Ще однією цікавою балетмейстерською роботою В. Верховинця стали розгорнуті балетні сцени в опері-сатирі М. Лисенка «Енеїда» за І. Котляревським, де хореограф зумів не лише підпорядкувати «вірні копії» народних танців яскраво-комедійному й гостро-сатиричному режисерському рішенню, а й надати хореографічним епізодам виразної характерності, розкрити через них певні риси персонажів опери. Розгорнуті танцювальні картини в «Енеїді» були досягненням національної народно-сценічної хореографії і певною мірою закладали художні засади майбутнього українського балетного театру.

Незважаючи на виключні акторські здібності, В. Верховинець залишається вірним хормейстерській справі і незабаром повністю віддається своїй роботі, працюючи в театрі хормейстером, а далі й диригентом аж до 1918 року.

Так, в опері С. Монюшка «Галька» він поставив іскрометний гуцульський танець «Аркан».

У своїй книзі «Теорія українського танцю» В. Верховинець пише про достоїнства цієї опери, яка «…більш ніж яка інша підходить до

характеру українського репертуару і має право на почесне в ньому місце. ...Як на новинку в постановці «Гальки» звертав на себе увагу танець гуцульський «Аркан». Задуманий танець дуже оригінально. Вірніше – і він, мабуть, є копія або підроблення до справжнього танцю гуцулів.

Переважна більшість танцювальних постановок В. Верховинця захоплювала багатством народно-хореографічних композицій, розумінням стилістики й образної природи українського танцю. Його різноманітні, насичені народною танцювальною лексикою хореографічні епізоди часто-густо ставали окрасою музичних і музично-драматичних спектаклів, створених М. Садовським.

Театр М. Садовського часто гастролював по Україні. Користуючись цією нагодою,а то й з власної ініціативи, молодий хормейстер систично виїжджає до сіл, глибоко вивчає побут, традиції, обряди українського народу. Він зібрав багатий етнографічний матеріал, на базі якого і будує всю свою теоретичну і практичну діяльність.

У 1912р. виходить в світ перша наукова праця Верховинця – «Українське весілля» (етнографічний опис весілля з записом мелодій у селі Шпичинці на Київщині). Дослідження народно-пісенної творчості В.М Верховинець поєднує зі студіюванням народного танцю, і уже в період роботи над «Українським весіллям» він починає готуватись до здійснення аналогічної праці в галузі хореографії.

Вставні балетні номери в спектаклях театру М. Садовського, хореографічні вечори гуртків молоді, що влаштовувалися на сцені цього театру, підтверджували думку молодого виконавця про велике майбутнє українського народного танцю.

1919-1920 рр. вийшла в світ книга «Теорія українського народного танцю», для якої В. Верховинець не тільки зібрав надзвичайно цінний матеріал, але й науково обґрунтував його, показав характерні танцювальні рухи, що є основою українського танцю. Верховинець перший з наших фольклористів дав назви майже всім танцювальним рухам відповідно до їх характеру і внутрішнього змісту. Він розглядає танець у тісному взаємозв'язку з піснею і викладає своє погляди на їх місця в житті українського народу.

У «Теорії українського народного танцю» пропонується стрункa, глибоко продумана сис подачі танцювального матеріалу від простих підготовчих танцювальних рухів до складних. Викладаючи практичну частину книги, Верховинець звертає увагу на поведінку парубка і дівчини у танцювальному колі, виховуючи початківців вірне розуміння

характеру українського народного танцю і правдиву його інтерпретацію.

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

«Теорія українського народного танцю» - перший на Україні твір, в якому систизовані й узагальненні творчі досягнення у галузі українського танцювальногомистецтва.

У 1923р. публікується ще одна наукова праця Василя Верховинця, збірка дитячих ігор з піснями «Весняночка», в якій викладається методологія роботи з дітьми.

Василь Верховинець відомий також як і композитор. Найбільш популярними піснями з його доробку у свій час були, хорові твори «Заграй кобзарю», «Грими, грими могутнє пісня».

Значну частину свого життя Василь Миколайович віддав педагогічній роботі. З 1920 по 1932 рр. він керує кафедрою мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти, викладає диригування в Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, і зрештою українські народні пісні в Полтавській трудовій школі ім. І. Котляревського. Творчі шукання Верховинця в галузі фольклору,композиції і хореографії логічно завершились створенням у Полтаві в 1930 році, жіночого хорового театралізованого ансамблю «Жінхоранс», який за задумом творця, мав подавати пісню у театралізованому Плані. Недаремно колектив виконував обрядові танці поставленим Верховинцем в опері «Наталка-Полтавка» на першій декаді української літератури та мистецтва у Москві у 1936 році.

Василь Миколайович Верховинець помер 11 квітня 1938 році (у 1936 році – видатний майстер української хореографії був нагороджений орденом «Знак пошани.

Питання для самостійної роботи:

1. Український народний танець в українському театрі кінця XIX – початку XX ст.
2. Театр Миколи Садовського.
3. Становлення балетмейстерського таланту В. Верховинця.
4. Систизація та узагальнення В. Верховинцем досягнень з

українського танцю.

Література: 3, 10-13.

Тема № 7. В. Авраменко та його роль у збереженні та популяризації українського народного танцю за кордоном у пер. пол. XX ст.

Мета вивчення: формування знань про творчий шлях В. Авраменка та його роль у збереженні та популяризації українського народного танцю за кордоном.

План

1. Становлення творчої особистості В. Авраменка.
2. Популяризація українського народного танцю за кордоном.

Основний зміст

ВАСИЛЬ КИРИЛОВИЧ АВРАМЕНКО – гідний продовжувач справи В. Верховинця, що продовжував роботу зі збору та розповсюдження українського народного танцю за кордоном.

Саме йому має завдячувати Україна тим, що її яскраве самобутнє танцювальне мистецтво здобуло в першій половині XX століття широке визнання на американському континенті. Постановки В. Авраменко – це емоційний порив усієї народної душі, виявленої в рухові. В них вияскравлюється стара і сучасна історія народу,його орлиний, гордий та сміливий погляд у майбутнє – захоплено писав славетний диригент Олександр Кошиць.

Обдарований юнак з Черкащини, котрий народився 22 березня 1895р. в селі Стеблеві Корсунь-Шевченківського району в бідній селянській родині, розпочав свій творчий шлях у Києві на сцені першого українського стаціонарного театру Миколи Садовського.

А перед тим Василь навчався у Київській музично-драматичній школі ім. М. Лисенка, де зустрівся з видатним фольклористом та хореографом Василем Верховинцем. Саме завдяки йому в серці Авраменко на все життя спалахнула іскра могутньої любові до рідного танцю, яку він проніс через усі випробування, що чекали його за кордоном, куди він виїхав із театром М.Садовського в 1919 р.

Перша школа «Українських національних танків» була заснована 25 січня 1921р. у Калішському таборі в Польщі. У 1925 році хореограф виїздить до Канади, де розгортає величезну педагогічну і творчу діяльність, активно співпрацюючи з О.Кошицем. Уже у 1927р.балетна школа Авраменка з успіхом виступає на Всесвітній виставці в Торонто. Переїхавши до США у 1928р., він ще активніше створює школи, студії,хореографічні ансамблі.

Все своє довге життя видатний майстер присвятив збереженню та популяризації щедрих хореографічних скарбів рідного народу, збиранню і відродження перлин національного фольклору, виховання кількох поколінь українців, яких доля розкидали по всьому світові, любові до своєї пісні і танцю. Працюючи за кордоном, В. Авраменко організував численні танцювальні ансамблі, школи, студії, навчаючи дітей з трьох чотирьох років пісень і танцям, щоб не забули вони свою далеку Батьківщину, щоб змалечку проймалися культурою рідного краю.

Його видатний друг, відомий американський видавець М. Коць, розміркував над феноменом В. Авременка, відзначає що, в особі митця вбачаються риси геніальності фанатичної відданості національному мистецтву, бо де б він не з являвся, якими б далекими дорогами не ходив, всюди створював школи й ансамблі народних танців.

«Їх не десятки,не сотні,а тисячі». І стелеться творчий шлях педагога та балетмейстера від святого Шевченкового краю, від берегів Дніпра через Галичину, Волинь, Холмщину, Чехію, Німеччину до Канади, США, Аргентини, Бразилії і навіть до Австралії та Ізраїлю.

В своїх школах В.Авраменко здійснював постановки українських танців,в яких і фігури танцю, і хореографічна лексика, і положення рук, і поведінка виконавців у танці, і навіть український костюм – усе цілком і повністю відповідало принципам школи В.Верховинця. Справжньою подією Всесвітньої виставки в Чикаго стають виступи його вихованців. А в квітні 1931р. на сцені Нью-Йорка в легендарній Метрополітен Опера Авраменко організував грандіозний вечір українського танцю,в якому взяли участь 500 танцюристів, 100 хористів і оркестр народних інструментів. Це був небачений тріумф національного мистецтва. Вражений красою і емоційною силою тоді ще маловідомого в Америці мистецтва України критик Генрі Беккет писав 27 квітня 1931р. в газеті «Нью-Йорк Івнінг Пост»: «Василь Авраменко, безперечно, людина виняткової особистості і надзвичайного таланту, а можливо, й геній».

В 1946р. – В.Авраменко видає підручник «Українські народні танці, музика і стрій».

Все життя видатний митець української хореографії мріяв про вільну Україну і заповідав друзям Іванні та Мар’яну Коцям поховати його на рідній землі, коли вона стане незалежної. У травні 1993р. останній заповіт майстра був виконано – у Стеблеві відбулося урочисте перепоховання праху В.Авраменко.

Хореографічні школи В.Верховинця і В.Авраменка багато в чому майже тотожні. Вони як два джерела,що витікають з однієї великої річки – України. В.Верховинець пропагандував український народний танець у себе на Батьківщині,а Василь Авраменко – за її межами.

Питання для самостійної роботи:

1. В. Авраменко – продовжувач справи В. Верховинця.
2. Внесок В. Авраменка у популяризацію українського танцю за кордоном.

Література: 2, 7, 10-13.

Тема № 8. Вплив творчості П. Вірського на розвиток українського народно-сценічного танцю.

Мета вивчення: формування знань про творчий шлях П. Вірського та вплив його творчості на розвиток українського народно-сценічного танцю.

План

1. Становлення творчої особистості П. Вірського.
2. Співпраця П. Вірського з М. Болотовим.
3. Організація першого в Україні професійного ансамблю танцю.
4. Новаторські пошуки П. Вірського.
5. Балетмейстерська діяльність П. Вірського.

Основний зміст

Робота розпочата В. Верховинцем – це перші кроки до створення самостійного ансамблю народного танцю. Прагнення і перші паростки, закладені попередниками, дали Україні і світові найвідоміший колектив – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, основною метою якого стало збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу,створення на цій основі народних танців із минулого та сучасного життя українців.

Відомі балетмейстери Павло Вірський та Микола Болотов вперше в Україні об’єднали навколо себе хореографічний колектив народного танцю. Організатором і беззмінним керівником ансамблю з 1955 по 1975рр. був Народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР, лауреат Державної премії України ім. Т.Шевченко – Павло Вірський.

ПАВЛО ПАВЛОВИЧ ВІРСЬКИЙ — видатний український хореограф, реформатор українського сценічного танцю, творець (1937) і багаторічний керівник Державного Академічного ансамблю народного танцю України (із 1977 — імені П.Вірського). Народний артист СРСР (1960), лауреат Державної премії СРСР (1950, 1970) і Державної премії України ім. Тараса Шевченка (1965). Народився він 25 лютого 1905 року в Одесі. Одеська балетна трупа, заснована в 1910-х роках, по закінченні війни швидко відновлювала свою колишню славу. З 1923 — під керівництвом балетмейстера Р.Баланотті один за одним ставилися кращі класичні балети: «Лебедине озеро», «Горбоконик», «Корсар» тощо. Коли темпераментний, вразливий хлопчик із розтерзаного роками громадянської війни і голодовкою міського життя якось потрапив на балетний спектакль, — то потрапив у театрі в інший світ — світ прекрасних дам і шляхетних рицарів, світ, у якому принц завжди перемагав злого чаклуна. І це вирішило його долю. Ще юним Вірський вступає до Одеського музичнодраматичного училища, де хореографічне відділення очолював В.Пресняков (чудовий, характерний танцівник Марійського театру в Петербурзі, учасник Російських сезонів у Парижі, пропагандист ритмічної гімнастики Далькроза і «вільної пластики» Айседори Дункан). У 1923 році юнак уже був зарахований артистом балету і танцював як у виставах Р. Баланотті, так і в новаторській постановці «Йосипа Прекрасного», поставленого в Одесі знаменитим хореографом Касьяном Голейзовським. Одеський театр став першою експериментальною хореографічною лабораторією в Україні. «Одеса — балетний Голлівуд, сучасна фабрика нового танцю! Саме звідси повинен поширитися всією Україною новий балет!» — раділо місцеве видання «Театр, клуб, кіно» у 1927 р.

У такій атмосфері починався творчий шлях Павла Вірського. Спілкування з К. Голейзовським пробудило в молодому танцівникові інтерес до вивчення хореографічного фольклору, утвердило у ньому віру в безмежні виражальні можливості хореографії, у раціональність творчого пошуку. Закінчивши в 1927 році навчання в Одесі, він потім рік (1927—28) стажувався в Московському театральному технікумі у знаменитого Асафа Мессерера (до речі — рідного дядька Майї Плісецької). Знову педагогом П. Вірського став талановитий танцівник, що поєднував у своїй виконавській палітрі шляхетну мужню манеру, віртуозну техніку та акторську майстерність. До репертуару А.Мессерера входили романтичні, лірико-комедійні, героїчні, характерні і гротескові партії класичних балетів. Але в той же час він

прославився, як виконавець хореографічних мініатюр, у тому числі і власних постановок («Футболіст» та ін.).

Таким чином, П. Вірський формувався як хореограф у сфері сміливого експерименту, що поєднувався з повагою до класичної спадщини і водночас із її новаторським розумінням. Працювати Вірський поїхав додому — в Одеський оперний театр. Перші роки його самостійного творчого життя були типовими для кожного танцівника — щоденна багатогодинна робота біля балетного станка, нові, переважно характерні, партії в класичних балетах.

Проте П. Вірський майже відразу починає займатися і постановочною роботою. У співдружності з випускником Одеського музично-драматичного училища Миколою Болотовим в 1928 році показує оригінальну, самобутню за сценічним рішенням постановку балету Р.Глієра «Червоний мак» (де в іскрометному матроському груповому танці «Яблучко» П. Вірський виконував віртуозну партію Вістового, а М. Болотов — мужнього Капітана), а в 1929 році ставлять «Есмеральду» Ц. Пуни, в якій П. Вірський танцює партію Клода Фролло. Учні тих самих педагогів, П. Вірський та М. Болотов органічно доповнювали один одного: якщо Болотов схилявся до режисури й оригінальних пантомімічних мізансцен, то Вірський мислив яскравими танцювальними образами, легко створював цікаві танки, мав тонке відчуття сучасних пластичних інтонацій. У балетах М.Болотова і П.Вірського («Лебедине озеро», «Корсар», «Дон Кіхот» і названих вище) гармонійно сполучалися танок і пантоміма, в єдине ціле зливалися елементи класичної і народної хореографії. У 1930 році постановку героїко-революційного балету В.Феміліді «Карманьйола» в Одесі здійснив М.Мойсеєв. П.Вірський і М.Болотов презентували своє, багато в чому більш вдале прочитання «Карманьйоли» — у Московському художньому театрі балету, керованому Вікторіною Крігер. У 1931—33 роках П.Вірський і М.Болотов — балетмейстери Одеського театру. У 1933—34-му очолюють трупу Харківського театру ім. М.Лисенка, де ставлять «Раймонду» й «Есмеральду». У 1934—35 роках вони ж керують балетною трупою в Дніпропетровську, де вперше ставлять блискучий комедійний балет за сюжетом «Декамерона» — «Міщанин із Тоскани» (муз. В. Нахабіна) — мабуть, найцікавіший балетний спектакль 30—40-х років в Україні, що пройшов майже на всіх балетних сценах республіки. До речі, сам П. Вірський виступив у цьому балеті в партії розпусного абата Чапелетто. Проте все це творче розмаїття стало лише преамбулою до діяльності, що змінить творче обличчя Павла Вірського і визначить його місце в історії української

культури. Починати цю діяльність йому довелось майже з нуля — український сценічний танець існував на той час лише у вигляді вставних номерів у виставах українського музично-драматичного театру й одиничних українських опер. Проте, існувала вже хоча і невеличка за обсягом, проте фундаментальна праця В. Верховинця «Теорія українського народного танцю».

Як постановник, Василь Верховинець прагнув відтворити на сцені лише етнографічно точну копію народного танцю, що не завжди відповідало загалом спектаклю і музичному матеріалу — коли мова йшла про оперу. Першим кроком Павла Вірського на новому шляху була постановка в Одесі (наприкінці 20-х рр.) танців в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Сповнений емоційного натхнення і могутньої сили «Козачок» — яскрава театралізація народного танцю, збагаченого віртуозною технікою з видозміненими акробатичними трюками, — був першим протиставленням безпосередньому перенесенню на сцену фольклорно-танцювальних зразків у їх споконвічному вигляді. Запропонований П. Вірським розвиток національної танцювальної лексики на ґрунті класичного балету відразу зустрів визнання серед танцівників і хореографів. Наступним етапом була Декада української літератури і мистецтва в Москві, для якої П. Вірський і М. Болотов поставили танці в опері С. ГулакаАртемовского «Запорожець за Дунаєм», опублікувавши у програмці спеціальне історико-теоретичне обґрунтування цієї постановки. Газета «Правда» (від 13 березня 1936 р.) писала: «Треба прямо сказати, шо танці — найкраще, що було показано у спектаклі. Гопак у четвертому акті «поставив на ноги» буквально весь театр!». Злітаючи високо в повітря, танцюристи, з шаблями наголо в руках, запаморочливі обертання, майстерне фехтування в танці, стрімкі стрибки і різноманітні присядки, виконані до того ж зі збереженням технічних канонів класичної хореографії (витягнутий підйом, чіткі позиції рук і ніг тощо), вразили не тільки звичайну московську публіку, а й самого К. Станіславського, який був у захваті від гастролей киян.

Всесоюзний фестиваль народного танцю в Москві в 1936 році, фестивалі й конкурси народних ансамблів та значні успіхи української народно-сценічної хореографії викликали інтерес до народного танцю і глядачів, які самі часто ставали виконавцями в самодіяльних колективах, і спеціалістів балетного мистецтва. Дедалі частіше порушується питання про необхідність створення професійного колективу. На Київській міській хореографічній конференції в лютому 1937 році П. Вірський робить глибоко обґрунтовану й переконливу

доповідь про український народний танець і перспективи його розвитку від першоджерела — побутового танцю-примітива, фольклорного обряду, народних ігрищ — до створення професійної української народної хореографічної школи.

Створений навесні того ж року Державний ансамбль народного танцю України очолюють П. Вірський з М. Болотовим. У першій же програмі вони пропонують яскраву театралізацію фольклорних танців, сміливо збагачують традиційну лексику українського танцю елементами класичної хореографії. Звертаючись до історії народу і його сучасності, створюють колоритні сюжетні картини — своєрідні українські балети- мініатюри, такі як «Українська сюїта», «Запорожці» та інші. Водночас ансамбль стає фольклорно-етнографічною лабораторією, що займається пошуком, фіксуванням і переосмисленням скарбів народного танцю і народної танцювальної музики. Величезний успіх національного українського колективу викликав аж ніяк не однозначну реакцію радянських ідеологічних органів. У епоху повсюдного знищення всього, що хоч віддалено можна було запідозрити в українському націоналізмі, Ансамбль створювався як своєрідна противага репресіям. Реальний результат виявився прямо протилежним: безсмертна міць героїчного народу вирвалася на найбільші сцени країни.

Незабаром М. Болотов їде з Києва, і, поїздивши з окремими постановками по Союзу, у 1948 році створює ще один блискучий Ансамбль народного танцю — «Жок» (Молдова).

П. Вірського в 1939 році призначають балетмейстером Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу: відтепер йому велено ставити солдатські танці з елементами народних танців усього багатонаціонального складу Радянської армії. Робить він це так успішно, що з 1943 по 1955 рік йому «надана честь» працювати в Державному ансамблі пісні і танцю Радянської армії імені О. Александрова в Москві. Зрідка Павло Павлович намагається знайти віддушину в постановці балетних спектаклів. Зокрема, у березні 1944 року він пише з Москви композитору Михайлові Скорульському, автору балету «Лісова пісня»: «Прочитав ще раз «Лісову пісню» і ще більше впевнився в тому, що цей сюжет для балету просто ідеальний. У мене є велике бажання до роботи над цим спектаклем». А в 1948-му Вірський намагається все ж поставити «Лісову пісню» — вже у Ленінграді. Проте єдиним театральним спектаклем, який Вірському дали можливість поставити після війни, був балет «Чорне золото» В. Гомоляки. Створений спеціально для чергової московської Декади

українського мистецтва, балет не давав матеріалу для творчої роботи ні балетмейстеру, ні артистам. Величезні фінансові і творчі сили були витрачені на спектакль, що пройшов навряд чи з десяток разів.

Переламним у долі Павла Вірського й українського народного танцю стає 1955 рік. Знову на сцену в нестримному леті вирвався український народний танець, щоб відтепер тріумфально простувати сценами всього світу. Саме в стихії українського танцю повною мірою проявився унікальний талант Вірського-хореографа. За роки роботи в Ансамблі народного танцю України він поставив близько ста окремих номерів. Причому, якщо його колега, знаменитий керівник московського Ансамблю народного танцю СРСР Ігор Мойсеєв прославився тим, що «колекціонував» танці всієї країни й усього світу, то Павло Вірський інтерпретував тільки український фольклор і тільки на його основі створював і масові яскраві хореографічні полотна, і проникливі ліричні, героїчні або гумористичні танцювальні мініатюри. Навіть такі, здавалося б, номери-одноденки як «Моряки флотилії «Радянська Україна», «Кукурудза» або «Ми пам'ятаємо» і «Бухенвальдський набат» — залишалися безумовно українськими за музикою, хореографічною лексикою, світобаченням, врешті-решт. Майже піввіку не сходять зі сцени іскрометний «Повзунець», лубочні «Ляльки», до сліз щемливі «Чумацькі радощі», «Одна пара чобіт на вісім ніг» та інші. Фінальний «Гопак», що став візитною карткою ансамблю — півстоліття викликає бурхливі овації у найбільших концертних залах планети.

В останні роки життя, маючи на меті розширити «регіональну географію» концертних програм, П. Вірський запрошує на постановку окремих номерів талановитих балетмейстерів з інших українських ансамблів. Серед них в репертуарі Ансамблю з'являється чудова «Березнянка» в постанов ці балетмейстера Закарпатського ансамблю Клари Балог.

Творчість Павла Вірського синтезувала досягнення декількох поколінь українських хореографів у сфері сценічної інтерпретації народного ганцю. Він завжди спирався на традиції. Але традиції сприймав творчо, збагачуючи їх досвідом фахового класичного танцівника і талановитого багатопланового хореографа.

Варто зазначити, що він виховав цілу плеяду виконавців — соратників і учнів-послідовників, для яких український танець теж став справою життя. Багато хто з артистів ансамблю не тільки володіли блискучою технікою виконання найскладніших технічних трюків, не тільки були прекрасними драматичними акторами, чого вимагало

виконання сюжетних мініатюр, а й збирали по всій Україні народні танці, напівзабуті рухи бойового гопака, обряди, танцювальні мелодії...

Немов сама по собі виникла при Ансамблі студія.

Незважаючи на воістину всесвітню славу і величезний авторитет, до останніх днів життя П. Вірський змушений був співставляти свої творчі плани з точкою зору «культурних керівників», підпорядковуватися у формуванні концертних програм їхнім «валютним інтересам», тому що Ансамбль вперто прагнули перетворити з творчого колективу на предмет експорту. Важко було переносити і постійну присутність у колективі, особливо під час закордонних гастролей, сторонніх спостерігачів, що доносили у відповідні інстанції про кожну закордонну зустріч, про кожне слово...

Павло Вірський помер 5 липня 1975 року, щойно відзначивши своє 70-ліття, сповнений творчих сил і планів. Іще мине два роки, щоб Ансамбль, який ледь не з моменту створення в 1937 року називали «ансамблем Вірського», одержав право офіційно носити ім'я свого творця.

Сила й неповторність таланту П. Вірського, насамперед, полягає в органічному поєднанні національного й сучасного. П. Вірський — митець справді національний, український, і водночас — майстер світового класу, один з найвідоміших митців сучасності. Національний стиль творчості балетмейстера увібрав у себе всі досягнення української народно-сценічної хореографії, різноманітні види, форми, жанри національного танцювального фольклору, народні обряди і звичаї. Мистецтво його синтезувало в собі величезний досвід і українського народно-сценічного танцю, і національного балету, музики, театральної культури, живопису, поезії.

Творчість П. Вірського і нині постійно розвивається, збагачується досягненнями суміжних мистецтв. Новаторські пошуки й відкриття П. Вірського спираються на традиції української та всієї хореографічної й музично-театральної культури. Однак балетмейстер постійно вміє побачити в традиціях те, що близьке і співзвучне сучасності. Яку б тему не розкривав П. Вірський, до якого б сюжету не звертався — його образне мислення, його постановча стилістика завжди глибоко національні. Він настільки пройнявся щедрими скарбами народного танцю, пластичними інтонаціями української хореографії, що кожен танцювальний малюнок, кожна образна деталь його композицій, присвячена героїці революції або сьогоднішньому дню, в яких актори і не вдягнені в українські костюми, все одно мають яскраві національні риси. Український танець для Вірського — це

Величезний світ найрізноманітніших емоційних барв, образів, сюжетів, тем, настроїв, співзвучних нашій героїчній епосі, характерові і духовним багатствам нашого сучасника. Творча думка балетмейстера в постійному пошуку, в русі. Він ніколи не припиняє роботу над вивченням невичерпної скарбниці народної хореографії. Тільки глибоке пізнання самої природи, своєрідних естетичних законів українського танцювального фольклору дало змогу П. Вірському створити великі програми, складені лише з національних хореографічних масових композицій і чарівних камерних мініатюр. У більшій частині сьогоднішніх концертних програм ансамблю владно панує український танець у всій своїй різноманітності і щедрості барв. І це не викликає почуття одноманітності, однобокості, одноплановості концертів.

Постановник сміливо складає програми тільки з українських танців, бо вірить у величезну силу і різноманітність танцювального мистецтва рідного народу, бачить можливості її спроби його збагачення і розвитку. П. Вірський майстерно будує концертні програми на контрастах, на поєднанні різних емоційно-хореографічних барв, на гармонічній єдності масштабних полотен і мініатюр, плакатних композицій і лірико-психологічних зарисовок, могутніх героїчних картин та гумористичних епізодів. Програма ансамблю — це святкова, театралізована танцювальна вистава, цілісна за задумом і загальною ідейною спрямованістю.

Українські танці програми — свідчення невичерпної балетмейстерської фантазії П. Вірського, результат його сміливих, невтомних пошуків нових шляхів і джерел оновлення народно-сценічної хореографії. Творча фантазія П. Вірського, постійно вбираючи багатства українського народного танцю, водночас спирається на глибоке знання законів лексики класичного балету, на розуміння досягнень всієї радянської і світової хореографії.

Для своїх танцювальних полотен він не тільки сміливо бере елементи народного танцю, пантоміми, ритмопластики, майстерно об'єднує їх, «змішує» хореографічні барви, але ніде й ніколи не порушує стилістичної та образної природи національного танцювального мистецтва. У самого народу черпає П. Вірський хореографічні культурні цінності і повертає їх народові у чудовій оправі. П. Вірський настільки глибоко знає природу народного танцю, так пройнявся духом народної творчості, що навіть в одному русі, в одній хореографічній позі, фразі вміє побачити дивовижну розмаїтість пластичних нюансів і граней.

Його знаменитий «Повзунець», наприклад, побудовано лише на одному національному танцювальному партерному русі — «повзунці». Але скільки варіантів, скільки найрізноманітніших хореографічних відтінків набув у балетмейстера цей традиційний рух українського танцю! У кожного учасника цього номера (а їх у ньому 10) свій «повзунок», зі своїм характерним забарвленням, зі своїм смисловим відтінком, специфічними пластичними нюансами. А за кожним варіантом «повзунка» стоїть людський характер, своєрідний тип веселого і дотепного українського парубка або дядька, який бере участь у смішному і своєрідному змаганні спритності і винахідливості.

Прагнення до різноманітності і виразності танцювальної мови, до її постійного збагачення, до більш точного вибору зображальних засобів виникло у творчості балетмейстера як закономірний результат його невтомних шукань, філософського осмислення актуальних проблем нашого життя, як результат експериментів по розкриттю складних сучасних тем. Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичним танцем, П. Вірський створив якісно нову танцювальну мову — лексику сучасної української народно-сценічної хореографії. У його творчості народна хореографія піднеслася до довершеності класичних зразків. При всьому своєму постійному збагаченні лексика української народно-сценічної хореографії в концертних композиціях ансамблю зберігає всі національні риси народного мистецтва і має високі мистецькі якості, її емоціональні барви сповнені піднесеного загальнолюдського звучання. Звернення П. Вірського до нової тики, прагнення до розкриття нових ідей засобами хореографічного концерту-вистави, розширення його жанрових можливостей, створення цілої низки нових зразків — усе це змушує постановника розробляти кожного разу нові виразні засоби, шукати постійно нову, більш переконливу і образну мову танцю. Зміст пошуків визначає лексику, мова творить образ.

Сучасна танцювальна лексика хореографічної мініатюри «Ми пам'ятаємо» органічно виникла з музичних образів пісні В. Мураделі «Бухенвальдський набат». Тут кожен жест, погляд, рух виявляють публіцистично загострену думку автора, асоціюються з відомими плакатами Великої Вітчизняної війни. «Батьківщинамати кличе!» — немов читаєш у пластиці танцюючих тіл. Мужній, суворий, вимогливий заклик виконавців викликає у кожного гостре почуття його патріотичного громадянського обов'язку перед Батьківщиною.

Хореографічна картина «Сестри» вирішена зовсім в іншому плані. Тут немов ожили полотна великого флорентійця Боттічеллі —

м’які, спадаючі, звивисті рухи, майже невагомі виконавиці, які ледь торкаються підлоги з особливою витонченістю і грацією. Кожен жест гранично відточений і графічно визначений, кожен рух обмежений в діапазоні і його амплітуді. Найменший натиск, приземленість, грубість з боку танцюристів призвели б до руйнування образу, зникнення його характеру. Сила й точність лексики хореографічної картини «Сестри» у дивовижній стильовій визначеності номера. Здатність знайти цікаві символічні поєднання поз, ракурсів — чудова риса П Вірського як постановника. Балетмейстер вільно і сміливо мислить пластичними образами будь-якої хореографічної мініатюри.

Різноманітний і різнохарактерний за лексичною мовою одноактний балет «Жовтнева легенда». П. Вірський, наділений від природи тонким пластичним чуттям хореографа, створює тут своєрідний «інтонаційний» словник сучасної хореографії. Приземлена, скована пластика картини рабства — танець на колінах, напружений, переляканий, приглушений. І мужній, енергійний, широкий, побудований на злетних рухах і синкопованих ритмах танець прозрілого народу. Сповнені болю, крику рухи, що немов стеляться по землі, плакальниць-дівчат над тілом убитої наглядачем подруги, експресивні «вигуки» неспокійних рук і тіл. І найтонший за своєю гамою ліричний дует героїв у руб’ї.

Мова постановок П. Вірського звільнена від побутовизму, не перевантажена буквалістичною житейського вірогідністю, створюється балетмейстером по принципу поетичного узагальнення. «Правда факту» (вираз М. Горького) сама по собі ще не становить правди художнього образу. У виставах балетмейстера закони хореографічної образності не порушуються ніколи. Вірський пильнує вимоги природи танцювального спектаклю, не перевантажує танець бутафорією, побутовими деталями, етнографічними подробицями, як це часом буває у інших хореографів. Правда життя у спектаклях ансамблю П. Вірського — це насамперед поезія життєвих явищ, це хвилюючі та яскраві барви танцю.

Скажімо, у хореографічній картині «Рукодільниці» балетмейстер обрав центром не конкретні сцени трудової діяльності, а красу праці, саму працю в танці як свято людської солідарності. Однією з провідних проблем ідейно-естетичного збагачення багатонаціональної радянської народно-сценічної хореографії є проблема хореографічної драматургії. Це — якісно нова драматургія. Вона дає змогу втілити складні соціально-філософські та суспільно значимі теми сучасності, а їх доти не знала історія народного танцю.

П. Вірський — балетмейстер-драматург. Його хореографічні мініатюри за власними сценаріями вражають внутрішнього стрункістю, виразністю, емоціональною напругою драматургії. Він не просто подає винахідливі танцювальні композиції, майстерно переплітаючи своєрідні хореографічні візерунки, а й творить переконливі, життєво правдиві людські характери, оповідаючи про важливе, сучасне. Роками виношуючи теми, що відповідають його балетмейстерській індивідуальності, П. Вірський насичує їх думкою, справжньою хореографічною ідеєю. Природна чарівність танцю поєднується у нього з символікою, глибинним підтекстом, сміливістю фантазії, а танцювальна форма постає формою драматичного мислення, втіленого у певних пластичних х. У роботі над повноцінним сценарієм до своїх хореографічних мініатюр викристалізовується серйозне та відповідальне ставлення П. Вірського до нього як до програми, першого образного плану. Дія народжується в органічному єднанні хореографічної та музичної образності, котра диктує постановникові свої закони відображення обраної теми. Утверджуючи філософськи значний зміст хореографічних мініатюр, П. Вірський як драматург водночас майстерно враховує перспективи розвитку сучасної народно-сценічної хореографії. Розширення кола тем і образів, пошуки нового, звертання до літературного, театрально-драматичного досвіду, осягнення філософських закономірностей, теоретичних принципів творчості та реальних життєвих процесів навколишньої дійсності - все це допомогло П. Вірському визначити власні шляхи у створенні балетної драматургії. Разом з тим він завжди враховує специфіку хореографічного жанру, хореографічність теми.

Творчість балетмейстера-драматурга характерна багатоманітністю та щедрістю сюжетів, тем, жанрів, драматичних принципів. Його хореографічні мініатюри утворюють кілька груп. Одна з них ґрунтується на героїко-патріотичних, історико-революційних сюжетах і продовжує лінію творчості, розпочату П. Вірським у хореографічній картині «Запорожці». Сюди належать і хореографічна картина «Пам'ять серця» та одноактний балет Л. Колодуба «Жовтнева легенда».

Виникнення у творчості балетмейстера народно-героїчного жанру не було випадковістю. Ще в 20—30-х роках П. Вірський створював танці й хореографічні картини для масових свят, драматичних вистав. На стадіоні він ставить масове свято «Повалення самодержавства», у театрі — перший український балет на революційну тему «Карманьйола» В. Фемеліді, танці до вистави

«Диктатура» І. Микитенка. Це сприяло його спілкуванню з жанрового та драматургічною багатоманітністю творів театрально-драматичного мистецтва.

Друга група хореографічних мініатюр характерна звертанням Вірського до класичної літератури та народнопоетичної творчості. Йдеться про мініатюри «Про що верба плаче» на мотиви творів Т. Г. Шевченка, «Подоляночка», «Хміль», «Ой під вишнею» тощо. Кожна з мініатюр балетмейстера може правити за взірець майстерності у побудові драматургії танцювальної картини. Вірський з особливою точністю віднаходить кульмінацію кожного номера — емоціональну вершину, звідки відкривається уся глибина його ідейно-художнього змісту. Такі вершини у його виставах завжди особливо ефектні та яскраві. В них здебільшого контрапунктно сплітаються різні танцювальні лейтмотиви, до них є своєрідні «підводки», своєрідні хореографічні «крещендо» — наростання. Варіюючи рухи, розвиваючи, ладнаючи їх у композиції та пластичні візерунки, балетмейстер незмінно враховує «емоціональну енергію» кожного па, жесту, пози.

Часом, повторюючи рух, він добивається акцентування не лише настрою, емоції, а й наголошування думки, ідейного змісту номера. Вимагаючи від актора правди щирого почуття, поєднаної з театральною формою вияву, П. Вірський завжди шукає внутрішнього мотивування образу, вбачає театральність не у сценічній умовності, а в самому розвиткові дії, в драматургії номера, його образах.

У хореографічній мініатюрі «Чумаки» він створює трагікомічний образ чотирьох селян. В ті далекі часи вони їздили волами до Криму по сіль. Життя їхнє рясніло злигоднями та поневіряннями. Разом з тим оптимізм, гумор, душевна щедрість — незмінні супутники чумаків — були їм за вірних помічників у тяжкому їхньому хлібі. П. Вірський створює багату на гумористичну видумку хореографічну сцену, театрально виразну, динамічну і водночас драматично насичену. Тут пошуки театральності й сценічної ефектності П. Вірський підпорядковує значному завданню — змалюванню та розкриттю характерів персонажів мініатюри.

У хореографічній картині «На кукурудзяному полі» П. Вірський яскраво, театрально відтворює увесь процес садіння, обробітку та збирання врожаю кукурудзи. Наявність видимої зав’язки, кульмінації та розв'язки, 3-частинної форми танцю свідчить про складність композиційної побудови, про значну театралізацію танцю.

У П. Вірського дивовижна здатність віднайти для кожного хореографічного номера оригінальну, неповторну форму. Сценка «Ой під вишнею» — одна з сторінок «Вертепу» — дістала у ансамблю нове звучання, втілившись у хореографічну картину. І постановник, і виконавці додали їй барви свого часу, власний світогляд, і вона стала актуальною. П. Вірський вирішує її у зовні ефектній та винахідливій театральній формі (станок лялечника, додаткові старечі ноги, вишенька, що під нею відбувається сценічна дія). Через усі ці додаткові деталі П. Вірський утверджує безмежні творчі можливості театру, велику впливову силу акторського мистецтва. Декоративне оформлення та зовнішні форми акторської виразності він майстерно використовує для характеристики персонажів. Яскраві бутафорно-сатиричні епізоди цієї сценки поєднуються з напрочуд ліричними любовними дуетами. Тут балетмейстер вдається до гротеску та гіперболізації, використовуючи прийоми народного фарсу і водночас видобуваючи театральність із самої хореографічної мініатюри.

В танці — народній грі «Червона калина» — балетмейстер до числа персонажів залучає чортів, так звані «сили зла». Цим прийомом створено гострий конфлікт хореографічної мініатюри. Величезне, на всю сцену кострище палає, допомагаючи постановникові подати образну картину поетичної Іванової ночі, відроджуючи народні обряди — стрибання парубків через вогонь.

У хореографічній картині «Про що верба плаче» своєрідний пагорб — священне узвишшя — з плакучою вербою править для виконавців водночас і за необхідну декорацію, де відбувається обряд гадання, і за місце, де певний час переховується Герой, щоб згодом раптово з'явитися серед вражених дівчат. Яскравий театральний прийом віднаходить Вірський у сцені смерті Героїні, що кинулася з пагорба в провалля. Цієї миті там, де вона зривається у безодню, на очах у глядачів виростає плакуча верба — узагальнений образ матері-Вітчизни, котра оплакує нещасну жіночу долю. Блискуче вирішення з істинно народному дусі.

Принцип народності у творчості П. Вірського ґрунтується на глибокому проникненні художника в душу народу, в його багатющий, віками формований фольклор. Живильним середовищем професійного мистецтва стала народна творчість. Безперечно, що без згаданого фактора професійне мистецтво не могло б існувати та зростати, водночас воно має досконаліші прийоми відображення життя у художніх образах. Спираючись у своїй творчості на народну основу, черпаючи у фольклорі натхнення та життєдайні сили, П. Вірський, у

свою чергу, збагачує сучасну народно-сценічну хореографію своїм талантом, думкою мислячого і допитливого художника, поповнює її традиціями та досвідом світової хореографічної класики.

Уникаючи натуралістичної етнографічної схожості, Вірський сміливо перетворює народні танці й водночас пильно зберігає національний народний дух цих танців. Балетмейстер обирає складніший шлях утвердження народності мистецтва, шлях, який більше відповідає вимогам сучасності. Це — шлях переосмислення народної теми, народного життя, творчого самовияву художника, зрослого на ґрунті національного мистецтва. Заземлене побутописання П. Вірський вважає за чуже національним традиціям. Зберігаючи національні традиції, він іде шляхом творчого відгуку художника на народну тему, а не шляхом її цитування.

Народність творчості П. Вірського виявляє себе в насиченому гуморі його вистав. У програмі ансамблю чимало танців і хореографічних картин із жартом та лукавинкою: «На кукурудзяному полі», «Повзунець», «Чумаки», «Колгоспна полька», «Колгоспне весілля» тощо. Віддана любов до Батьківщини, непорушний зв'язок з її життям — ось та основа, що повсякчас живить творчі задуми балетмейстера. Разом з тим його любов до краси і життя вимоглива та войовнича. За нею — відповідальність художника перед своєю епохою. Це породжує у П. Вірського чуйність до актуальних суспільних проблем.

За видатні заслуги в галузі розвитку народної хореографії в Україні в 1960 р. великого майстра української хореографії була відзначена премією Т.Г Шевченко. У 1975 р. Вірський йде з життя. Він був майстром світового класу, митцем, залишивши велику спадщину і великий приклад сценічного втілення і дбайливої любові до народної хореографії. Павло Вірський залишив після себе полотна народно сценічної хореографії і чудовий ансамбль танцю.

Питання для самостійної роботи:

1. Творча особистість П. Вірського.
2. Співпраця П. Вірського з М. Болотовим.
3. Організація Державного ансамблю танцю УРСР.
4. Особливості балетмейстерської діяльності П. Вірського.

Література: 2, 7, 10-13.

Тема № 9. М. Вантух – продовжувач справи П. Вірського.

Мета вивчення: формування знань про творчий шлях М. Вантуха та його місця в розвитку українського народно-сценічного танцю.

План

1. Творча особистість М. Вантуха.
2. Наслідування традицій П. Вірського.
3. Особистий внесок М. Вантуха у діяльність Ансамблю танцю ім. П. Вірського та у розвиток хореографічного мистецтва України.
4. Хореографічна школа при ансамблі.
5. Організаційна діяльність М. Вантуха.

Основний зміст

ВАНТУХ МИРОСЛАВ МИХАЙЛОВИЧ – Народний артист України, Герой України, художній керівник та головний балетмейстер «Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім..П.Вірського, професор, академік, голова Національної хореографічної спілки України, лауреат Національної премії Т.Г Шевченка.

Мирослав Вантух народився 18 січня 1939р. в селі Великосілки Кам'янко-Бузького району Львівської області в хліборобській родині. Рано пізнав, як гірко рости сиротою, батько помер у 1946 р, мати в 30 річному віці. Хлопець був здібним до навчання, виховував у собі силу волі.

У 1958р. Мирослав Вантух закінчує Львівський технікум підготовки культосвітніх працівників, і його залишають там викладачем та методистом з культосвітньої роботи. Далі була армія, служив в ансамблі пісні і танцю Прикарпатського військового округу, працював у Львівській філармонії. У Львівському технікумі закінчив ще й хореографічне відділення, яке відкрилося значно пізніше, у 1977р.заочну Академію суспіних наук України.

У 1964р. Мирослав Вантух заснував ансамбль танцю «Юність», при Палаці культури ім. Ю. Гагаріна м. Львова. Створив там три програми: «Танці Українські», «Танці народів Світу» та «Танці народів СРСР». Загалом Вантух в ансамблі танці Юність поставив свище 40 номерів. Серед найвідоміших: « Українське вітання», «Козачок»,Ми всі за мир», «Танець з бубнами», «Гопак», «Гімн праці», та багато інших.

У 1968р. М. Вантух стає наймолодшим заслуженим діячем мистецтв України.

У 1977 р. йому присвоєне звання Народного артиста України, вже в той час Мирослав Вантух ставить постановки по всій Україні. У 1980

році Мирослав Вантух очолює Національний заслужений академічний ансамбль народного танцю України імені П. Вірського.

М. Вантух вчився у Вірського всього, що тільки можна було взяти для себе. Такі постановки П. Вірського, як «Ми з України», «Про що верба плаче», «Подоляночка», «Рукодільниці», «Чумацькі радощі», «Запорожці», «Червона калина», «Гопак», «Повзунець», «Ляльки», «На кукурудзяному полі», «Карпатські лісоруби», «Ой, під вишнею» істотно вплинули на формування творчої особистості Мирослава Вантуха, виховали в ньому відчуття тонкощів сюжету, розуміння і правильне вирішення елементів драматургії.

Під керівництвом М. Вантуха відновлено більше 10 номерів із творчого доробку П. Вірського. «Ми з України», «Про що верба плаче», «Подоляночка», «Рукодільниці», «Моряки», «Запорожці», «Гопак», «Ляльки» та інші шедеври П. Вірського завдяки М. Вантуху сьогодні знає цілий світ.

Ансамбль танцю ім. Павла Вірського академічний, а не фольклорний. Але всі хореографічні композиції у постановках і П. Вірського, і М. Вантуха пройняті національним духом.

Варто зазначити, що коли М. Вантух очолив Ансамбль танцю, спочатку перед ним ставили завдання – не створювати нових номерів, а лиш зберегти постановки П. Вірського. Але ж одна справа зберігати творчу спадщину видатного балетмейстера, інша – зробити з художнього колективу музей із застиглими експонатами. М. Вантух аргументував тодішньому керівництву, артистам: «Коли показувати одне і те ж, то це набридне не тільки глядачам, а й навіть вам. Якщо традицію не розвивати, то вона неодмінно стає догмою…».

Першою роботою балетмейстера в ансамблі імені П. Вірського стала хореографічна композиція «Карпати»: в ній помітний своєрідний стиль митця, який зумів цікаво інтерпретувати народні обряди, вдаючись до сучасних лексичних хореографічних засобів. Оригінальністю позначені також його роботи – чоловічий український «Танець із бубнами», обрядовий танець «Літа молодії», «Волинські візерунки», «Гуцульська рапсодія». Ніжністю і жіночністю виділяється дівочий танець «Козачок», експресивністю і нестримністю – «Циганський танець». Увібрала в себе усю красу національного багатства композиція «Україно, моя Україно», яка стала візитівкою ансамблю.

Далеко за межами України, майже в 50 державах земної кулі виступав Національний ансамбль танцю – як посланець миру та дружби, носій рідної культури, як свідчення високого художнього та

виконавського рівня української хореографії. Гастролі ансамблю Вірського завжди супроводжуються захопленими відгуками іноземної преси. Після гастролей ансамблю у США вийшла стаття в «THE NEW YORK TIMES», у якій відома журналістка Г. Кісельгоф написала: «В Ансамблі Вірського танцює сорок Нуреєвих» (це про чоловічий склад колективу, який тоді виступав).

Талановитий балетмейстер і педагог Мирослав Вантух прикладає багато зусиль для згуртованості творчого колективу, активно працює з молоддю, розвиває і примножує традиції, закладені Павлом Вірським. При цьому, його художнє кредо – вірність історичним традиціям українського народу – завжди залишається незмінним.

Блискучий балетмейстер-постановник, Мирослав Михайлович поєднує досвід педагога-вихователя і глибокі знання народних традицій та обрядів, якості талановитого організатора і позицію громадянина незалежної держави. Тільки завдяки такому поєднанню людських і професійних якостей, очолюваний ним уже понад 20 років Ансамбль ім. Вірського став візитною карткою українського мистецтва, танцювальним колективом номер один у Європі і, можливо, в усьому світі.

У роботі М. Вантух використовує методику П. Вірського. Та ж вимогливість до себе і інших, дотримання дисципліни. Під час репетиції також практикує метод П. Вірського, який полягає у тому, що ансамбль танцює без музики. «Це перевірка так званого внутрішнього ритму. Уявіть, наскільки злагоджено повинен працювати колектив, щоб відчувати ритм, як єдиний організм!", – ділиться досвідом хореограф.

У 1991 р. розпочала свою діяльність створена М. Вантухом дитяча хореографічна школа, де навчається понад 200 обдарованих дітей. Директором школи є дружина Мирослава Михайловича, народна артистка України В. Вантух. Валентина Володимирівна – вихованка М. Вантуха, танцювала в «Юності». За 15 років педагогічний колектив школи, до складу якого входять народні, заслужені артисти України, під керівництвом В.В. Вантух домігся значних успіхів. Учні школи стали переможцями багатьох престижних міжнародних фестивалів з народної дитячої хореографії, взяли участь у багатьох концертах як в Україні, так і далеко за її межами, разом з ансамблем побували на гастролях у Німеччині, Данії, Іспанії, Франції, Португалії, Італії, Австрії, Люксембурзі і багатьох інших країнах світу. Закінчивши восьмирічну школу, юнаки та дівчата також за конкурсом вступають до студії (створеної Вірським у 1962 р.), де навчаються ще 2 роки, отже,

загалом процес підготовки артиста ансамблю триває 12 років. І коли вони ще три-чотири роки, тоді стають танцівниками високого класу. До слова, у світі немає жодного аналогу, щоб ансамбль мав триступінчату освіту в надрах свого колективу. Виняток – Національний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, де артистів готують безпосередньо в своїх стінах. Сис трьохступеневої освіти з 6-тирічного віку (школа-студія-ансамбль) дає такий рівень танцювальної культури, який важко опанувати де-небудь артистові-професіоналу. Варто зазначити, що крилата фраза П. Вірського «Танцюй характер героя, а не хореографічний малюнок» стала одним із основних принципів творчості М. Вантуха. І цьому він навчає своїх вихованців. Саме тому своєрідна манера виконання танцівників ансамблю завжди витончена, особлива увага приділяється саме артистизму.

Слід зауважити, що заслуга М. Вантуха не лише в тому, що він відновив велику частину творчої спадщини П. Вірського, а й у тому, що створив нові хореографічні твори, які слугують зразком для наслідування. За своє творче життя М. Вантух створив і поставив майже 40 різних за тикою хореографічних композицій, сюїт, танців, картин, багато з яких сьогодні складають золотий фонд української хореографії.

Сьогодні Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського – найкращий у світі. А найголовніше – він ідентифікує українців, як талановиту, духовно багату націю. Збереження його самобутності сприяє збереженю традицій та унікальних творчих винаходів, які передав усьому хореографічному світу П. Вірський

Крім того, за ініціативи творчого колективу і особистого сприяння М. Вантуха був створений Фонд імені П. Вірського на підтримку пенсіонерів, які працювали колись у знаменитому ансамблі. Та не всі можновладці підтримали цей проект, і тепер балетмейстерові доводиться особисто допомагати ветеранам, які звертаються до нього за допомогою.

М. Вантух впродовж багатьох років очолює Національну хореографічну спілку України. Систично проводить Всеукраїнський конкурс ім. П. Вірського, метою якого є збереження та розвиток українського народного-сценічного танцювального мистецтва і відкриття нових талантів серед української молоді.

М. Вантух – не лише талановитий балетмейстер із величезним творчим доробком і надзвичайно вагомими заслугами перед Україною. Він є істинним продовжувачем справи П. Вірського, адже зумів

зберегти спадщину геніального балетмейстера, його неповторний хореографічний почерк у репертуарі найкращого у світі танцювального ансамблю, і разом з тим, зміг запропонувати нові форми хореографічного вирішення, викликані вимогою сучасності. Він з усіх сил пропагує наше мистецтво за кордоном, де люди аплодують стоячи, бачивши усю силу, красу, велич українського танцю.

Питання для самостійної роботи:

1. Становлення особистості М. Вантуха.
2. М. Вантух – продовжувач справи П. Вірського.
3. Внесок М. Вантуха у розвиток хореографічного мистецтва України.
4. Дитяча хореографічна школа, створена М. Вантухом.
5. Організаційна діяльність М. Вантуха.

Література: 2, 7, 10-13.

Тема № 10. Значення науково-дослідницьких праць з української народної хореографії для розробки теорії та практики викладання спеціальних дисциплін. Роботи В. Верховинця, В. Авраменка, О. Голдрича, А. Гуменюка, К. Василенка, А. Кривохижи, Б. Колногузенка та інших

Мета вивчення: формування знань про життєвий і творчий шлях видатних діячів українського хореографічного мистецтва та впливу їх творчості на розвиток національного танцювального мистецтва.

План

1. Розвиток наукової та методичної роботи в галузі українського народного хореографічного мистецтва.
2. Внесок В. Верховинця, В. Авраменка, П. Вірського, А. Гуменюка у науково-методичну складову українського народного танцю.
3. К. Василенко – балетмейстер, педагог і теоретик народної хореографії.
4. Навчально-методичні посібники народного артиста України, професора, академіка Б. Колногузенка.
5. Внесок у методику роботи з хореографічним колективом заслуженого працівника культури України О. Голдрича, народного артиста України, професора В. Похиленка.
6. А. Кривохижа — засновник хореографічно-педагогічної освіти на Кіровоградщині.
7. Наукові праці І. Аксьонова, О. Бігус, А. Гоцалюк, К. Кіндер,

А. Кирилюка, Б. Кокуленка, О. Лиманської, В. Пастух, А. Підлипської, О. Самоляка тощо.

Основний зміст

Значні досягнення в галузі художньої культури та мистецтва ХХ ст. зумовили розвиток професійної хореографічної освіти (широка мережа хореографічних шкіл, студій, хореографічних училищ, училищ культури, вищих закладів культури). У свою чергу, професійно-хореографічна освіта сприяла підвищенню фахового рівня підготовки викладачів хореографічних дисциплін, що позитивно позначилося на якості діяльності як спеціальних, так і загальних навчальних закладів.

Дослідники українського народно-хореографічного мистецтва В. М. Верховинець, В. К. Авраменко, К. Ю. Василенко, А. І. Гуменюк, та ін. здійснили наукове обґрунтування та тлумачення ряду теоретичних, методичних, практичних проблемних питань щодо розвитку та функціонування української народно-сценічної хореографії.

Так, помітний вклад в теорію вітчизняного хореографічного мистецтва зробив видатний український видатний український радянський композитор, хоровий диригент, хореограф і фольклорист В. ВЕРХОВИНЕЦЬ. Він увійшов в історію українського народного хореографічного мистецтва як автор наукової праці «Теорія українського народного танцю». У цьому фундаментальному дослідженні В. Верховинець науково обґрунтував та описав характерні танцювальні рухи, які є основою української народної хореографії. Для швидкого їх запам’ятовування та вивчення він запропонував назви майже всім рухам, а саме: присядки, навприсядки, вихиляси, тощо. Він запропонував першу класифікацію українських танців, поділивши всі на масові, парні й сольні (за кількістю виконавців). Крім того, майстром здійснено запис рухів і комбінацій у вигляді малюнків і схем. Значним внеском В. Верховинця в історію українського народного танцю стало те, що спираючись на народну етнографію, він поєднує пісню і танець, науково обґрунтовує доцільність цього феномена, який поєднує дві групи танців, а саме: під пісню і під музику. «Без пісні чи без музики танцю немає. Від них залежить теми, ритміка й характер танцю. Танцювальна пісня і танець, танцювальна мелодія на інструменті і танець – це одне нероздільне гармонійне ціле» – зазначає хореограф. В «Теорії українського народного танцю» узагальнено багаторічний досвід роботи В. Верховинця з дітьми і молоддю в Державній вищій драматичній школі, Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, дитячій школі при Українському педагогічному інституті. Глибоке

знання української етнографії у поєднанні з практичною роботи з молоддю, достовірна інтерпретація танцювальних композицій з боку виконавців і хореографів характеризують В. Верховинця як висококваліфікованого етнографа, хореографа, науковця.

Науковою школою В. Верховинця, запровадженням інноваційних підходів і досвіду став організований у 1930 році в Полтаві жіночий театралізований ансамбль «Жінхоранс», з яким В. Верховинець виступав на різних концертних майданчиках країни. У роботі над репертуаром хореограф намагався зберегти національний колорит творів, здійснити правдиву інтерпретацію танцювальних рухів. Як справедливо зазначає В. Черкасов «талант В. Верховинця полягає у тому, що він активно займався музичнопросвітницькою діяльністю, об'єднував у єдине музику, хореографію і драматургію, синтезував народний танець з технікою класичної європейської хореографії».

Цікавою і важливою для роботи з дітьми дошкільного і молодшого шкільного віку є збірка В. Верховинця «Весняночки». Вона включає в себе сім розділів: «О подвижных играх с пением», «Игры и песни на разные темы», «Весна», «Лето», «Осень», «Зима», «Хореографическое приложение». Автор знайомить читача з власною методикою викладання за допомогою гри. У збірнику детально охарактеризовано інсценовані вокальні композиції з елементами хореографії. Автор підкреслює тісний зв'язок музики, пісні й хореографії та доводить їхній вплив на виховання і розвиток молодших школярів.

Вагомий внесок у розвиток хореографічної вітчизняної освіти зробив відомий педагог, віртуозний виконавець, балетмейстер-постановник В. АВРАМЕНКО, який створив власну хореографічну школу народного танцю і підготував чимало спеціалістів у хореографічній галузі. Свій практичний досвід автор висвітлює у книзі «Українські національні танки, музика і стрій» (1947 р.). В. Авраменко акцентує увагу на виховних функціях хореографічного мистецтва, великих можливостях українського народного танцю у формуванні патріотизму наступних поколінь. Дослідник дає визначення танку, описує вимоги щодо культури виконання хореографічних композицій, чітко розмежовує чоловічі та жіночі рухи, вправи. Крім того, детально описує костюми виконавців.

Пошановуючи сталі традиції українського народного хореографічного мистецтва, узагальнені й науково обґрунтовані В. Верховинцем продовжував П. ВІРСЬКИЙ, який вважається

реформатором українського народного танцю. У його праці «Українські народні танці» описано велику кількість народних танків, подано схеми сценічного руху та матеріали для музичного супроводу.

Великий внесок у збирання матеріалів зробив упорядник цього збірника А. І. ГУМЕНЮК. Зібраний у різних регіонах України хореографічний матеріал розташовано у певній послідовності. Збірник містить теоретичні розділи та опис 140 танців. У першому розділі викладено характеристику основних термінів, умовних позначень, позицій та положень рук та ніг, корпусу, голови виконавця. У другому розділі міститься опис основних рухів українського народного танцю.

Нове видання «Українського народного танцю» (1969р.) значно доповнене як у теоретичній частині, так і в описах танців. Жанрова і тична класифікація українських народних танців знайшла втілення у цьому збірнику. Розташування жанрів і поділ танців за тикою відображає історію розвитку українського народного хореографічного мистецтва. А. Гуменюк поділив українські танці за жанровими особливостями на три групи: хороводи, побутові та сюжетні танці.

У 1963 році виходить друком друга книга «Народне хореографічне мистецтво України», в якій автор дає загальну характеристику зародження і розвитку українського танцювального мистецтва, грунтовно розкриває національні особливості українських танців на основі аналізу їх хореографії, музики та регіональних стильових особливостей.

К. Ю. ВАСИЛЕНКО звернувся до теоретико-методичної роботи після того, як прослухав лекції видатного педагога хореографа, автора багатьох теоретичних праць у галузі хореографії – Р. Захарова, який справив надзвичайне враження на українського балетмейстера. Завдяки йому зацікавленість історією та культурою, жага до знань, віра у виховну силу танцю, бажання пізнавати його закономірності, стали підґрунтям для формування хореографічних педагогічних ідей К. Василенка.

У 1970р. К. Василенко була створена кафедра народної хореографії у Київському державному інституті культури. Відкриття кафедри стало видатною подією у країні, адже нарешті вдалося досягти мрії багатьох попередників (зокрема В. Верховинця) про отримання вищої хореографічної освіти.

У 1975р. педагог залишив художнє керівництво ансамблю «Дарничанка», оскільки розв’язання педагогічних проблем вузу вимагало значно більше часу і сил.

У 1976р. К. Василенко став художнім керівником «Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР». Після смерті П. Вірського перед керівником постало питання наступника, який би гідно продовжував його творчу лінію і сприяв подальшому розвитку ансамблю. Педагог розумів усю ситуацію та відповідальність, яка лягла на його плечі, адже важко було зрівнятися у професійній майстерності та творчих задумах з П. Вірським. Незважаючи на це, К. Василенко майже 2 роки пропрацював з ансамблем. Завдяки йому у 1977р. колективу було присвоєне ім'я його засновника – П. Вірського.

За час роботи у професійному колективі К. Василенко зрозумів, що набагато більше здатний зробити як педагог і теоретик народної хореографії, тому він обирає педагогічний шлях. Мабуть вперше в українській хореографії видатний митець і педагог з наукової точки зору досить ґрунтовно дослідив шляхи збагачення і розширення народно-сценічної танцювальної лексики. Кім Василенко випустив свою наукову працю «Лексика українського народного сценічного танцю». Він першим у науковій хореографічній школі обґрунтував науковий підхід дослідження культурогенетичних процесів у мистецтві українського народно-сценічного танцю, динаміки розвитку його лексики, принципів сценічної обробки фольклору. Зокрема, у передмові до першого видання «Лексики українського народносценічного танцю» (1971 р.) зазначається: «Теоретичні концепції ученого-хореографа базуються на глибокому осмисленні народних танцювальних традицій і кращих художніх зразків української народно-сценічної хореографії». Учений також визначав «народно-сценічний» танець «не тільки витвором народної хореографії, що зазнав певної художньої обробки й виконується зі сцени, але й заново створеним балетмейстером-постановником або творчою групою професійного чи самодіяльного колективу...».

Б. М. КОЛНОГУЗЕНКО є не лише практикуючим балетмейстером та художнім керівником видатних хореографічних колективів, а й автором багатьох науково-методичних матеріалів, в яких зосереджено увесь його виконавський та балетмейстерський досвід, що є неперевершеним внеском у теорію хореографічного мистецтва. В його арсеналі більше п'ятдесяти посібників, методичних розробок та рекомендацій з хореографічних дисциплін, створених у різні роки його творчої кар'єри. Серед найбільш популярних – «Основи танцювальної композиції», «Хореографічне мистецтво», «Методика роботи з хореографічним колективом», «Хореографічна сюїта», «Сольний танець», методична розробка у співавторстві з І. Макаровою

«Сучасний танець та методика його викладання танцю»; а посібник «Види мистецтв і хореографії» й «Хореографічна композиція» сьогодні є настільними книгами для кожного студента-хореографа, адже вона є зосередженням усіх знань і багаторічних творчих пошуків Б. Колногузенка.

О. С. ГОЛДРИЧ – провідний митець України, один із фундаторів професійної освіти для хореографів на Західній України, автор низки науково-методичних посібників. Вагоме значення у професійному формуванні майбутніх спеціалістів виділяв ансамблевій формі навчання студентів. Вважав, що окрім доброї теоретичної підготовки повинна бути ще і сценічна практика, яка дає досвід сценічної культури виконання та емоційності.

У своїй статті «Тіні забутих танців» за результатами перших зборів членів Хореографічної спілки України 28 січня 2004 року О. Голдрич висловив свої настанови керівникам хореографічних колективів, які були присутні. У них він звернув увагу як на організацію танцювального ансамблю, так і на підбір репертуару, як на особисті якості керівника-хореографа, так і на його професійні навички, як на підбір музичного матеріалу, так і на костюми виконавців танцю, культуру носіння національного костюма і поведінки під час виступу на сцені. Зосереджуючись на музичному оформленні хореографічних творів О. Голдрич закликав до використання рідного фольклорного матеріалу, акцентував на якості фонограмного забезпечення.

За думкою митця, не можна допускати поверхневого ставлення до створення нової композиції, слід глибинно дослідити вибраний матеріал: окрім танцювальної мови, треба знати й народно-сценічний костюм, народну музику, народні обряди та багато інших потрібних компонентів, а також малюнок танцю, його драматургію та образ.

В. Ф. ПОХИЛЕНКО неодноразово виступав з доповідями на постійно діючому семінарі для керівників хореографічних ансамблів шкіл та позашкільних виховних закладів: «Збереження історико-культурної спадщини народних традицій та їх творче використання на шляху розвитку хореографічного мистецтва України» (2015 р.); «Знання мови символів – необхідний складник формування професійної компетенції майбутнього вчителя хореографії-балетмейстера» (2016 р.); «Формування національної самосвідомості вчителя хореографічних дисциплін як складової професійно-педагогічної культури» (2017 р.).

Є автором публікацій «Сучасний стан та шляхи вдосконалення української хореографічної освіти» (2018), «Національно-патріотичні

імперативи в системі виховання студентів кафедри хореографічних дисциплін та ансамблю «Пролісок»» (2017) та навчальних посібників «Календарні свята та звичаї українського народу» для фольклорних ансамблів шкіл мистецтв та позашкільних закладів (1997), «У вихорі танцю» (2014, у співавторстві з А. Є. Коротковим, В. М. Коротковою та ін), «Акторська майстерність та пластична виразність танцівника» (2017, у співавторстві з О. О. Саленко-Кропивницьким). Також є автором трьох книг: «Танець між небом і землею», де автор розповідає про історичні підвалини і розвиток хореографічного мистецтва Кіровоградщини, зокрема про історію найвидатніших народних танцювальних колективів нашого краю – «Ятрань» та «Пролісок».

А. М. КРИВОХИЖА — засновник і перший керівник народного танцю України «Ятрань» відіграв одну з ключових ролей на всіх етапах становлення хореографічно-педагогічної освіти на Кіровоградщині. Адже, окрім потужного впливу на розвиток танцювального мистецтва в Кіровограді та в Україні загалом на аматорському етапі, на професійно-підготовчому етапі становлення хореографічно-педагогічної освіти в 1997- му році А. Кривохижу запрошують працювати викладачем кафедри хореографічних дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету, що забезпечує підвищення якості кадрового складу кафедри. На етапі становлення та модернізації хореографічно-педагогічної освіти А. Кривохижа видає перший методичний посібник для вищих навчальних закладів «Гармонія танцю» з курсу «Мистецтво балетмейстера» (2000 р.), а з 2002 р. він – доцент кафедри хореографічних дисциплін КДПУ ім. В. Винниченка, де викладає дисципліни «Мистецтво балетмейстера», «Підготовку концертних номерів», «Народознавство та хореографічний фольклор України». Він – один із найактивніших ініціаторів відкриття на етапі становлення хореографічно-педагогічної освіти музею історії українського хореографічного мистецтва в державному музеї-заповіднику «Хутір Надія» (2004 р.).

Є ініціатором підготовки та проведення багатьох культурно-масових заходів, які проводились і проводяться в Кіровограді, області, країні в цілому. У складі творчої групи Анатолій Михайлович брав участь у розробці державних стандартів хореографічних спеціальностей освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр», «спеціаліст», «магістр» для вищих педагогічних закладів, у науково-методичному семінарі та майстер-класі «Збереження та розвиток народно-сценічного танцю регіонів України», який відбувався в

Кіровограді в листопаді 2005 року. Він також є автором методичного посібника з курсу мистецтва балетмейстера для хореографічних відділень педагогічних університетів «Гармонія танцю» (Кіровоград, 2006).

Значний внесок у вивчення танцювального мистецтва Гуцульщини зробив відомий український дослідник Р. Гарасимчук. У 1931р. він розпочинає власні дослідження танців, що мали місце на теренах Гуцульщини. Його праця «Народні танці українців Карпат» складається з двох книг: 1. Гуцульські танці. 2. Бойківські і лемківські танці. Велике значення мають науково-методичні праці Олега Голдрича, Богдана Стасько («Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини»), Сергія Зубатова, Ольги Бігус («Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону»), які присвячені хореографічному мистецтву Карпатського краю.

Історико-педагогічні розвідки щодо вивчення історії становлення і розвитку хореографічного мистецтва, дослідження культурної спадщини та тенденцій розвитку хореографічної освіти в різних регіонах України уможливлюють збереження культурних цінностей, засвоєння духовного потенціалу, накопиченого в процесі еволюційного розвитку і націленого на збагачення вітчизняного хореографічного мистецтва, створення концепції безперервної ступеневої хореографічної освіти. З огляду на це, нами проаналізовано історіографічні праці, у яких досліджено та узагальнено становлення і розвиток хореографічного мистецтва та хореографічної освіти в різних регіонах України. Цей досвід представлено у багатьох наукових працях, з-поміж яких дослідження І. Аксьонова, О. Бігус, А. Гоцалюк, К. Кіндер, А. Кирилюка, Б. Кокуленка, О. Лиманської, В. Пастух, А. Підлипської, О. Смоляк.

Так, О. Бігус приділяє велику увагу вивченню становлення і розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпатського краю. Науковець з'ясовує вплив історико-географічних та етнографічних процесів на формування традицій краю, з'ясовує роль обрядів та звичаїв у становленні особливих рис хореографічного мистецтва Прикарпаття. Науковцем О. Бігус досліджено не лише стильові особливості народно-сценічної хореографії Прикарпатського регіону, а також зроблено спробу довести на науковому рівні їхній вплив на процеси формування української національної культури. Наукову цінність представляє узагальнення історії хореографічного мистецтва методики викладання українського народно-сценічного танцю.

Розвиток і становлення сценічної хореографічної культури Східної Галичини у взаємозв'язку з процесами формування європейського хореографічного мистецтва на початку XX століття досліджено В. Пастух. Науковець вивчає новітні тенденції у хореографічному мистецтві та засоби їхнього запровадження в хореографічне мистецтво Галичини.

Вивченням особливостей кримськотатарського народного танцю присвячене дослідження А. Підлипської. У своїй роботі «Народна хореографічна культура Кримських татар XIX – першій половині XX століття» науковець систизувала види і жанри кримськотатарського народного танцю, узагальнила та проаналізувала діяльність професійних колективів, які працюють у досліджуваному хореографічному напрямку. А. Підлипська розкрила питання негативного впливу російської влади на розвиток кримськотатарського хореографічного мистецтва та обмеження на дослідження через національно- культурні утиски кримських татар. Науковець першою торкнулася питання зародження і становлення хореографічного мистецтва кримських татар у зазначений період, виявила стилістичні особливості кримськотатарського танцю, ґенези його розвитку та ролі спадкоємності поколінь у збереженні національних традицій.

Серед наукових праць цінним з історіографічної точки зору вважається дослідження О. Самоляк «Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури». У ньому науковець узагальнює весняну обрядовість Західного Поділля, ритуальні, обрядові та етнографічні особливості краю. У роботі відбувається глибоке дослідження тики, композиційних елементів обряду «Гаївки». Праця О. Самоляк присвячена глибокому аналізу циклу регіональних весняних свят, їхньої специфіки. Науковець обґрунтовує думку про вплив природних явищ, культових обрядів на формування обрядового річного календарного циклу Західного Поділля. Певну увагу автор приділяє музичним термінам, ритмічним формам, типологізації рухових малюнків танцю, аналізує особливості композиційних елементів. Особливе місце в роботі відводиться вивченню впливу гаївкового репертуару на виховання молоді.

Традиції та новації в різдвяно-новорічній обрядовості українців Карпатського регіону другої половини XX – початку XXI століть, витоки та зародження календарно-обрядових традицій краю досліджено А. Гоцалюк. Науковець класифікує та узагальнює досвід карпатського регіону, вивчає фактори впливу на зміни і трансформацію обрядової культури гуцулів. У роботі виявлений і доведений вплив

інноваційних процесів часів незалежності України на відродження та збереження традицій Карпатського регіону. А. Гоцалюк доводить необхідність збереження культурної спадщини та її вплив на етнопедагогічні аспекти.

З метою збереження народної хореографії на Чернігівщині В. Кирилюк акцентує увагу на необхідності дослідження, систизації та фіксації танцювального фольклору краю, запису постановок народно-сценічних танців, підготовки науково-методичної літератури, введення етнографічних та фольклорних матеріалів до навчальних програм, поглиблене вивчення етнографії України. Автор відзначає важливість проведення наукових конференцій та фестивалів на підтримку хореографічних колективів Чернігівщини.

Витоки традиційної танцювальної культури Слобожанщини досліджено О. Лиманською. Науковець обґрунтовує зв'язок давньоруської культури і сучасних хореографічних традицій календарного циклу Слобожанського регіону. Заслуговує на увагу те, що автор вивчає структуру системи календарних свят давньоруської культури, їх атрибутику, символи, регіональні особливості. Основною метою дослідження О. Лиманської є те, що Слобожанщина – це регіон, у якому збереглися традиції предків, і хореографія краю має глибокі етнографічні витоки.

Розвиток фольклорно-етнографічних традицій та хореографічної культури Кіровоградщини досліджений Б. Кокуленком. Узагальнюючи фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини науковець досліджує розвиток народного танцю на Кіровоградщині. Він обґрунтовує вплив театру корифеїв на формування хореографії краю, аналізує роль і місце українського народного танцю у виставах першого українського театру. Дослідження свідчить, що вперше народний фольклор було використано у п'єсах М. Кропивницького, І. Карпенко-Карого, М. Старицького, Панаса Мирного.

Б. Кокуленком доведено вплив творчої спадщини Кіровоградського театру корифеїв на створення програми Заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю України «Ятрань», роль цього колективу в формуванні хореографічного мистецтва України. Науковець характеризує стан хореографічного мистецтва Кіровоградщини у зазначений період, аналізує вплив взаємодії різних етносів, а саме: болгар, греків, татар, сербів, гагаузів на розвиток народно-сценічного танцю краю. Б. Кокуленко називає міфологію джерелом походження хореографічного фольклору, обґрунтовує вплив

українських традицій, обрядів, звичаїв на розвиток хореографічного мистецтва Кіровоградщини. Надзвичайно важливим для формування етнохореографії Б. Кокуленко вважає період Козаччини, коли було закладено основу народно-сценічної хореографії центрального регіону України.

Лексичні особливості хореографічної культури Поліського краю досліджено І. Аксьоновим. Науковець обґрунтовує вплив географічного розташування на формування хореографічних особливостей краю, доводить своєрідність хореографічних рухів та музичного супроводу на композицію танцю. Крім того, він обґрунтовує вплив етнографічних особливостей, чеської, словацької, болгарської та молдавської культур на формування хореографічних традицій Подільського краю.

Зміст хореографічного мистецтва з плином часу постійно змінюється і удосконалюється новими науковими розробками та педагогічними інноваціями. Так, у роботі «Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців», К. Кіндер уперше досліджує важливість та етимологію поняття «пластичний символ», визначає символіку української народної танцювальної культури, пов'язує орнаментальні малюнки народного мистецтва із символічними графічними записами хореографічних малюнків українських танців. Дослідником вперше розроблено схему записів української танцювальної символіки за образно-семантичними ознаками.

Проблеми збереження і дбайливого ставлення до народно-сценічної хореографії підкреслено в матеріалах та в резолюції науково-практичної конференції «Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку» (м. Київ, 28 лютого 2002 р.), що знаходить подальший розвиток у новітніх дослідженнях відомих мистецтвознавців і представників молодшого покоління дослідників – Д. Бернадської, П. Білаша, Р. Кіндер, С. Легкої, Т. Павлюк, В. Шкоріненка та ін. Дослідники зосереджують увагу на естетичному змісті народно-сценічного танцю, на інтерпретації специфіки хореографічного образу.

Питання для самостійної роботи:

1. Назвіть перших дослідників українського танцю та проаналізуйте їх праці.
2. Внесок К. Ю. Василенка у розвиток теорії українського народного танцю.
3. Навчально-методичні посібники Б. М. Колногузенка.

4. Дослідження, присвячені методиці роботи з хореографічним колективом.

5. Роль А. М. Кривохижи у розвиток хореографічно-педагогічної освіти та українського народного танцю.

6. Наукові праці сучасних дослідників, присвячені українському народному танцю.

Література: 2, 7, 10-13.

РОЗДІЛ 4. Хореографія центральних областей України

Тема № 11. Характерні особливості танців центральних областей України.

Мета вивчення: формування знань про лексику, характер та манеру виконання основних танців, що побутують у центральних областях України.

План

1. Групи танців Центральної України.
2. Особливості танцювальної лексики Центральної України.
3. Народний костюм.
4. Особливості жіночого та чоловічого виконавства.
5. Основні танці Центральної України.

Основний зміст

Танцювальна культура Центральної України, в якій переважає рівнинна місцевість, давала підґрунтя для урізноманітнення малюнків, яким притаманна просторова свобода, територіальна необмеженість.

Танці, що побутують в цьому регіоні діляться на три групи: хороводи, більшість яких пов'язана з порами року (веснянки, купальські хороводи, осінні ігри, метелиці та інші), побутові танці (гопаки, козачки, метелиці, польки, кадрилі) та сюжетні (основна – праця, народна героїка, відтворення явищ природи, народного побуту: «Шевчики», «Косарі», «Рукодільниці», «Повзунець», «Горлиця», «Запорожці» та багато інших).

У побутових танцях Центральної України використовуються одні і ті ж самі рухи. Але ж у кожному окремому танці вони наповнені абсолютно різним змістом, мають своєрідний характер, виконуються у відповідній манері та темпі.

Якщо проаналізувати окремо танцювальні па, з яких складаються основні комбінації всім відомих танців гопак, козачок, метелиця, то виявиться, що вони майже однакові. Але в метелиці «зміст танцю

передається активною динамікою рухів, швидкою зміною фігур і різноманітними кружіннями, що ніби відтворюють хуртовину-метелицю. У хореографічному відношенні цей танець ще не втратив зв'язків з хороводами. Раніше метелиця супроводжувалася піснею, яку виконували самі танцюристи.

Танцю «Козачок» притаманні дуже швидкий темп, бісерна техніка виконання танцювальних рухів, спритність.

А танцю гопак характерний імпровізаційний та змагальний характер, провідна роль в ньому належить чоловікам. Мелодії гопаків під час виконання часто змінюють свій характер: вони звучать то мужньо і героїчно, то радісно й запально. Це і зумовлює характерну композиційну побудову танцю та створення відповідних хореографічних малюнків.

Аналізуючи композиційну побудову танців можна зазначити, що вони характеризуються багато фігурністю, необмеженістю перебудов.

Рухи танців цього району відзначаються пластичною округлістю, що великою мірою залежить від характеру використання рук, корпуса і голови. Основні кроки та рухи: «бігунець», «тинок», «доріжка», «плетінка», «притупи», «вірьовочка», «вихилясник», «голубець», «голубець в стрибку», «присядки», «повзунці», «підсічка», «кубарик», «оберти», парні повороти.

Жіночий одяг складається з вишитої сорочки, плахти, передниці, пояса і корсета. Головні убори та прикраси: стрічки, вінки, намисто, а в заміжніх жінок – очіпки, хустки. Взуття: здебільшого червоні, зелені, жовті чобітки.

Чоловічий одяг у цьому районі складається з вишитої сорочки, шаровар, кушака. Іноді літні чоловіки одягаються у свитку та чумарку. Взуття – червоні і чорні чоботи, на голові – висока смушева шапка.

У Наддніпрянщині побутують всі жанри української народної хореографії, які відбивають характерні національні риси українського народу і становлять основу української народної хореографії. А систему рухів можна назвати загальноукраїнською. За своєю структурою та манерою виконання комплекс рухів розподіляється на дві основні групи: чоловічу та жіночу.

Надзвичайно важливим для формування етнохореографії є період Козаччини, коли було закладено основу народно-сценічної хореографії центрального регіону України та сформувалися характер та лексика чоловічого виконавства. Чоловічий танець насичений присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, підсічками, високими тинками, розніжками, кабріолями, повітряними турами, млинцями, віртуозними

та іншими рухами. Рухам чоловічого танцю притаманна широта, масштабність, значущість виконання. В танці розкривалась волелюбність, сила, мужність, щирість національної натури. Згадаймо, наприклад, імітаційні рухи, що зустрічаються у танцях Центральної України, такі, як яструб, щупак, кільце, рухи із списами, шаблями тощо, у яких відчуваємо відгомін козаччини. У чоловічому танці рухи рук широкі та сильні. Хлопці можуть по черзі піднімати руки в третю позицію, широко розкривати їх в сторони, придержувати чи поправляти на голові шапку, підкидати її вгору. Але завжди рухи рук підкреслюють зміст і характер танцю.

Суто жіночі – це рухи зі стрічками і вінком, а також рухи виши-вальниць, ткаль. Лексика жіночого танцю Центральних областей складається з різновидів вихилясників, доріжок, голубців, тинків, підбивок, вірьовочок, обертів. У жіночих повільних танцях плавні та широкі рухи рук. Їх розкривають у сторони, схрещують на грудях, кладуть долонями на намисто або на талію тощо. Дівчина поводиться скромно, з гідністю, уникає безладних метушливих рухів. Вона може братися за стрічки, розводити їх в сторони, підпирати щоку кулачком, удавати ніби зриває квітку, плете віночок.

Найпопулярніші танці центральних областей України – гопак, козачок, метелиця, повзунець, запорожці.

Гопак – танець козацького походження, раніше виконувався лише чоловіками. Характерні риси цього танцю - сила і спритність, героїка і благородство. Гопак – танець імпровізаційний: просуваючись парами по колу, хлопці змагаються у спритності й завзятті. Дівчата весело підохочують хлопців і, відокремившись, танцюють ліричну частину, сповнену гідності й скромності. Потім знову танцюють хлопці – це злива найвіртуозніших танцювальних рухів: присядок, стрибків, обертів тощо. Фінал гопака бурхливий, веселий, іскрометний, запальний.

Козачок – так само козацького походження. Виконується одним юнаком або однією парою. Масовий, або парний козачок відрізняється від гопака швидким темпом і дрібною технікою рухів. Як і в гопаках, йому притаманні елементи змагання поміж окремими виконавцями або парами танцюристів. Козачок – танець юності, радості й веселощів – будується на бігунцях, вірьовочках, вихилясниках, тинках, голубцях, припаданні, присядках та інших рухах, які виконуються у стрімкому темпі з дрібним ритмічним рисунком.

Метелиця – динамічний танець зі швидкою зміною фігур (різноманітні кружляння й візерунки, які нагадують зимову хуртовину). Танець масовий, будується на дрібних швидких рухах (поворот і оберт).

Повзунець – жартівливий чоловічий груповий танець-гра, який будується на технічних присядочних рухах із сольними і груповими змаганнями.

Запорожці – військовий героїчний чоловічий танець, у якому відображено вірність рідній землі, показано ритуал військової присяги. Виконують із шаблями. Танцюристи демонструють силу й спритність, уміння володіти зброєю, патріотичне піднесення, волю до перемоги. Використовується весь арсенал технічних танцювальних рухів, притаманних танцям центральних областей України.

Питання для самостійної роботи:

1. Назвіть групи танців Центральної України.
2. Особливості танцювальної лексики Центральної України.
3. Охарактеризувати народний костюм Наддніпрянщини.
4. Основні групи рухів за структурою та манерою виконання.
5. Дати характеристику основним танцям Центральної України.

Література: 2, 3, 7; 10-13.

РОЗДІЛ 5. Видатні колективи України з народної хореографії та їх керівники і балетмейстери

Тема № 13. Професійні танцювальні колективи.

Мета вивчення: формування знань про професійні танцювальні колективи, ансамблі пісні і танцю, народні хори та творчий шлях їх балетмейстерів.

План

1. Ансамблі танцю.
2. Ансамблі пісні і танцю.
3. Народні хори.

Основний зміст

Ансамблі танцю:

1. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П.Вірського.

Генеральний директор – художній керівник – Герой України, народний артист України, лауреат національної премії України ім. Т.Г.Шевченка, професор, академік, голова національної хореографічної спілки України – *Мирослав Михайлович Вантух*.

2. Фольклорний ансамбль національного обряду «Родослав» (м. Житомир).

Головний балетмейстер – народний артист України *Рафаїл Малиновський.*

3. Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич» (м. Дніпро).

Головний балетмейстер – заслужений артист України *Юрій Дузенко.*

4. Ансамбль народного танцю «Надзбручанка» (м. Тернопіль).

Головний балетмейстер *– Віктор Конкульовський.*

Народні хори:

1.Національний заслужений академічний народний хор України ім. Г.Верьовки.

Художній керівник – народний артист України Зеновій Корінець. Головний балетмейстер – заслужений артист України *Валерій Шкоріненко*

2. Заслужений академічний Закарпатський народний хор (м. Ужгород).

3.Державний академічний Волинський народний хор (м. Луцьк).

Балетмейстер – заслужений артист України *Валерій Смірнов.*

4.Черкаський академічний заслужений український народний хор, лауреат національної премії ім. Т.Г.Шевченка.

Ансамблі пісні і танцю:

1.*Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» (м. Івано-Франківськ).* Художній керівник - заслужений діяч мистецтв України Валерій Дебелий. Головний балетмейстер – народний артист України *Іван Курилюк.*

*2.Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» (м. Хмельницький).*Головний балетмейстер – заслужений артист України *Сергій Качуринець.*.

*3. Ансамбль української музики, пісні і танцю «Чайка».*Художній керівник і головний балетмейстер – заслужений діяч мистецтв України *Юрій Саакянц.*Головний диригент – заслужений артист України Дмитро Притула. Балетмейстер – *Артур Малиновський.*

4.Великий академічний слобожанський ансамбль пісні і танцю.

Художній керівник – Вікторія Маляр. Головний балетмейстер – заслужений працівник культури України Каріна Островська.

5.Поліський академічний ансамбль пісні і танцю «Льонок» ім. Івана Сльоти. (м. Житомир).

6Академічний ансамбль пісні і танцю «Сіверськи клейноди» (м. Чернігів).

Відеоперегляд репертуарних творів вищезазначених колективів.

Питання для самостійної роботи:

1. Назвіть професійні ансамблі танцю, їх керівників та балетмейстерів, проаналізуйте репертуар.

2. Назвіть професійні ансамблі пісні і танцю, їх керівників, проаналізуйте репертуар.

3. Назвіть народні хори, їх керівників, проаналізуйте репертуар.

4. Національний заслужений ансамбль танцю України імені П. Вірського – візитна картка України.

Література: 7, 8, 10-14.

Тема № 14. Аматорські танцювальні колективи, ансамблі пісні і танцю.

Мета вивчення: формування знань про аматорські танцювальні колективи та творчий шлях їх художніх керівників.

План

1. Заслужений ансамбль танцю «Юність (м. Львів).
2. Народний ансамбль народного танцю «Буревісник» (м. Харків).
3. Заслуженицй ансамбль танцю України «Полісянка» (м. Рівне).
4. Народний ансамбль танцю «Покуття». (м. Коломия).

Основний зміст

1. Заслужений ансамбль танцю України «Юність» (м. Львів).

Художній керівник – народний артист України *Михайло Ванівський*

2.Народний ансамбль народного танцю «Буревісник» (м. Харків). Художній керівник та головний балетмейстер – Костянтин Тюрне.

3.Заслужений аматорський ансамбль танцю України «Полісянка» (м. Рівне).

4.Народний аматорський ансамбль танцю «Покуття» (м. Коломия).

Художній керівник та головний балетмейстер - заслужений працівник культури України *Дана Демків.*

Відеоперегляд репертуарних творів вищезазначених колективів.

Питання для самостійної роботи:

1. Перелічити найвідоміші аматорські танцювальні колективи та їх художніх керівників.

2. Проаналізуйте репертуар найвідоміших аматорських танцювальних колективів.

Література: 7, 10-14.

Тема № 15. Колективи спеціальних учбових закладів.

Мета вивчення: формування знань про колективи спеціальних учбових закладів та творчий шлях їх художніх керівників та балетмейстерів.

План

1. Театр народного танцю «Заповіт».
2. Народний ансамбль народного танцю «Закаблуки».
3. Ансамбль народного танцю «Київ».
4. Ансамбль народного танцю «Діброва».
5. Ансамбль народного танцю «Молодість».
6. Ансамбль народного танцю «Унава».
7. Народний ансамбль народного танцю «Джерело».
8. Колектив класичного танцю «Подих».
9. Хореографічний ансамбль «Квітка».
10. Ансамбль народного танцю Волинського фахового коледжу культкри і мистецтв імені І.Ф. Стравинського.
11. Народний ансамбль народного танцю «Родослав».
12. Ансамбль «Натхнення».

Основний зміст

1. Театр народного танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури.

Художні керівники – народний артист України, професор, академік *Борис Колногузенко, заслужений працівник культури України, доцент Каріна Островська.*

2. Народний ансамбль народного танцю «Закаблуки» Харківського фахового вищого коледжу мистецтв.

Художній керівник – заслужений працівник культури України *Олена Ковалівська*.

3. Ансамбль народного танцю «Київ» Київського національного університету культури і мистецтв.

Художній керівник – *кандидат педагогічних наук, професор, Ірина Гутник..*

4. Ансамбль народного танцю «Діброва» Львівського фахового коледжу культури і мистецтв.

Художній керівник – *Олег Копильчак.*

5. Ансамбль народного танцю «Молодість» Сумськогофахового коледжу мистецтв і культури.

Художній керівник – *заслужений працівник культури України Володимир Євтушенко.*

6. Ансамбль народного танцю «Унава» Житомирського фахового коледжу культури і мистецтвім. Івана Огієнка.

Художній керівник – народний артист України *Рафаїл Малиновський.*

7.Народний ансамбль народного танцю «Джерело» Гадяцького фахового коледжу культури і мистецтвім. І. П. Котляревського.

Художні керівники – *заслужений працівник культури України Григорій Островний та Євгеній Ляшенко.*

8.Колектив кдасичного танцю «Подих» Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури.

Художній керівник – Наталя Демченко..

9.Хореографічний ансамбль «Квітка Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв.

Художній керівник – Ірина Літинська.

10.Ансамбль народного танцю Волинського фахового коледжу культкри і мистецтв ім. І. Ф. Стравинського.

Художній керівник – Микола Цапяк.

11. *Народний ансамбль народного танцю «Родослав» Лозівського фахового вищогоколеджу мистецтв.*

Художні керівники – Ольга Бобуйок, Тетяна Гоч.

12. *Ансамбль»Натхнення» Коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія імені Сержа Лифаря».*

Художній керівник – заслужений працівник культури України Вячеслав Коломієць.

Відеоперегляд репертуарних творів вищезазначених колективів.

Питання для самостійної роботи:

1. Перелічити найвідоміші колективи спеціальних учбових закладів України та їх художніх керівників.

2. Проаналізуйте репертуар найвідоміших колективів спеціальних учбових закладів.

Література: 7, 8, 10-14.

Тема № 16. Дитячі танцювальні колективи.

Мета вивчення: формування знань про дитячі танцювальні колективи та творчий шлях їх художніх керівників.

План

1. Дитяча школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського (м. Київ).
2. Житомирський академічний ансамбль танцю «Сонечко» (м. Житомир).
3. Народний ансамбль танцю «Барвінок» (м. Вінниця).
4. Народний хореографічний ансамбль «Пролісок» (м. Кропивницький).
5. Народний хореографічний ансамбль «Світанок» (м. Кропивницький).
6. Зразковий ансамбль народного танцю «Щасливе дитинство» (м. Дніпро).
7. Народний художній колектив ансамбль танцю «Подолянчик» (м. Хмельницький).
8. Зразковий ансамбль народного танцю «Барвінок» Борщагівської мистецької школи Борщагівської ОТГ (м. Київ).
9. Ансамбль народного танцю «Україна» дитячо-юнацької хореографічної студії «Щасливе дтитинство» (м. Київ).
10. Зразковий ансамбль танцю «Веснянка» середньої загальноосвітньої школи І-ІІІ ступенів №24 (м. Хмельницький).
11. Народний художній колектив ансамбль танцю «Щасливе дитинство» (м. Харків).
12. Зразковий дитячий ансамбль народного танцю «Джерельця Карпат» (м. Ужгород).
13. Зразковий хореографічний ансамбль танцю «Сонечко» (м. Львів).
14. Зразковий художній колектив України ансамбль танцю «Дитинство» (м. Одеса).

Основний зміст

1. Дитяча школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського (м. Київ).

Художній керівник – народна артистка України *Валентина Вантух.*

2. Житомирський акакдемічний ансамбль танцю «Сонечко» (м. Житомир).

Художні керівники – народні артисти України *Тетяна та Михайло Гузун.*

3.Народний ансамбль танцю «Барвінок» (м. Вінниця).

Художній керівник – народний артист України *Петро Бойко.*

4.Народний хореографічний ансамбль «Пролісок» (м. Кропивницький).

Художній керівник - народний артист України *Анатолій Коротков.*

5.Народний хореографічний ансамбль «Світанок» (м. Кропивницький).

Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України *Максим Печененко.*

6.Зразковий ансамбль народного танцю «Щасливе дитинство» (м. Дніпро)

Художній керівник – заслужений працівник культури України Тетяна Домашенко.

7.Народний художній колектив ансамбль танцю «Подолянчик» (м. Хмельницький).

Художній керівник – відмінник освіти України Іван *Гурєєв.*

8.Зразковий ансамбль народного танцю «Барвінок» Борщагівської мистецької школи Борщагівської ОТГ (м. Київ).

Художній керівник – заслужений працівник культури України *Володимир Дольчук.*

9.Ансамбль народного танцю «Україна» дитячо-юнацької хореографічної студії «Щасливе дитинство»(м. Київ).

Художній керівник – відмінник освіти України *Володимир Дольчук.*

10. Народний художній колектив ансамбль танцю «Веснянка» середньої загальноосвітньої школи І-ІІІ ступенів №24 (м. Хмельницький).

Художні керівники - Валентина та Євген Мандзій.

11. Народний художній колектив ансамбль танцю «Щасливе дитинство» (м. Харків). Художній керівник - відмінник освіти України Раїса Галенко.

12.Зразковий дитячий ансамбль народного танцю «Джерельця Карпат» (м. Ужгород).

Художній керівник - заслужений працівник культури України Михайло Сачко.

13.Зразковий ансамбль танцю «Сонечко» (м. Львів)

Художній керівник - заслужений працівник культури України Марія Горностай

14.Зразковий художній колектив України ансамбль танцю «Дитинство» (м. Одеса).

Художній керівник - заслужений працівник культури України Юхим Коган.

Питання для самостійної роботи:

1. Перелічити найвідоміші дитячі колективи України, їх керівників та балетмейстерів.
2. Проаналізуйте репертуар найвідоміших дитячих колективів.

Література: 7, 8, 10-14.

РОЗДІЛ 6. Класифікація та характеристика української народної хореографії

Тема № 17. Хоровод – один з найдавніших видів народного танцювального мистецтва

Мета вивчення: формування знань про історію виникнення та особливості хороводів.

План

1. Групи українських танців.
2. Характеристика хороводу.
3. Групи хороводів за тикою.
4. Групи хороводів у залежності від змісту, стилістичних хореографічних особливостей, елементів акторської гри.
5. Музика, лексика та композиція хороводів.
6. Походження назв хороводів.

Основний зміст

Вивчення зібраного музичного і хореографічного матеріалу дає можливість, враховуючи характерні стилістичні особливості народної хореографії, визначити три групи танців, які побутують на Україні: хороводи, побутові та сюжетні.

Хороводи – один з найдавніших видів народного танцювального мистецтва. Виконання їх колись пов'язувалося з певними обрядами, що входили до традиційних календарних циклів: зустріч весни(весняний цикл танців), відзначення літа(купальський цикл танців), осінній цикл (збирання врожаю), зустріч Нового Року (зимовий цикл танців – колядки, щедрівки).

Тему хороводи у давнину мали ще іншу назву – Обрядові танці.

Тепер деякі хороводи втратили своє обрядове значення і не пов'язані з порами року. Вони стали складовою частиною дитячого репертуару, а найбільш художньо завершені ввійшли до репертуару професійних і аматорських виконавських колективів.

Хороводи – це синтетичний вид народної творчості, в якому органічно злиті поезія, музика та хореографія. Ідейний зміст того чи

іншого хороводу розкривається піснею і пов'язаними з нею рухами. Загальний зміст твору в цілому конкретизується текстом.

Лексика та композиція у хороводах нескладна, одеж виконувались вони просто, тому що, тексти допомагали відтворювати дію, а мелодія – розкривати емоційний зміст та художні образи.

Хороводи виникли і сформувалися протягом віків у певних географічних, історичних, соціально – економічних умовах в результат і розширення амплітуди діяння народних ігор, що були невід'ємною частиною звичаїв тих чи інших етнічних групах людей. Всі ці обставини дали поштовх до створення певних варіантів музично – хореографічного фольклору, появи місцевих, локальних варіантів.

Весну слов'яни зустрічали урочисто, радісно, святково, з піснями, іграми, танцями, що в народі називали – веснянками. Започатковані у давні віки в обрядово–звичаєвій поезії, ліричні, зворушливі хороводи, які на Наддніпрянщині, Поділлі, Волині називають веснянками, а в деяких селах тієї ж Волині – рогульками; на Галичині – гаївками; на Слобожанщині, в деяких р-нах Чернігівщини та Сумщини – карагодами, були пов'язані з трудовою діяльністю людини.

Тематично хороводі поділяються на три групи:

1) хроводи, в яких відображаються трудові процеси – («А ми просто сіяли», «Мак», «Шевчики», «Бондар», «Коваль»);

2) хороводи, в яких відтворюються родинно – побутові взаємини з розкриттям характеру людини в різних ситуаціях (ліричні, жартівливі);

3) хороводи, в яких оспівується рідна природа («А вже вісна», «Марена»).

У залежності від змісту, стилістичних хореографічних особливостей, елементів акторської гри хороводи, як правило, поділяються на три групи:

1) хороводні пісні;

2) ігрові хороводи;

3) хороводні танці (з піснею та інструментальним супроводом і у супроводі тільки інструментальної музики).

Хороводна пісня – класична форма синкретичного мистецтва(слова, музика, хореографія). Це масова вок – хореографічна дія, в якій усі учасники виконують пісню, супроводжуючи її простими кроками або елементарними ходами. У мелодії закладено основний емоційний зміст, а поетичний текст та хореографія відходять на другий План.

Ігрові хороводи, хороводна гра – розвага в супроводі пісні, танцюючи поєднання цих двох компонентів. Хороводна гра займає тут один з провідних місць. Кожний обрад, традиція, звичай мають певний зміст, лише їм притаманний розвиток дії. Для підняття динамічного тонусу в ігращах, обрядах використовуються хороводи, окремі танцювальні рухи, які разом з елементами гри, ілюстративними, мімікою, доповнюють дію. У народних іграх – розвагах поєднується драматичні елементи: дія, наявність художнього образу слово, ритм, пластика. Надзвичайно влучне визначення дав хороводам І. Глебов: «Хоровод – це драматична дія, у якій розігруються під пісню відповідно до її тексту сцени, що являють собою найбільш яскраві риси побуту народу».

Найчастіше в цій групі хороводів є солісті (хороводиця – провідниця чи провідник). Від них залежить вибір пісень, їхня послідовність з іншими видами розваг. У багатьох хороводах солісти використовують аксесуари(вінки, стрічки), а також інший реквізит (музичні інструменті, маски і все те, що допомагає виконавцеві створити той чи інший образ).

Хороводний танець з піснею виконується у повільному темпі. Це пов'язано з вокальною стороною. Лексика та композиція побудова дуже лаконічні і прості для виконання.

Хороводний танець з інструментальним супроводом. У деяких хороводах в процесі тривалого еволюційного розвитку поетичне слово поступово втратило своє домінуюче значення ц передало образно – дійові функції пластиці руху. У хороводні танці поступово трансформувались і деякі хороводи, в яких солісти, поступово удосконалюючи свій хореографічний текст, прискорювали темп виконання. Змінюється і музичний супровід (темпоритм, мелодія). Залежно від темпу хороводів, танці поділяються на повільні і швидкі. Учасники не служать фоном, а активно діють з солістами – імпровізаторами. Значно поширюється танець – імпровізація. Це той майбутній міст яких поєднає хороводний танець з побутовим. (Прикл.: «Бондар», «Шевчик», «Коваль», «Гречка», «Голубка», Перепілка», «Ворітця», «Змійка», «Льонок»).

Музика, лексика та композиція хороводів.

За характером виконання і темпом, хороводі поділяються на декілька груп.

Текстом хороводів, які передають біль людської души, смуток, тугу, відповідає і мелодія. Хоровод складають елементарні кроки – ходи.

Урочисті, величні, широкого музичного діапазону весняні, купальські хороводи. Хореографія у них відповідає змістові тексту, який вимагає від виконавців внутрішньої зосередженості, чіткості рухів.

У радісних хороводно–танцювальних наспівах мелодія хороводу прозора, весела, дзвінка. У ні, як правило, спостерігаємо чіткі чергування ритмічних акцентів, музичні фрази відзначалися сталою тривалістю. Темп сталий, переважно помірно – швидкий, а наприкінці дещо прискорюється, наближаючись до швидкого, танцювального.

У хороводах досить поширена зміна метроритміки. Українські хороводи мають надзвичайно різноманітні метроритмічні структури. Все це пов'язується зі змістом, вокальною партією і відповідно відбивається у хореографії того чи іншого хороводу. (муз. Розмір – 2/4, 4/4, 3/8, 3/5 – змішані – 2/4 та 6/8 або 6/4 та 4/4).

Значного поширення набули ілюстративні рухи – імітації тієї чи іншої дії, відтворення трудового процесу. Це та база, на якій у подальшому сформувався один з різновидів сюжетного танцю.

Кілька слів про ***назви хороводів***. Деякі з нах походять від основного центрального персонажа («Ой, ти Татусю», «Васильок», «Молодець»), є назви, що підказані ідеєю, сюжетом хороводу («Мак», «Хміль»; що підкреслюють оточення, в якому вони створені («Коваль», «Бондар», «Шевчик»); є назви, в яких відбуваються повадки звірів, птахів («Коза», «Заїнько», «Перепілка», «Журавель»); відображається явища природи («Дощику», «Вітерець», Хурделиця») Окремі назви виникли як наслідок впливу основних структурних побудов, провідного танцювального руху, малюнку, що превалює в хороводі («Кривий танець», «Мости», «Дрібушечка», «Вибиванець», «Ворітця»).

Питання для самостійної роботи:

1. Історія виникнення та характеристика хороводів.
2. Поділ хороводів на тематичні групи.
3. Поділ хороводів у залежності від змісту, стилістичних хореографічних особливостей, елементів акторської гри.
4. Особливості лексики і композиційної побудови хороводів. Музичний супровід.
5. Походження назв хороводів.

Література: 2, 3, 7, 10-14.

Тема № 18. Побутові танці як основа української народної хореографії.

Мета вивчення: формування знань про історію виникнення та особливості побутових танців.

План

1. Загальна характеристика побутових танців.
2. Метелиця.
3. Гопак.
4. Козачок.
5. Коломийка.
6. Гуцулка і верховина.
7. Полька.
8. Кадриль.

Основний зміст

Побутові танці займають значне місце у житті та побуті українського народу. Вони становлять основу української народної хореографії, бо в них відображається істотні риси характеру укр. Народу: волелюбність, героїзм, сміливість. Саме в побутових танцях сформувалися ті елементи танцювальних рухів, що характеризують національну своєрідність укр. нар. хореографії і широко застосовуються в інших танцях.

Побутові танці відзначаються численною кількістю найрізноманітніших за характером та ідейно-емоційним змістом мелодій, значна частина яких виконується як окремі інструментальні п'єси. До групи побутових належать: метелиці, гопаки, козачки, гуцулки, коломийки, верховини, польки і кадрилі.

За стилістичними особливостями хореографії та музики їх можна розділити на три групи: перша – метелиці, гопаки, козачки; друга – коломийки, гуцулки, верховинки; третя – польки та кадрилі.

В побутових танцях відсутен текст, залишились лише окремі вигуки, та ляскання в долоні, які впливають на емоційний тонус виконання.

Метелиця – це дуже динамічний танець зі швидкою зміною фігур і різноманітними засобами кружляннями. Все разом взяте змальовує хореографічними засобами заметіль, завірюху. Метелиця – найдревніший побутовий танець, в основі якого хоровод з такою ж назвою. Раніше метелицю танцювали під пісню, яку виконували танцюристи. Пізніше цю пісню почали виконувати в інструментальному супроводі. Причому, коли кінчали співати пісню, музиканти продовжували грати. Тепер мелодію метелиці до танцю виконують переважно на інструментах, в зв'язку з чим вона зазнала ладово-інтонаційний і ритмічний змін, які значно поглиблюють ідейно-

емоційний зміст танцю. Жива, запальна мелодія метелиці музичними засобами передає характер стихії цього природного явища. Таким чином, метелиця з хороводу в супроводі пісні поступово трансформувалась у хороводний танець, а з розвитком танцювальної техніки і в побутовий народний танець.

В наш час – це кращий зразок масового танцю, в якому може брати участь необмежена кількість виконавців. Слід зауважити, що зараз укр. метелиця може розпочинати як повільно(як хоровод) танцюристи можуть виконувати пісню, далі темп змінюється від повільного до швидкого. Але існує і така метелиця, яка з самого початку розпочинається як вихор.

Ця форма народного танцю поширена по всій Україні (особливо в Центральний областях). Лексика: динамічні читки рухи, що імітують поведінку людини на холоді, яка намагається зігрітись. Композиція: швидка зміна найрізноманітніших кругових фігур.

Музичний розмір 2/4, темпи – від повільних до найшвидших. Метелиця була використана М. Лисенком в опері «Тарас Бульба», та М. Скорульським у балеті «Лісова пісня».

Найкращі зразки: «Новорічна метелиця» П.Вірського – своєрідний карнавальний танець з Яшкою, дідом морозом, сніговою бабою,зайцем, снігуркою. Безпосередньо з метелицею пов'язані колядки та щедрівки.

Колядки в народі виконувались напередодні Різдва, щедрівки – Нового Року. Ці нескладні пісні іноді виконувались із танцями. Напередодні або в перший день Різдва починали колядувати. Зміст колядування, як і новорічного щедрування, полягав у тому, що групи чоловіків, парубків, а пізніше дівчат і дітей, заходили на подвір’я кожної хати, піснями славили господарів, бажали їм здоров’я, добробуту і виконували ряд обрядодійств, за що отримували певну винагороду. В основі цих обходів лежали давні магічні уявлення про те, що побажання висловленні у період новоріччя мали стати реальністю. Одночасно зі співом колядок часто показували народні вистави («Коза», «Плуг», «Зірка», «Вертеп»). Широко популярною в Україні була драматизовано обрядова гра з участю маюк «Коза», що мала свій характерний ритуальний сценарій, пісенний і музичний матеріал. Землеробська спрямованість цього давнього обряду, життєво важливо для всієї селянської общини, яскраво розкривається у супровідній пісні:

Де коза ходить, там жито родить
Де не буває, там вилягає
Де коза ногою, там жито копою

Де коза рогом, там жито стогом.

Напередодні Нового Року побутували урочисті обходи дворів зі щедрівками. Щедрий вечір відзначався на Україні з давніх-давен. У цей вечір люди зичили одне одному добра, врожаю і достатку на наступний рік, виконуючи певні обряди, що супроводжувалися календарними величавими піснями – щедрівками. У щедрівках господар уподібнювалися сонцю, господиня місяцю, діточки – зіркам, парубок – богатирю, дівчина – королеві. Щедрували як правило, дівчата, за що одержували подарунки. Щедрівки також супроводжувались танцями. Це в основному не складні хороводні танці, які за розвитком музичного матеріалу наближались до побутових танців.

Лексика: у колядках та щедрівках залежить від образно – тичного розвитку дії. Включає в себе і різноманітні трюки, інколи – акробатичні рухи.

Композиція: у кожному окремому разі залежить від місця проведення гри (хата, вулиця, майдан), від числа учасників.

Музика: найпоширеніші муз. розміри 2/4, 4/4, 8/8. Багато звукоімітаційних елементів.

Гопак – це візитна картка української народної хореографії. Назва походить від дієслова гопати (скакати). У народі його танцюють так, щоб виконавці один одному не заважали. Щодо цього гопак дещо нагадує виконання польської мазурки, проступає особиста свобода, коли кожний може за власним розумом створювати власні комбінації.

В XVI ст. утворюється славнозвісна Запорізька січ – військо Запорізьке, яке стало регулярною армією українського народу, грозою поневолювачів України. Запорізька січ, яку визнавало і підтримувало все українське населення, поступово перетворювалась в політичний центр України. Виражаючи прагнення українського народу, Запорізька січ мала вплив на життя не тільки всієї України, а й на міжнародні стосунки.

«В країні Запорізькій» - писав французький інженер БоПлан,- Ви знайдете людей умілих в усіх ремеслах: теслярів для спорудження будників і човнів, стельмахів, ковалів, рушничників, шевців, бондарів, кравців і т.д. Серед запорізького війська біли й такі що поряд із списом або шаблею носили кобзу не розлучаючись з нею де б вони не були провідно. Силою художнього життя козацтва. В походах і боях часу для веселого дозвілля було мало. Але повернувшись з походу на січ, козаки багато часу проводили у веселощах, танцях та різноманітних розвагах.

«… особливо весело бувало у них після повернення з воєнних походів. Коли козаки прибували в січ, кілька днів ходили по вулицях,

тішились безперервними гарматними і мушкетними грамами, весело гуляли і співали, водили за собою величезний натовп про свої воєнні подвиги й удач, безустанно танцювали і в танцях викидали всілякі фігури» - (Д.І. Яворницький. Історія запорізьких козаків).

Відомо, що гопак був одним з улюблених танців козаків і виник саме і їх середовище. В цьому танці відображається героїзм, мужність, сила, спритність запоріжців, виявляється фізична загартованість виконавців.

В минулому виконували його виключно чоловіки. В гопаку виявляються найістотніші риси характеру запорізьких козаків. Цікаві рядки про цей танець є в «Енеїді» І. Котляревського.:

Еней і сам так розходився
Як на аркані жеребець
Що трохи не увередився
Пішовши з Гандзею в танець.
В обох підківки забряжчали,
Жижки от танців задрижали,
Вистрибували гоцака (гопака)
Еней, матню в кулях прибравши
І не до соли примовлявши,
Садив крутенько гайдука.

У танці гайдуком називають присядки. (Гайдуки - назва харват., сербс., Болгар., молдав., та угор., партизанів, які протягом XV- XIX ст. вели борьбу проти турецьких загарбників. Серед Українських, Молдавських, Чеських, Словацьких народів побутує танець під назвою «Гайдук».

Всі варіанти присядок, як і різноманітні стрибки, виконуються чоловіками і становлять в сукупності найхарактерніші риси української народної хореографії. Ці танцювальні рухи є основою гопака. Саме таму слід думати, що творцями гопака є козаки.

Розберемо це на конкретних прикладах:

Подивимось спочатку, як виконується проста присядка з виносом ноги вперед. Варто виконати її декілька разів підряд і вона здобуде у вашій уяві образ козака, який підстрибуючи в седлі, нестримно мчить на ворога.

Характерний для українського народного танцю його характерних рух – повзунець. Як і сама назва, так і техніка його виконання свідчать про те, що він утворений на основі того повзунця яким воїни-козаки непомітно для ворога пересувались по фронту з місця на місце.

Сильного, відважного спритного парубка і тепер з гордістю народ називає козаком. Тому й не дивно, що корінний козацький танець гопак став ширенішим серед українського народу. Але перейшовши з художнього життя козаків у повсякденний побут, гопак зазнав відповідної еволюції. Мало того, він став основою для виникнення нового танцю, який народ на честь запорізьких козаків назвав «Козачком». (якщо раніше гопак танцювали лише чоловіки, то зараз він виконується як парний масовий танець. Побутує гопак і в сольному чоловічому виконанні).

В західних областях України створився «гопак – коло». Звичайно, цей танець значно відрізнявся від того гопака який побутував на наддніпрянській Україні. За хореограф. композицією він мав багато спільного з коломийкою, бо виконувався колом, звідки й походить його назва.

Лексика: провідною в цьому танці залишається і зараз чоловіча група. Але жіноча група внесла в танець нові рухи, нові нюанси, що відзначаються своєрідним характером виконання. Всі вони, порівняно з чоловічими, виконуються дрібніше на місці і в досить швидкому темпі, демонструючи граціозність і веселу вдачу української дівчини. Особливості виконання цих рухів відтворюють певною мірою той чи інший робочий момент або характер людини. Слід також відзначити, що один і той же рух, використаний для характеристики хореографічного образу в танц, може виконуватись по-різному: широко і повільно (в гопаку), дрібно і швидко (в козачку). А такі жіночі танцювальні рухи, як дрібушки, вихилясники, доріжки, різноманітні варіанти танцювальних кроків, чоловіки почали використовувати в своїх танцях. Таким чином, в традиційне виконання гопаку втілились дві тенденції: героїзм, мужність, сила – з одного боку, радість, веселість, граціозність – з іншого.

Музика: Муз.розм. 2/4. Мелодії розкривають динамічний образно – тичний зміст танцю. Музика може звучати мужньо, героїчно, лірично, радісно, ніжно.

Гопак також побутує у Молдові – гопакул, а також у країнах колишнього СНД. Його іменем названі ансамблі українського танцю у Франції, Канаді та США.

Козачок. Походження назви цього танцю пов'язане з життям воїнів – козаків. Його побутування, як свідчать різні джерела відноситься до далекого минулого. Наприкінці XVI – XVII ст. виникла народна драма «Вертеп». Це лялькове видовище складалося з двох частин. Перша з них – варіант епізоду із «Священної історії» - легенда

про народження Христа. В другій частині центральним персонажем був козак – запорожець , який добре грав на бандурі, співав і майстерно виконував танці, що звуться тепер козачками. У вертеповій дії вони характеризували молодецьку вдачу, завзяття і невичерпний оптимізм козака – переможця.

На відміну від гопаків, козачки виконуються в швидкому і дуже швидкому темпі. Танцювальні рухи потребують від виконавців бісерної техніки. Виконуючи припадання, тинки, вірьовочки, присядки, голубці, та інші рухи, використані в загальній композиції козачка, танцюристи вихором проносяться перед глядачем. Живе сплетіння цих рухів у різних фігурах утворює вишуканий хореографічний малюнок. В козачку, як і в гопаку, широко застосовуються змагання між окремими виконавцями і навіть групами. Загальна композиція моє давні традиції щодо послідовності чергування окремих фігур і їх повторень. Саме цим козачок і відрізняється від гопака. Танець виконують здебільшого без імпровізації. В гопаку провідна роль належить чоловікам, в козачку – жінкам. Основу гопака становлять присядки, повзунки, високі стрибки та голубці, у виконанні чоловіків при активній участі жінок, основу козачка – дрібушки, вихилясники, доріжки, кружління, здебільшого у виконанні жінок, при активній участі чоловіків у різноманітніших хореогр. композиціях. Поряд з цим, в козачках, де відображено кохання дівчини і хлопця, дуже помітний ліричний струмінь. Він виявляється мелодією танцю. Такі козачки виконуються в помірному темпі, а їх композиція відзначається особливим колоритом і витонченістю хореографічного малюнка.

Характерна ознака мелодій козачків – їх дрібний (бісерний) ритмічний малюнок. Вони настільки емоційно виразні і яскраві в художньому відношенні, що з дивних часів привертали увагу митців України, Польщі та інших країн.

Гопаки, козачки і метелиці стали найпопулярнішими танцями як на Україні, так і далека за її межами. Танцювальні рухи, становлять основу для танців Центральної України, визначають головні національні риси.

Коломийка - оригінальний народний танець західних областей України, який ввійшов в золотий фонд укр. народного мистецтва. Побутує на Гуцульщині, Буковині, Закарпатті. На відміну від інших народних танців вона збереглася до останнього часу чк коломийка – танець. Дуже часто в народі всі ці різновидності коломийок об’єднують в одне ціле: танцюють під спів хору у супроводі оркестру. Отже, коломийка є однією з форм синтетичної народної творчості. Текст

коломийок за змістом найрізноманітніший. Він складається з окремих строф. Кожна строфа – це коротка зарисовка типового конкретного моменту, вихопленого з навколишньої дійсності. Зміст зарисовок обіймає найрізноманітніший прояви життя народу в певних історичних умовах.

Коломийка є одним з дуже цікавих танців. Вона відзначається багатством танцювальних рухів, вражає глядача, яскравим оригінальним колоритом, властивим народу західних областей України. В давнішій формі коломийки було коло, в сучасні часи – ряд. Основним композиційним елементом слід вважати коло, яке поступове розпадається на менше коло, доходячи до пари в колі. Деякі дослідники вважають, що від слова «коло» походить назва цього танцю.

Коломийка відзначається жвавим темпом виконання,бадьорим настроєм, яскравістю орнаментально хореографічного малюнка.

Лексика: багато різноманітних вибиванців, дрібушечек, тропіток, вихилясників, госянок, доріжок, переступчиків та ін. Особливо требо відмітити обертання у парах, зміну партнерів.

Мелодії: коломийок за способом виконання діляться на три групи: вокальні, вокально-інструментальні та інструментальні.

Муз.Роз. 2/4, 3/4, 6/8, 5/8. Вокальні коломийки більш різноманітні за мелодією. Коломийки «до танцю» більш ритмічні – 2/4, 4/4 і квадратно – метричної форми(вокальні коломийки не дотримуються до цього правила)

Кращі зразки коломийкових танців створили В. Петрик, Д.Ластівка, К. Балок, А.Кривохижа, М. Вантух.

Гуцулка і верховина в музичному відношенні є варіантами коломийки. Проте верховина на відміну від коломийки і гуцулки починається із широкого ліричного вступу в розмір 6/8 або 3/4. Далі йде звичайна мелодія коломийки. З боку хореографічного гуцулка – більш сучасний варіант коломийки. Більш різноманітна композиційна побудова, йде ускладнене ритмічного малюнку. Гуцулка відрізняється від коломийки тим, що друга частина її має назву козачка, в якому використовуються технічно складні рухи і дуже швидких темп. В гуцулах, на відміну від коломийок, відсутній пісенний текст.

Полька (від грецького – «пулька», або половинка, півкроку) – народний чеський танець, виконується парами, дуже динамічний по характеру. Набувши широкої популярності в другій половині XIX ст у Європі він прийшов на України. Спочатку побутував, як бальний танець, потім поступово увібравши національних характер стає народним . Нова якість відбилась у лексиці, композиції, музиці, у

цілому ряді своєрідних образно – тичних ознак. Полька поширена в багатьох областях України, але всюди є свої стильові особливості.

Лексика: Діапазон рухів дуже широкий – від легких ажурних ходів, або вибиванців та присядок, парних поворотів та ін. Так, у Поліссі, та на Волині зустрічається елементи трясучок, обертів, на Прикарпатті – парні крутки, притупи, Закарпатті – плечові трясучки, на Наддніпрянщині – вибиванці.

Музика: М.Розмір 2/4. Найпоширеніший лад – мажорний, хоча зустрічаються й перемінні ходи. За формою (без розробки) полька має два періоди (16т). Мелодії польок емоційно виразні і дуже різноманітні за змістом. Багато з них мають конкретну назву.

Сучасні укр. композитори часто користуються мелодіями польок як тичним матеріалом для своїх творів. На їх основі вони створюють великі інструментальні п'єси.

Кадриль – з'явилась в Україні на початку XIX ст. Значна частина в композиційній побудові взяте з хороводів, від салонного танцю залишилось лише назва, це став звичайний побутовий танець.

Основна особливість укр. кардилей – в манері виконання. Об’ява фігур на Україні зустрічається рідко. Деякі кадрилі мають сюжетний розвиток (напр. «Шалантух»). Це до певної міри зближує кадриль з сюжетними танцями на побутові теми.

Характерна кадриль – тройками.

Лексика: Виконання тих чи інших рухів залежить від музики.

Композиція: Кадриль – латинською мовою означає чотирикутник. Уже в самій назві закладені її основні – 4 пари, що стоять одна проти одної. Часто зустрічаються варіант на 8 пар по тройках. Іноді кадриль виконують тільки дівчата, може бути варіант – 4 дівчини та 2 хлопця, 8 дівчат і 9 хлопців, один з яких «шалантух».

Музика: Найбільш поширена форма – образно – еманаційна. Як правило, є традиційний вступ, програш – 8–16т., під час якого виконавці вибирають собі пару і виходять на сцену. Слід відмітити і локальний колорит музики (більш динамічні з темпераментом кадрилі Полісся, більш стримана Подільська «Дев'ятка» та «Варварка»).

Як форма кадриль не часто використовується в репертуарі професійних колективів та аматорських колективів.

Питання для самостійної роботи:

1. Дайте загальну характеристику побутовим танцям.
2. Груповий розподіл побутових танців.
3. Особливості лексики і композиції побутових танців. Музичний супровід.

Література: 2, 3, 7, 10-14.

Тема № 19. Сюжетні танці.

Мета вивчення: формування знань про історію виникнення та особливості сюжетних танців.

План

1. Історія виникнення сюжетних танців.
2. Групи сюжетних танців.
3. Своєрідність лексики, композиції та костюма в сюжетних танцях. Музичний супровід.

Основний зміст

Ця група українських народних танців – історично пізніше явище в художньому житті українського народу порівняло з хороводами та побутовими танцями. В сюжетних танцях широко застосовуються композиційні елементи й танцювальні рухи, які сформувалися в хороводах та побутових танцях.

За тематичним принципом сюжетні танці поділяються на таки групи:

1) трудові – з атрибутикою, та без неї;

2) танці, в яких відображаються явища природи, характер, повадки, темперамент домашніх звірів, птахів, тварин;

3) танці, в яких відображаються – сімейний побут, громадське життя, чітко окреслюється характер людини у взаємних стосунках з довкіллям (ліричні, жартівливі, героїчні).

Якщо переглянути українські хороводи та сюжетні танці, легко помітити що серед цих двух груп є однойменні твори. Наприклад хоровод – «Шевчик» і сюжетний танець «шевчик», хоровод «Ковяль» та сюжетний танець «Ковялі», хоровод і однотипний сюжетний танець «Льон» і т.д. Виникає питання: що ж спільного між ними і які їх відмітні риси? Спільне в них те, що кожна з цих груп розкриває одну і ту ж тику. Важливо відзначити і те, що в сюжетних танцях відображають, наприклад – трудовий процес майже в такій послідовності, яка в хороводах підказується текстом . Отже, в своїй основі вони лишаються пантомімно-ілюстративними, що також споріднює їх з хороводами. Поряд с цим між ними існує й велика відмінність, характерною особливістю якої є те, що та чи інша розкривається різними хореографічними засобами. Якщо в хороводі текст допомагає розкривати зміст танцю, то в сюж. танці треба було досягти такого широкого кола засобів хореографічної виразності, високої

виконавської майстерності, яким можна було б розкрити і донести до глядача його зміст без тексту.

Важливою рисою сюжетних танців є те, що за хореографічною композицією вони дуже схожі з гопаком, козачком та іншими побутовими танцями. В них широко застосовується танцювальні рухи (доріжки, вихилясники, присядки, тинки), хореографічні малюнки, а також композиційні елементи, властиві гопакам і козачкам.

В сюжетних танцях розширюється й використання реквізиту. В окремих танцях застосовуються такі атрибути як сопілки, топірці, списи, шаблі а також багато інших знарядь і речей. Крім традиційного українського національного одягу, який використовується в хороводах, виконавці підбирають відповідний до характеру праці одяг. Все це не тільки передає зміст танцю, іноді підкреслити і виявити найсуттєвіший його сторони.

Приклади: трудові сюжетні танці: «Мак», «Льон», «Хміль», «На кукурудзяному полі», «Решето», «Шевчики», Ковалі», «Печу, печу хлібчик» (дитячий танець гра), «Рукодільниці», «Лісоруби».

Танці у яких відтворюються явища природи. Характер, повадки, темперамент тварин, звірів, птахів: «Перепілка» (дитяча гра забава), «Чумандриха».

Танці, в яких відтворюється сімейний побут, громадське життя: «Черевички з рогозу», «Шалантух», «Молодець», «Кружало», «Купальські розваги».

Героїчні танці: «Аркан», «Опришки», «Запорожці».

Питання для самостійної роботи:

1. Історія виникнення сюжетних танців.
2. тичний поділ сюжетних танців.
3. Особливості лексики, композиції та реквізиту в сюжетних танцях.

Література: 2, 3, 7, 10-14.

РОЗДІЛ 8. Хореографія слобідського краю

Тема № 23. Характерні особливості танців Слобідського краю.

Мета вивчення: формування знань про лексику, характер та манеру виконання основних танців, що побутують у Слобідському краї.

План

1. Історичні, географічні, етнографічні передумови формування танцювальної лексики Слобідської України.

2. Вплив одягу та музичного супроводу на лексичні особливості танцювальної лексики Слобожанщини.

3. Хороводи Слобожанщини.

4. Побутові танці Слобожанщини.

5. Особливості танцювальної лексики. Жіноче та чоловіче виконавство.

Основний зміст

Історичний процес заселення території Слобожанської України є особливим. Оскільки цей, ще у XVI столітті дикий степ, який належав до Московських володінь, почали заселяти люди, які тікали із Задніпрянської та Лівобережної України, була під Польщею, де процвітали кріпацтво і неволя. Основною групою переселенців були козаки. Переселяючись на ці землі українці принесли сюди також свій побут, традиції та культуру. Певною мірою культура Слобожанського краю перегукується із культурними надбаннями Центральної України. Слобожани ніколи не втрачали самобутності свого особливого, темпераментного мистецтва.

Усі вищезгадані процеси значною мірою повпливали на формування хореографічного мистецтва Слобідської України, в якому гармонійно відображене усе життя народу.

На Слобожанщині виконувалися переважно парні танці під троїсті музики, пізніше гармонь, які майже всі були фігурними: мали місце й поширені в Україні хороводи, веснянки та побутові танці: метелиці, польки, кадрилі, козачки, гопаки. Наприклад, серед основних рухів українського козачка: бігунці, тинки, доріжки, припадання, голубці, присядки, повзунці; серед основних малюнків — кола, півкола, спіралі. Характерною ознакою лексики є дрібні, чіткі рухи. Виконується козачок частіше парами.

Взаємопроникнення етнічних культур сприяло трансформації народного одягу слобожан. Часто слобожани замість шароварів носили вузькі смугасті штани, слобожанська жіноча спідниця широка, а корсетка нагадує сарафан, що не могло не позначитись на манері виконання побутових танців.

На посилення відмінностей у виконанні впливали музичні інструменти та музичні гармонії.

Побудова та лексичне наповнення танців Слобідської України у деяких елементах відрізнялися від подібних танців в інших регіонах. Наприклад, на Харківщині водили хороводи за прикладом курських карагодів через усе село, але мали назву «Водити козла» (козел — це

символ плодючості, і якщо взимку водили «козу», то навесні — «козла», як символ чоловічої основи всього, що повинно народитися).

Танцювальне мистецтво Слобожанщини має глибокі давньоруські корені, свідченням чого є побутування хороводів, присвячених порам року: весняні, троїцькі (зелені), купальські, обжинкові, окрему групу становлять хороводні ігри.

Композиційна форма «Кривого танцю», записаного у селі Добре Борисівського району Білгородської області, складалася таким чином, що учасники ставали з обох боків вулиці, узявшись за руки, під пісню прямували до лугу, де намагалися обійти людей, що стояли на їх шляху. Якщо їх не було, то спеціально становили декілька людей у різних місцях і намагалися їх обійти. Так танок набував різноманітних хвилястих форм. В українських слобожанських селах дівчата саджали діточок трикутником і оббігали їх, утворюючи хвилясті лінії. «Кривий танець» в українській танцювальній традиції будується за принципом лабіринтних ходів.

Танець полька має чеські корені, але особливо широкого розповсюдження набув в Україні. Різноманітні варіанти «польок» українці повсякчас виконували на свята. На Слобожанщині, на жаль, не зафіксовано багатьох варіантів цього танцю, але аналіз декількох із них дозволяє визначити найхарактерніші особливості композиційної будови, найчастіше вживані танцювальні рухи, манеру виконання і поетику танцю. Більшість із них у своїй композиційній будові складалася з кола, яке рухалося за чи проти годинникової стрілки. Ця особливість відповідала вимогам суспільства до побутових танців, адже завдяки невеликій кількості фігур «польки» були простіші у виконанні (на відміну від «козачків» та «гопаків») і дозволяли долучати до танцю якомога більше людей. Слобожанська полька частіше буває простою, складається з двох танцювальних фігур, побудована на основі перемінного кроку («полька» походить від чеського «пулька» — півкроку). Серед назв зустрічаємо «Польку-птичку», «Польку-бабочку». Узагалі, назви українських польок вказують: 1) на своєрідність лексики — «Дрібненька», «Крутяшка», «Підбивка»; 2) на зв'язок із бальною хореографією — «Коханочка», «Кокетка»; 3) на асиміляцію з іншими етнічними культурами — «Варшавська», «Шутер-полька».

Зустрічається на Слобожанщині й краков'як. Танець виконується в парах, але дуже часто використовуються спільні фігури: «коло», «зірка» та інші, в яких пари об'єднуються. Рухи краков'яка побудовані на різноманітних стрибках, виконуються вони дуже легко, пластично.

Підтягнутий корпус, злегка піднята голова, м'які рухи рук й чіткі пози не тільки прикрашають краков'як, а й наділяють його характерними рисами. Основа танцю — коло. Танцівники тримаються одною рукою один за одного, а друга на поясі, яка під час виконання відкривається убік. Основні рухи — кроки вперед та назад, які можуть акцентуватися ударами підківок чобіт (у першій фігурі); приставні кроки «вперед — назад» обличчям один до одного (кружляння по колу в другій фігурі).

«Кадриль» широко побутує на Україні. Деякі народні кадрилі з хореографічного боку мають той чи інший сюжетний розвиток. Кожна фігура цього танцю має відповідну музику. У деяких варіантах кожну фігуру оголошує один із учасників (заводила, або ведучий), що є сигналом для інших учасників — зміна фігури.

Українські кадрилі дуже часто мають назви за сюжетом: «Шалантух», «Микола»; за кількістю виконавців: «Дев'ятка», «Шістка»; за місцем побутування: «Київська», «Волинська», «Житомирська», так з'явилась «Донецька кадриль». Характерною ознакою лексики слобожанських кадрилей є рухи зі скороченими стопами (на відміну від витягнутого носка у центральних областях) та ходи з «каблука».

Найцілісніші етнічні масиви мешкають на території колишньої Слобідської України. Сама назва є похідною від слова «слобода», що визначала пільги надавані переселенцям.

Для дніпропетровського гопака характерні синкопоутворення, зміщення акцентів у вибиваннях, дрібушечках тощо. Унаслідок цього й жіночий танець тут різкіший, ніж жіночі партії в танцях Київщини. Те саме стосується й українських народних пісень, які становили основу репертуару хору кубанського війська, станичних хорів та Кубанського народного хору, який під час гастролей вразив мешканців України майстерним виконанням як народних, так і пісень на основі літературних творів: «Нащо мені чорні брови», «Садок вишневий» на слова Т. Шевченка, «Віють вітри», «Сонце низенько» на слова С. Гулака-Артемовського та ін.

Широта степових просторів Слобожанщини зумовлює відповідно і широту манери танців. А також вона на пряму відображається у характері малюнків, яким притаманна просторова свобода та необмеженість. Це і розраховані на багатьох учасників лінії, кола, діагоналі, «гребінці», «струмочки» та ін.

Танцювальна лексика набирає більш запального характеру. Побутовими танцями українців були польки, метелиці, козачки, трепаки, та ін.

Досліджуючи побутові танці слобожан, можна чітко визначити, до якої етнічної групи належало населення залежно від танцювальних форм, яким воно надавало переваги. У селах з більшістю українського населення громада танцювала переважно козачки, метелиці, гопаки, рідше – гайдуки або польки, тропаки, кадрилі.

У жіночу лексику непомітно вплітаються різні вистукування, синкоповані притупи та дрібушки, витягнуті в пальцях, кистях та ліктях руки часто змінюються на пом'якшені, злегка зігнуті положення. Якщо танці Центральної України характеризуються бігами із натягнутих стоп, то тут часто використовують скорочені стопи та різні ходи з «каблука».

Чоловіча танцювальна лексика, як і жіноча, збагачується вистукуваннями, присядками із виходом на п'ятки; використанням при виконанні присядок сплесків руками, а подекуди і самими «хлопавками». Також часто трапляються досить вільні положення рук: лікті дещо зігнуті та відведені від корпусу, долоні – в кулаках.

Оскільки основним населенням Слобідської України було козацтво, в танцях часто спостерігаються синкоповані ритми, що імітують біг коня (у музиці переважали маршові темпи 2/4, які підіймали бойовий дух). У танцях цей синкопований ритм хлопці підкреслюють ударами із-за такту скороченою стопою по підлозі, лівою рукою «тримаючи вуздечко», а правою – розмахуючи над головою батогом чи шаблею, у такий спосіб зображаючи їзду верхи. Удари п'ятки об п'ятку у стрибку були зумовлені взуттям для їзди верхи. Так у танці горлиця, який був знаний серед козацтва, і який виконували при дворах козацької старшини, хлопець танцює навколо дівчини навприсядки, то взявшись убоки, то плескаючи в долоні, то цокаючи шпорами нога об ногу. Як бачимо, чоловічий танець має риси козацької безстрашності – звідси і високі стрибки, широко розкриті руки, долонями вперед. З'являються елементи бойових прийомів («вертушка», «кабріоль», «підсічка», «розніжка»). Також танець збагачується багатьма трюковими елементами: присядки, «повзунці», «коза», «бедуїнське та арабське колесо», «повітряні тури», «кільце». Цими елементами насичений танець гопак.

Цікавим фактом було й те, що козаки мали звичай танцювати «на заклад», тобто хто кого перетанцює. У таких змаганнях народжувалися нові стрибки, вибиванці, трюки.

Тропак — близький за стилем та характером до гопака. Лексика танцю імпровізаційна, моторна: дрібушки, притупи, підкурки, ключі, голубці.

Цікаво, що в деяких селах Слобідської України збереглася незмішана з українською пісенно-танцювальна традиція, що передається від покоління до покоління протягом багатьох століть. Так, традиція села Завгороднє Балаклійського району Харківської області представлена двома групами: весняні «танки», пов'язані з особливим типом руху «стінка на стінку», та «скакальні» з приплясом на місці, окремо можна назвати кругову пляску «На дворі дощ». Деякі елементи танців виконуються у супроводі пісень, що приурочено до весняного та зимового періодів народного календаря.

Слобожанський танок «Стінка на стінку» починається з того, що учасники стають у два ряди один навпроти одного на відстані декількох метрів. Беруться за руки, зігнуті у ліктях. З початку першої фрази пісні один ряд рухається лінією у напрямку до іншого. У кінці пісенної фрази зупиняється, і всі одночасно виконують уклін. Рух відбувається на основі простого, дрібного кроку. Після укліну, одночасно з початком нової фрази другий ряд починає свій рух і повторює все те, що виконував перший ряд. Повернувшись у вихідне положення, під час руху другої лінії, учасники пританцьовують на місці, виконуючи повороти один до одного, притупи на місці.

Танець «Яблучко» був записаний у с. Копанки Боровського району Харківської області. Складається він із двох фігур, які повторюються спочатку. У першій фігурі чоловік із жінкою стоять по парах і тримаються за руки. Виконують по два приставних кроки в один бік, потім в інший. Усе повторюють. У другій фігурі виконавці рухаються кроком вальсу по колу.

Танці слобожан разом із танцями інших регіонів утворюють надзвичайно колоритну та різноманітну структуру українського народного танцювального мистецтва. А мистецтво є дзеркалом життя, менталітету та побуту народу. І кожен регіон настільки особливий та відмінний один від іншого, наскільки цікавим і різним було життя українського народу.

Питання для самостійної роботи:

1. Передумови формування танцювальної лексики Слобідської України.
2. Вплив одягу та музичного супроводу на лексичні особливості танців Слобожанщини.
3. Хороводи Слобожанщини.

4. Побутові танці Слобожанщини.
5. Особливості танцювальної лексики Слобідської України.

Література: 2, 3, 7, 10-14.

РОЗДІЛ 9. Хореографія Поділля

Тема № 27. Характерні особливості танців Поділля.

Мета вивчення: формування знань про лексику, характер та манеру виконання основних танців, що побутують у Поділлі.

План

1. Історія формування танцювальної лексики Поділля.
2. Подільські хороводи.
3. Побутові танці Поділля.
4. Танці, що трансформувалися на новому національному ґрунті.

Основний зміст

За давніх часів подільська танцювальна культура була дуже різноманітною. Дуже поширеною формою були хороводи: веснянкові, купальські, жниварні.

На Поділлі з давніх-давен переважають «кругові» й «ключеві» хороводи. До «круго- вих» належали такі, під час яких одна з дівчат у середині утвореного товаришками кола зо- бражувала рухами все те, про що вони співа- ли. Після закінчення пісні дівчина ставала в коло, а на її місце виходила інша. «Ключеві» хороводи виводили дівчата довгою лінією – «ключем».

Від Благовіщення починалися молодіжні хороводи та ігри, в основі яких лежала імітаційна магія. Вони мали на меті пробуди- ти життєву енергію рослин і всього живого.

Хороводи водили не лише на свято Русалії, а й у весняну пору та в період жнив. На відмінну від весняного циклу хороводів, на Купала їх виконують дівчата і хлопці, а вес- няні хороводи водять лише дівчата, тим самим закликаючи весну. Наприклад, «Кривий танець». З приводу цього М. Лисенко писав:

«Вбивають у землю три кілки, щоб з їх вийшло три вугли, беруться за руки, та й кру- жать біля тих кілків у два ряди».

Для цього танцю характерний обряд «за- вивання», «плетіння». Дівчата ходять клю- чем, здіймаючи руки вгору, співаючи «А в кривого танцю». Цікаво, що «Кривий танець» «зображений» на сучасних подільських рушниках у вигляді п’яти квіток, розміщених одна навпроти одної.

На Зелені свята водили хоровод, пов’яза- ний із завиванням вінків

Співаючи, дівчата водили ключовий хоровод. Вони були одягнені в довгі сорочки, із зе- леними вінками на голові. Ставали

попарно, бралися за руки навхрест і піднімали їх догори, утворюючи «місток» для наймолодшої дівчинки, яка уособлювала русалоньку. Тримаючись за вінки дівчат, вона поступово рухалася по «місточку» вперед. Тим часом дівчата, котрі стояли позаду, переходили наперед, продовжуючи «місток» для русалоньки.

Напередодні Зелених свят на Поділлі влаштовували троїцькі розваги, які починалися з понеділка і тривали впродовж тижня. Зазвичай їх проводили в лісі чи полі, на вигоні за селом. Подекуди молодіжні забави й танці проходили поблизу спеціальних лаштунків – ігорного дуба або явора. Це довга жердина, до якої зверху горизонтально прикріплювали колесо, прикрашене гіллям, квітами, стрічками.

На Західному Поділлі до початку ХХ ст. функціонував зеленосвятський обряд «Вільха», який семантично споріднений зі східноукраїнською «Тополею» та полісь ким «Кустом», що є пережитками русальної ритуалістики.

Після великоднього розговіння відбувалися дитячі ігри. Серед хлопчиків найпоширенішими були «Цокання галунками», скочування галунок з горбочка, «Хованка галунки», що, без сумніву, мали магічну функцію – пробудження землі від зимового сну. Дівчатка в основному гралися в «Подоля ночку», «Перепілоньку», «Зайчика», «Жучка», «Мака», «Котика і Мишки».

Невід'ємною частиною Великодніх свят на Західному Поділлі є парубочі ігри та забави. Найпоширеніші серед них – «Дзвіни ця», «Щупак», «Ремінець», «Грушка», «Пекар», «Віл». Останнім часом здебільшого викону ють мішану гру «В купки», яка супроводжують постійним вдарянням вербовим прутом або ремінцем по ногах. За уявленнями наших предків сильні удари по людському тілі ініціювали здоров'я, силу, багатство.

Найважливішим компонентом Великодня на Західному Поділлі були дівочі ігри та забави. Вони, як правило, розпочиналися найдавнішими гаївками («Жучок», «Коструб», «Жельман») і завершувалися переважно мішаними іграми («Маруся і Петрусь», «Морганка», «Сповідь» тощо).

До нашого часу на Західному Поділлі збереглися дворядні («двохорові») гаївкові танки. Тип дворядних танків зберігся в різновидах: двошеренговому, мостовому і воротарному.

Танкові рухи двошеренгового типу представлені такими гаївковками, як «А ми просо сіяли», «Горошок», «Качурик», «Жінка на

торзі». Воротарні гаївки збереглися в пісенних парадигмах «Воротар», «Гарна донька», «Жельман», «Попід попові лози».

У воротарних гаївках хореографічний малюнок символізує «небесні ворота», через які, за давніми віруваннями, приходили з неба на землю новонароджені душі, радістьвесна, усетворяще сонце, тепло, урожай, добро і любов.

Третій, мостовий, різновид двошеренгового типу представлений гаївками «Мости», «Жучок», «Вербовая дощечка». Вони характеризуються спільним хореографічним малюнком – символічним відтворенням містка, по якому сходить на землю Весна та її донька Паняночка. Тут неважко відчути присутність води, що символізує очищення, здоров'я, підбір пари.

На Вінниччині хороводи водять діти, наслідуючи дорослих. Так, скажімо, водили на Великдень, при цьому співаючи різних веснянок-закличок. Цікавим хлоп'ячим хороводом навесні є «Кроковеє колесо». Хлопці водять його, ідучи вперед, потім назад, далі – беручись руками за спини, далі – руками попід ноги. Цей вид хороводу є водночас розважальною і веселою грою.

На Східному Поділлі хороводи водили дівчата різного віку. Беручись за руки, става ли в коло і співали.

У період жнив, коли денна напружена робота завершувалася, селяни урочисто плели вінок з колосків, в'язали останній сніп, при цьому співали величавих пісень і водили хороводи. Одним з них, який побутує на Поділлі, є «Діте-дівоньки, до рядка». Дівчата водять коло, потім стають у лінію, піднімають руки і проходять під ними, при цьому тримаються за руки. Далі той вінок, який плели з колосків та польових квітів, одягали на гарну молоду дів- чину, щоб і на той рік був гарний урожай.

Окрім обрядових, подоляни добре пам'ятають побутові танці, які ще в середині XX ст. були поширені завдяки іншим народам: «Краков'як», «Коробочка», «Карапет», «Степ», «Чардаш» тощо.

У XX ст. народна танцювальна культура українців зазнала впливу інших національностей. Скажімо, на Поділлі залюбки молдавські «Хору», «Жок», «Молдовеняску»; польський «Краков'як»; угорський «Чардаш»; словацьку «Карічку» тощо. Водночас у Молдові, Польщі, Словаччині (зокрема в Пряшівському повіті) танцюють українські «Гопак», «Козачок», «Горлицю», «Метелицю».

Деякі танці набули трансформацій на новому національному ґрунті. Ці зберегли попередню назву, композиційні форми виконання, зазнали значних змін як щодо танцювальної лексики, так і музичного

супроводу. Передусім це стосується чеської польки, французької кадрилі, менше – польського краков'яка, мазурки, австрійського вальсу, північноамериканського ту-степу.

Полька чи не найбільшого поширення вона набула в Україні. Тут створюють сотні, тисячі нових мелодій. Найбільш цікаві для виконання, оригінальні за музичною фактурою переходять за межі держави. Так, польки «Кокетка», «Військова», «Соловейко» танцюють і в Молдові.

Танець «Ту-степ» («Карапет»), завдяки сталій чіткій композиції, нескладним українським рухам («голубці», проходки, кружляння, прості повороти), є одним з найулюб- леніших танців на Україні. Цей танець під час Першої світової війни було завезено військовими моряками з Північної Америки. Тепер його виконують у різних містах і селах Поділля.

«Карапет» став популярний майже у всіх районах Поділля. На Хмельниччині його виконують з варіаціями, більш грайливо, веселіше, аніж на Вінниччині. Супроводжуючі інструменти також різні: на Хмельниччині – цимбали, кобза, бубен, сопілка, на Вінниччині – баян, скрипка, бубен.

Серед побутових танців Поділля досить поширений «Гопак». Його виконання бере свої витоки ще з далеких козацьких часів.

Сьогодні давні козацькі традиції гопака відроджуються завдяки українському мистецтву бойового гопака, яке відродив В. Пилат – дослідник бойового мистецтва лицарів України, верховний учитель бойового гопака. Уперше на Поділлі, у 2007 році, Школу бойового гопака ім. Данила Нечая відкрив Руслан Бегас. Окрім традиційних танцювальних рухів («щупак», «вибрик», «гарбуз», «голубці», «присядки» тощо) у бойовому гопаку застосовують бойові рухи. Тому й у танці послуговуються козацькою зброєю – шаблею, ціпом, булавою, палицею тощо. У танці використовують широкі стрибки, присядки і всілякі кружляння. Виконуючи присядки, кобзар у пісні, яку він співав до танцю, згадував ще про рухи, які мають назву «викрутаси» і «вихиляси». Ці танцювальні рухи (різноманітні присядки і стрибки) і є основою гопака.

На Поділлі зберегли своє значення і сюжетні танці. Відомим танцем цього жанру серед подолян є «Гойра». Дослідження показали, що його виконання, залежно від регіону, має певні зміни.

Питання для самостійної роботи:

1. Історія формування танцювальної лексики Поділля.
2. Особливості подільських хороводів.
3. Проаналізувати побутові танці Поділля.

4. Назвіть та охарактеризуйте танці, що трансформувалися на новому національному ґрунті.

Література: 2, 3, 7, 10-14.

РОЗДІЛ 10. Хореографія Полісся і Волині

Тема № 31. Характерні особливості танців Полісся і Волині.

Мета вивчення: формування знань про лексику, характер та манеру виконання основних танців, що побутують у Поліссі та Волині.

План

1. Хореографічна культура Полісся.
2. Хореографічна культура Волині.

Основний зміст

Етнографічний регіон, що зі сходу на захід простягається через увесь північний край України і разом з сумісним люблінським у Польщі Поліссям творить одну зі своєрідних географічних та історикоетнографічних територій слов'янського світу.

Назва "Полісся" похідна від слова ліс і означає лісисту місцевість, біля лісу. Для Полісся характерний болотяний ландшафт, багнистий ліс. З цієї причини побутує думка про балтсько-слов'янську спільність кореня слова "Полісся".

Хореографічний фольклор **Полісся** надзвичайно багатий. Крім танців-хороводів тут є танці-ритуали, побутові, сюжетні танці у супроводі хору, оркестру чи ансамблю народних інструментів, або ударних інструментів.

На Поліссі ще й досі збереглись народні танці, пов'язані з найдавнішими першоджерелами, з обрядовими та ритуально землеробськими діями – хоровод "Мак", хороводні танці "Грушка" та "Пролісок", веснянки, гаївки абомаївки. Яскраво виражені особливості має український Поліський костюм, способи його оздоблення, вишивка, крій, а також музична культура – вокальна та інструментальна.

Народні культурні традиції відзначаються місцевою своєрідністю. Розвиток культури кожного етносу і формування її особливостей пов'язані з природним середовищем та способом господарських занять населення. Кліматичні, біологічні та географічні фактори, сусідство з іншими націями, історичні події, що протягом тривалого часу відбувались в Україні, впливали на духовний світ людини, характер, темперамент народу. На цьому шляху культура українців зазнавала впливу інших народів, її елементи перехрещувались, сплітались й перемішувались. Все це український

народ перетопив у вогні свого існування і силою своєї уяви відобразив у народній творчості.

Взаємовідносини між хореографічними культурами народів сусідніх країн спостерігалися ще в далекі часи, до виникнення народностей, становлення націй. Взаємозв'язки, що зумовлюють взаємовплив хореографічних культур, мають принаймні три аспекта: побутування танців інших народів в Україні, чи, навпаки, українських – поза межами України у їхньому первісному вигляді; трансформація деяких народних танців на новому національному грунті: трансформація структурних елементів па і їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух.

В різних регіонах сформувались певні особливості побуту і традиційної культури. Навіть серед одного етносу можна побачити групи, кожна з яких має своєрідний побут і культуру. Спільність і однорідність їх локальних особливостей стали основою для визначення окремих етнографічних груп і регіонів. Вони, будучи складником єдиного цілого, маючи спільну територію, мову та звичаєву структуру, водночас створюють розмаїття української культури, впливають на ментальність нації.

У ході бурхливих соціально-політичних подій XX століття в Україні мало місце стихійне взаємопроникнення національних культур. Це стосується і Полісся. Все це не могло не позначитися на відповідному збагаченні лексики й стилістики українського танцю взагалі й Полісся зокрема. Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах лексики танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі. Але вплив на лексику українського народного танцю Полісся був неоднозначним.

Давньоруська хореографічна культура з її язичницьким джерелом дала українській народній хореографії багато народних ігор, розваг, танців, рухів.

З приходом на терени України-Руси від Візантії православ'я, письменства та, разом з ними, високої культури, яка, поєднавшись із найбільш прогресивними язичницькими обрядами, звичаями, традиціями, дала поштовх до розвитку мистецтв у подальшому. Саме з Півдня поступово, упродовж кількох сторіч, цей процес розгортався на територію нинішнього Полісся. Незважаючи на феодальну роздрібненість, зберігались економічні зв'язки, єдність матеріальної і духовної культури східних слов'ян.

Саме це простежується і у взаємовпливах української та білоруської хореографії. Багато білоруських танців (особливо обрядових) схожіза тичними ознаками з українськими. Хороводи, зазвичай, складаються з тих же інгредієнтів: «Перепілка», «Воробей», «Голубка», а цілий ряд інших танців мають однакову назву, хоч і різняться характером і манерою виконання від однойменних українських. Танцюють у Білорусі і «Гопак», і «Козачок», і «Казак», і «Падушечку». Також багато білоруських польок побутують в українському Поліссі.

Проте в цих танцях зберігається характерна риса, притаманна білоруській танцювальній побутовій лексиці та композиції повторення рухів та фігур, що й відрізняє їх від українських з такою ж назвою. Окрім того, у них нема широти й розмаху, віртуозних стрибків, рухи білоруського танцю партерні за характером і не крупні за малюнком, недарма ж, визначаючи характер танцю, білоруси використовують вислови: «задріботів», «замельчив» ногами.

У минулому процес запозичення відбувався дещо стихійно (окремі рухи і танцізаносили білоруси-плотарі, заробітчани-строкарі та робітники, що постійно працювали на заводах України). Тепер цей процес взаємовпливу та взаємозбагачення хореографічних культур налагоджено добре, можливості спілкування необмежені. Так, хореографічне мистецтво Білорусі збагатилось за рахунок української танцювальної лексики. Раніш, приміром, у білоруському танці не було таких віртуозних па, як тури, sant de basque, повітряні рухи-стрибки та ін., а тепер вони використовуються не тільки у постановках Державного ансамблю танцю Білорусі, а й кращими самодіяльними ансамблями народного танцю. Розглянувши історію розвитку традицій українського народного танцювального мистецтва можна зазначити, що український народно-сценічний танець, як і багато інших видів мистецтв, пройшов складний, але дуже плідний шлях становлення. Відомо, що хореографічне мистецтво належить до найдавніших видів мистецтва, яке відтворює дійсність у художніх танцювальних образах завдяки ритмічній зміні художньо зумовлених положень людського тіла, узгодженого поєднання рухів рук, ніг, корпусу, голови, використанню поз, жестів, міміки.

Народні танці ***Волині*** народжувались у процесі формування та історичного розвитку регіону. Вони є продуктом соціально-економічних та історичних умов життя народу, свідченням контакту людей з довкіллям. Волинському танцю притаманні певні традиційні жанри і форми з їх різновидами, властивими всій українській

танцювальній культурі, зокрема: хороводи, побутові та сюжетно-тичні танці. Однак хореографічний матеріал Волині дає змогу виявити поряд із загальноукраїнськими рисами місцеві варіанти та специфічну манеру виконання.

Одним із найдавніших хореографічних жанрів, що зберігає в окремих випадках зв'язок з обрядом, є хоровод. Волинські хороводи різняться оригінальним почерком і власною пластичною інтонацією, що надають їм неповторності у виразі емоцій, почуттів і настрою. Специфічність проявляється передусім у спокійній урівноваженості композиційної побудови хороводів, поетичній пластичності, округлій завершеності, граціозності рухів, у плавній, неспішній ході, благородній простоті манери виконання. Хореографія волинських хороводів проста. У них збереглися майже всі елементи хореографічного малюнку, притаманні іншим регіонам України: гурт, ряд, півколо, коло, два кола, які рухаються в протилежних напрямах, звивиста або спіралеподібна лінія, вісімка, ворота, різноманітні зірочки, плетінь тощо. Хореографічний малюнок особливо привабливий тим, що він видозмінюється в русі. Здебільшого в хороводах учасники утворюють коло і, побравшись за руки, під власний спів, ідуть за, чи проти ходу годинникової стрілки. Вони часто «вивертають» коло, перетворюють його на звивисту лінію, ускладнюючи таким способом хореографічний малюнок. Танцювальна лексика, що застосовується у хороводах Волині, не є складною. Це простий та перемінний кроки, доріжка, вихиляси, потрійний притуп та ін. У хороводах на побутові теми переважає жива лінія, хореографічний малюнок якої нагадує орнамент, хоча тут трапляється і пантоміма-ілюстрація.

На Волині весняні хороводи й пісні, які виконуються впродовж кількох днів на Великодні свята, мають назву рогульок, рогулейок. Ця ж назва відома і в Польщі, зокрема на заселеному українцями Підляшші. Ареал її побутування зачіпає території України, Білорусії, Польщі, що вказує на давнє слов'янське походження. Текстовою особливістю цих рогульок є рефрен «рано-нерано», етимологія якого є також ще до слов'янська. Але рогульки – не єдина назва весняних хороводів, що побутують на теренах Волині.

На особливу архаїчність претендують хороводи-«поколі», які водили на пагорбах, де найраніше розтавав сніг. Поколя – найточніше вирішення суті веснянки, що водиться по колу та її давньої основи, генетично обумовленої релігійно-магічними діями.

В окремих зразках хороводного жанру вгадуються відгомони культової хореографії, яка посіла вагоме місце в смисловій та дійовій структурах прадавнього весілля. Одним із таких рідкісних випадків побутування ритуальної хореографії, що має культове забарвлення, є весільний ліричний дівочий хоровод «Кладочка». Це не тільки танцювальна мініатюра, що воскрешає картини сільського весілля; це справжній ритуал втаємничення, де символічний зміст отримує образно пластичне втілення. У деяких селах Волинського Полісся досі пам'ятають як молоду вели до нареченого по драбині – символ драбини стоїть в одному семантичному ряду з мостом.

У народній танцювальній традиції Волині плавні, сповнені чистоти й поезії хороводи співіснують із динамічними польками. Польки мають масу варіантів і оригінальних форм, у кожній з яких своя назва: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська. Їм притаманні досить складні за технікою виконання рухи за невимушених та грайливих положень корпуса і голови. Своєрідна побудова танцювальних фігур та малюнків повністю відповідає манері виконання танцю. Його відмінна композиційна особливість – наявність різноманітних обертів з різними елементами. Полька трапляється подекуди у таких віртуозних формах, як зворотна (з обертом вліво) та гвинтоподібна (ланцюжок вихрових обертів із помітними акцентування кроків).

Мелодії польок емоційно виразні та різноманітні за змістом. Багато з них мають конкретну назву: «Тетяна», «Попадя», «Псальма», «Військова», «Соловейко» і т.д. В одному випадку відображаються трелі соловейка (полька «Соловейко»), у другому – використовуються ритми похідних маршів (полька «Військова»), у третьому – емоційно невиразні, монотонні приспівки із псалмів і кантів для відображення елементів сатири в музиці (полька «Псальма») тощо.

Самобутню царину танцювальної творчості Волині являють кадрильні форми, що набули місцевого колориту, неповторного вигляду. Хореографічному образу волинської кадрилі притаманні забарвленні нотками лукавості пустотливі інтонації та життєрадісність. Кожна фігура танцю відрізняється від іншої, зазвичай, паузами – зупинками і в музиці, і в танці. Статично-повільні рухи порушуються завзятою полькою з «кружляннями», «вертіннями» або не менш швидкими обертами вальсу. Характерні назви фігур: «полька вліво», «полька вправо», «вальси», які викрикуються кимось із танцюристів, наче визначають свою хореографічну лейттему. Отже, волинська

кадриль являє собою танцювальну сюїту, компоненти якої пов'язуються певним порядком фігур, побудовані на контрасті статики і динаміки.

Поєднання хореографічних елементів із пісенними призвело до виникнення жанрових різновидів у системі танцювального фольклору Волинського краю. Так з'явилися змішані вокально-хореографічні форми, у яких тісно співіснують наспіви й рухливі виразні компоненти, сприяло виникненню такої структури, як, наприклад, «триндички». Це стислі, красномовні, дотепні, конкретизовані музично-танцювальні репліки, здебільшого сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Оригінальні мініатюри імпровізації не тільки ритмічно повторюють проспіваний куплет, але й переповідають його образною хореографічною формою. Триндички – здебільшого масовий швидкий танець, побудований на різноманітних притупах, дрібушечках та обертаннях на місці. Інколи він має тривалу й розгорнуту форму: розпочинається з невеличкого проходу й переходить у виразне та складне за ритмікою дріботіння і притупування. Зазвичай виконавці пританцьовують і під час виконання куплетів (частівкових «жартів-примовок»), і після вокальної частини, у перервах між співом. Хоча локальні ознаки танцювальної творчості на території Волині достатньо однорідні, все ж можливо виокремити декілька цікавих районів, багатих самобутніми танцями.

Порівняно стійким збереженням архаїчних елементів у танцювальній культурі відзначається Полісся. Це, передусім, глибинка Волинського Полісся – Камінь-Каширська земля. Тут у багатьох селах зберігся глибокий пласт давніх реліктових, можливо, праслов'янських звичаїв та обрядів, автентична традиційна манера виконання танців.

У с. Лучини побутує жвавий, життєрадісний «Крутях», що характеризується коловими побудовами, рухливими фігурами, серед яких трапляються заплутані рухи, типові для «кривого танцю». Місцеві жителі порівнюють його звивистий, закручений малюнок із вузькими стежками, що пронизують болотисту поліську місцевість. «Між горбами кривий шлях, затанцюємо крутях», – вигукують перед початком танцю виконавці, і, тримаючись парами за руки, дрібно-дрібно похитуючи ними в такт музиці, заплітають вигадливі, примхливі лінії. Спостерігаючи за народними поліськими танцями, можна помітити, що окремі рухи в них виконуються на 2/4 при розмірі музичного супроводу 3/4. Ця особливість стосується і танцю «Крутях».

Локальна своєрідність волинських танців виникла завдяки різним комбінаціями місцевих танцювальних форм із хореографічними

традиціями сусідніх народів. Найбільший вплив на розвиток і становлення танцювальної культури Волині мали Білорусія та Польща, що визначається, перш за все, територіально-географічним фактором. Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах лексики танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі та танцювальній стилістиці. Але їх вплив на лексику волинського народного танцю був неоднозначним, це означає, що місцеві жителі не запозичили їх, а намагались змінити, адаптувати згідно вимогам своєї хореографічної традиції. Усе це посилило видовище танцю, а головне – активізувало інтерес до хореографічного мистецтва загалом. Так, у лексиці танців населення українсько-білоруської етнічної смуги (північні райони області) трапляються окремі рухи, властиві саме білоруському народному танцю. Це і високі підскоки під час обертів у польці, пружні рухи ногами, різноманітні елементи трясучки – чи то різкі похитування корпусом і руками, чи стримані піднімання і опускання плечей.

У районах, що межують із територією Польщі, помітний вплив польської хореографічної культури. В арсеналі танцювального фольклору західних районів трапляються не тільки танці іноетнічного походження – «Краков'як», «Мазур», «Оберек», але й танцювальна стилістика. З переінтонованих польських рухів, що міцно увійшли в лексику волинського танцю, слід назвати характерний чоловічий поворот з вихилясом, опускання на коліно, перемінні і приставні кроки, вальсові оберти із підніманням партнерки. Навіть назви танців «Краков'ячек», «Оберечек», «Мазурек», за якими вони відомі в цьому регіоні, свідчать про їхню стилістичну зміну, спрощення, залежність і зумовленість більш самодостатніми явищами танцювальної культури.

Питання для самостійної роботи:

1. Передумови формування хореографічної культури Полісся.
2. Особливості танцювального мистецтва Полісся.
3. Передумови формування хореографічної культури Волині.
4. Особливості танцювального мистецтва Волині.

Література: 2, 7, 10-14.

РОЗДІЛ 11. Методика побудови уроку з українського народного танцю

Тема № 35. Залежність побудови уроку від його мети і завдань.

Мета вивчення: формування знань про мету і завдання того чи іншого уроку з українського танцю та особливості його побудови.

План

1. Будова уроку з українського народно-сценічного танцю.
2. Специфіка музичного оформлення уроку.
3. Призначення екзерсису біля станку.
4. Особливості роботи на середині зали.
5. Робота на середині зали в залежності від опанування хореографічної лексики того чи іншого регіону України.

Основний зміст

Урок з українського народно-сценічного танцю має бути завж ди цілеспрямованим і методично вибудуваним.

На перших етапах опанування дисципліни в уроці закладені елементарні основа хореографічних навичок, без яких у майбутньому виконавець, балетмейстер-педагог не може повністю розвинути тіло, витримку, техніку, опанувати особливості хореографічної лексики і манери виконання танців різних областей України. Далі в уроки включаються складніші рухи та педагогічні прийоми. Успішне виконання навчальної програми залежить від Правильне та своєчасне засвоєння нового матеріалу є гарантом успішного оволодіння дисципліною.

Практичні заняття багато в чому плануються за принципом побудови уроків з народно-сценічного танцю. На початку використовується сис тренувальних вправ біля станка, необхідних для виховання культури тіла, техніки виконання рухів українських народно-сценічних танців. Екзерсис біля станка є важливою частиною уроку, тому методиці його побудови необхідно приділяти велику увагу. Всі вправи, відповідно до їхнього цільового призначення, використовуються в певній послідовності, яка здебільшого встановлюється за принципом чергування рухів, що тренують певні групи м’язів.

Працюючи над екзерсисом, педагог повинен знати, які рухи розвивають певні м’язи і суглоби, як правильно чергувати рухи, щоб навантаження на м’язи і суглоби переключалося з одних груп на інші. У зв’язку з цим чергування відбувається за таким принципом: рухи з напруженою стопою та вільною; плавні та різкі; обертальні та вистукуючі.

Розпочинати урок необхідно з легких рухів стопою та маленьких присідань, оскільки вони поступово вводять у роботу м’язи та суглоби. Далі пропонуються вправи на розвиток рухливості стопи, каблучна

вправа, маленькі кидки, кругообертальна вправа, підготовка до мотузочка, м'які розгинання ноги, вистукування, розкриття ноги на 90°, великі кидки. Засвоївши виконання окремих рухів ногами, необхідно додати до них переходи рук з одного положення в інше, повороти і нахили голови і корпуса. Екзерсис біля станка доцільно будувати на основі характерних рухів одного або двох регіонів, які вивчаються в певному семестрі.

Музичний супровід має бути органічно пов'язаний з вправою, яка виконується, спільними регіональними особливостями, відповідати вправі за характером та стилем. Під час вивчення більшості елементів темп не має бути швидким. У подальшому темп можна прискорювати.

Необхідно розвивати у виконавців здатність імпровізувати та уяву, пропонуючи в міру засвоєння елементів завдання на самостійне складання комбінацій. Необхідно навчити студентів самостійно творчо мислити, знаходити шляхи до найкращого вирішення художньо-творчих завдань, контролювати свої дії, стежити за виконанням своїх творчих намірів, планів, формувати спеціальні теоретичні й практичні знання та вміння у сфері українського народного хореографічного мистецтва, спираючись на які спеціаліст формує свій стиль самостійно.

Серед засобів активізації пізнавальної активності майбутніх педагогів слід назвати пробудження в них вищих форм допитливості, здобуття нових знань, використання сформованих професійних умінь на практиці; вияв самостійності у створенні комбінацій як біля станка, так і на середині залу, етюдів, танців, хореографічних композицій для того, щоб на новій основі вийти на нові форми національного хореографічного мистецтва.

Роботі на середині зали необхідно приділяти особливу увагу, щоб у студентів розвивалася танцювальність, рухи їх ставали технічнішими, набувалася добра манера виконання.

Розпочинати слід заняття на середині зали з вивчення основних положень рук, ніг, корпуса, голови, найхарактерніших ходів і рухів, які трапляються в хореографії певного регіону України. Окремо слід вивчити жіночі та чоловічі положення рук, потім розміщення виконавців у парах. Зміна положень рук під час виконання танців є дуже важливою, тому слід точно визначити, в якому положенні мають бути кисть руки і лікоть, як покласти руку на талію та ін. Рухи рук тісно пов'язані з рухами голови і корпуса і взаємодоповнюють один одного.

Вивчаючи окремі танцювальні елементи, необхідно приділяти увагу сполученню рухів, стилю, характеру та манері виконання. Цей етап роботи має велике значення, оскільки застосування танцювальних

навичок у послідовності і зв'язку полегшує перехід до складнішої форми роботи — вивчення танцювальних етюдів. Починаючи роботу над етюдами, викладач повинен уміти відбирати окремі рухи та комбінувати їх. Створюючи етюди, педагог має розповісти студентам про характерні риси народу, його побут, звички, вірування, які втілюються в танці. І це є дуже важливим, оскільки без цих знань під час виконання танцювального етюду або фрагмента танцю студент не зможе правильно передати характерні особливості танцювальної пластики.

Бесіди педагога можуть доповнюватися демонструванням малюнків, фотографій костюмів та відповідних відеоматеріалів. Надзвичайно важливою є інформація стосовно національного костюма, в якому виконується танець, оскільки особливості костюма впливають на характер танцю, визначають різницю рухів чоловічого та жіночого танців.

Спочатку починається робота над кожним окремим танцювальним рухом. Найкраще вивчати рухи за ступенем складності. Якщо рух дуже складний, спочатку вивчаються рухи ніг у повільному темпі, а потім поступово опановують його в сполученні з рухами рук, корпуса і голови.

Необхідно опанувати техніку рухів, щоб студенти почували себе впевнено. Після того, як виконавці засвоять всі рухи та комбінації з них, запам'ятають їх послідовність, вивчать танцювальний етюд повністю, можна переходити до роботи над чіткістю виконання. Досягаючи точності у виконанні кожного руху і прагнучи підвищити виконавську техніку, викладач повинен вимагати від студентів розуміння стилю, характеру та манери виконання кожного етюду, стежити, щоб рухи виконувалися не лише технічно, а емоційно і виразно.

Працюючи над хореографією центральних областей України, слід звернути увагу на те, що в цьому регіоні побутують майже всі види і форми українських народних танців. Вони відбивають багато характерних національних ознак українського народного мистецтва і є важливою частиною української народної хореографії. Неабияку роль у формуванні танців цього регіону відігравали одяг, взуття, головні убори і прикраси, а також окремі предмети з побуту, які дуже часто обігруються і в танцях сценічних. Серед музичного матеріалу народних танців центральних областей України слід назвати численні мелодії метелиць, гопаків, козачків, плескачів тощо. Вони відзначаються своєрідною мовою, мелодичною і ритмічною структурою, мають свої характерні стилістичні особливості.

У формуванні стилістичних особливостей танців інших регіонів України, крім особливостей життя — в першу чергу вірувань, обрядів, хореографічних ознак праці — відчутну роль відіграє танцювальне мистецтво сусідніх народів — молдаван, румунів, словаків, чехів, поляків та інших. Наприклад, помітний вплив на хореографічну лексику Буковини мали танці молдавські, на лексику Закарпаття — словацькі, угорські та ін.

Західний регіон України є дуже цікавим і своєрідним. Рельєф території західних областей здебільшого гористий, у зв'язку з чим побут людей, умови і характер їх праці відрізняються від життя в центральній частині України. Все це відповідним чином відбилося на танцювальному мистецтві. Слід звернути увагу на те, що в танцях гірських районів рухи відзначаються різкою зміною положення рук, ніг, корпуса і голови, що надає їм характерної своєрідності. В композиційній будові танців усіх українських горян виявляється обмеженість танцювального поля, тому найпоширенішим малюнком є коло. При створенні етюдів викладач має зважати на те, що багато рухів у горян виконуються на одному місці і в обертах, усі рухи здебільшого дрібні, з невисоким підняттям ніг, при невисоких підскоках тощо.

Працюючи над хореографічною лексикою Полісся і Волині, викладач має зважати на те, що лексика цього регіону зазнала відповідного впливу польського і білоруського фольклорних танців. Дуже поширені в цьому регіоні польки, в яких використовуються оригінальні крутки, багато різних підстрибів та підскоків. Крім українських танців, на Поліссі і Волині побутують польські краков'як і мазурка, білоруські лявониха, крижачок та ін.

Успіх у засвоєнні виконавцями матеріалу тісно пов'язаний з умінням викладача виявляти помилки і своєчасно виправляти їх. Кожне заняття має проходити у творчому контакті, взаємодії педагога зі студентами. Досвід засвідчує, що безпосереднє спілкування викладача зі студентами створює широкі можливості для визначення захоплень його вихованців, у такому разі яскравіше виявляються їхні потреби й інтереси. Постійне творче спілкування студента з викладачем надасть йому можливість виявити себе на найвищому раціональному, вольовому, інтелектуальному рівнях.

У системі фахового навчання надзвичайно важлива роль належить особистості викладача. Особливо нині його постать посідає центральне місце в навчальному процесі. Це відбувається у зв'язку з тим, що саме емоційно-вольові якості викладача, його здатність яскраво і переконливо, майстерно поєднувати у своє му мисленні і

поведінці образне, ідеологічне, абстрактне і конкретне, набувають вирішального значення в процесі залучення студентів до багатств української хореографічної культури.

Якісна підготовка студентів-хореографів до подальшої професійної діяльності можлива лише в тому разі, коли враховуються індивідуальні особливості, потреби, інтереси особистості; використовуються різноманітні педагогічні засоби у співвідношенні з конкретними умовами виконання навчальних завдань. Нерівномірність засвоєння знань, умінь, навичок студентамихореографами пов'язана з наявністю у них різних знань, індивідуальних особливостей, фізичних можливостей, рівня підготовки тощо.

Реалізація індивідуального підходу до студентів не зводиться лише до того, щоб пристосувати навчання до їх індивідуальних можливостей. Не менш важливо активно впливати на формування індивідуальних особливостей студентів, відповідно скеровувати їх, забезпечувати здобуття професійних знань, формування вмінь, навичок, максимально розвивати здібності кожного, усувати негативні риси. Необхідно виявляти особливості навчальної роботи кожного студента, зокрема ті труднощі, які постають перед ними в художньо-творчій роботі, та причини цих труднощів. Останнє є передумовою успішної реалізації індивідуального підходу до студентів, сприяє індивідуалізації процесу навчання.

За умови грамотної побудови уроку, використання в роботі дійсного народного танцювального матеріалу в цікавій авторській редакції педагога та за умови поєднання практичного засвоєння лексичного матеріалу з особливостями української національної культури та характерними особливостями українського народу, виховується професійний хореограф або артист, а також досвідчена людина та справжній громадянин України.

Питання для самостійної роботи:

1. Складові уроку з українського народно-сценічного танцю.
2. Специфіка музичного оформлення уроку.
3. Врави екзерсису біля станку та їх призначення.
4. Особливості роботи на середині зали.
5. Робота на середині зали в залежності від опанування хореографічної лексики того чи іншого регіону України.

Література: 7, 10.

Тема № 36. Методичні особливості побудови екзерсису біля станку та роботи на середині зали.

Мета вивчення: формування знань про особливості побудови екзерсису біля станку та роботи на середині зали на уроці з українського танцю.

План

1. Екзерсис біля станку українського народно-сценічного танцю.
2. Особливості роботи на середині зали.

Основний зміст

Екзерсис біля станка є важливою частиною уроку, тому методиці його побудови необхідно приділяти велику увагу. Всі вправи, відповідно до їхнього цільового призначення, використовуються в певній послідовності, яка здебільшого встановлюється за принципом чергування рухів, що тренують певні групи м'язів.

Працюючи над екзерсисом, педагог повинен знати, які рухи розвивають певні м'язи і суглоби, як правильно чергувати рухи, щоб навантаження на м'язи і суглоби переключалося з одних груп на інші. У зв'язку з цим чергування відбувається за таким принципом: рухи з напруженою стопою та вільною; плавні та різкі; обертальні та вистукуючі.

Розпочинати урок необхідно з легких рухів стопою та маленьких присідань, оскільки вони поступово вводять у роботу м'язи та суглоби. Далі пропонуються вправи на розвиток рухливості стопи, каблучна вправа, маленькі кидки, кругообертальна вправа, підготовка до мотузочка, м'які розгинання ноги, вистукування, розкриття ноги на 90°, великі кидки. Засвоївши виконання окремих рухів ногами, необхідно додати до них переходи рук з одного положення в інше, повороти і нахили голови і корпуса. Екзерсис біля станка доцільно будувати на основі характерних рухів одного або двох регіонів, які вивчаються в певному семестрі.

Роботі на середині зали необхідно приділяти особливу увагу, щоб у студентів розвивалася танцювальність, рухи їх ставали технічнішими, набувалася добра манера виконання.

Розпочинати слід заняття на середині зали з вивчення основних положень рук, ніг, корпуса, голови, найхарактерніших ходів і рухів, які трапляються в хореографії певного регіону України. Окремо слід вивчити жіночі та чоловічі положення рук, потім розміщення виконавців у парах. Зміна положень рук під час виконання танців є дуже важливою, тому слід точно визначити, в якому положенні мають бути кисть руки і лікоть, як покласти руку на талію та ін. Рухи рук тісно пов'язані з рухами голови і корпуса і взаємодоповнюють один одного.

Вивчаючи окремі танцювальні елементи, необхідно приділяти увагу сполученню рухів, стилю, характеру та манері виконання. Цей етап роботи має велике значення, оскільки застосування танцювальних навичок у послідовності і зв'язку полегшує перехід до складнішої форми роботи — вивчення танцювальних етюдів. Починаючи роботу над етюдами, викладач повинен уміти відбирати окремі рухи та комбінувати їх. Створюючи етюди, педагог має розповісти студентам про характерні риси народу, його побут, звички, вірування, які втілюються в танці. І це є дуже важливим, оскільки без цих знань під час виконання танцювального етюду або фрагмента танцю студент не зможе правильно передати характерні особливості танцювальної пластики.

Бесіди педагога можуть доповнюватися демонструванням малюнків, фотографій костюмів та відповідних відеоматеріалів. Надзвичайно важливою є інформація стосовно національного костюма, в якому виконується танець, оскільки особливості костюма впливають на характер танцю, визначають різницю рухів чоловічого та жіночого танців.

Спочатку починається робота над кожним окремим танцювальним рухом. Найкраще вивчати рухи за ступенем складності. Якщо рух дуже складний, спочатку вивчаються рухи ніг у повільному темпі, а потім поступово опановують його в сполученні з рухами рук, корпуса і голови.

Необхідно опанувати техніку рухів, щоб студенти почували себе впевнено. Після того, як виконавці засвоять всі рухи та комбінації з них, запам'ятають їх послідовність, вивчать танцювальний етюд повністю, можна переходити до роботи над чіткістю виконання. Досягаючи точності у виконанні кожного руху і прагнучи підвищити виконавську техніку, викладач повинен вимагати від студентів розуміння стилю, характеру та манери виконання кожного етюду, стежити, щоб рухи виконувалися не лише технічно, а емоційно і виразно.

Необхідно розвивати у виконавців здатність імпровізувати та уяву, пропонуючи в міру засвоєння елементів завдання на самостійне складання комбінацій. Необхідно навчити студентів самостійно творчо мислити, знаходити шляхи до найкращого вирішення художньо-творчих завдань, контролювати свої дії, стежити за виконанням своїх творчих намірів, планів, формувати спеціальні теоретичні й практичні знання та вміння у сфері українського народного хореографічного мистецтва, спираючись на які спеціаліст формує свій стиль самостійно.

Питання для самостійної роботи:

1. Назвіть та обгрунтуйте послідовність виконання рухів екзерсису біля станку.

2. Будова роботи на середині зали та її особливості.

Література: 7, 10.

РОЗДІЛ 12. Хореографія Західного регіону України

Тема № 37. Характерні особливості танців Західного регіону України.

Мета вивчення: формування знань про лексику, характер та манеру виконання основних танців, що побутують в західному регіоні України, та творчість найвідоміших балетмейстерів краю.

План

1. Загальна характеристика регіону. Локальні райони Західної України.
2. Залежність стильових особливостей народного танцю від географічного положення того чи іншого району, характеру праці, побутових умов та соціально-економічних і культурних взаємозв'язків із сусідніми народами.
3. Використання реквізиту в танцях Західного регіону України.
4. Три групи населення в Західному регіоні України (гуцули, бойки, лемки). Спільні та відмінні риси в композиційних побудовах, прийомах та лексиці танців трьох груп населення Карпат.
5. Своєрідність музичного матеріалу.
6. Видатні хореографи Західного регіону України.

Основний зміст

Для більш-менш повної характеристики танців західних областей України необхідно враховувати специфічні умови розвитку танцювального мистецтва в цьому регіоні. Буковина, Галичина та Закарпаття століттями були відірвані від центральної України, від її основної національної культури. Так, Закарпаття ще в XI ст.. захопили угорські феодали і лише в 1945 р його було возєднано в єдиній Українській Радянській державі. Ці області кілька разів переходили із рук в руки: вони терпіли колоніальний гніт Польщі, Австрії, Угорщини, Гуцульщини, Румунії. Ізоляція західноукраїнських земель, заборона рідної мови і національної культури призвело цей край до економічної і культурної відсталості. Зазнала відповідного впливу української народної хореографії. Ті ж самі танцювальні рухи, що і в центральних областях України (присядки,дрібушки, танцювальні кроки й біги), виконуються тут по-іншому: дрібніше й швидше, як правило в колі і на місці з іншим положенням ніг, рук, корпуса і голови.

В характері виконання цих рухів з першого погляду помітні інші стилістичні особливості хореографії, які зберігаючи в загальних рисах національну основу української народної хореографії,формувались під безпосереднім впливом танцювального мистецтва народу,який оточував українців.

Народ західних областей України створив оригінальні танці-коломийку і гуцулку, які ввійшли в золотий фонд українського танцювального мистецтва. В західних українських землях народ пам'ятав танці східної України, особливо гопаки і козачки, вносячи в них нові елементи. Так створився «Гопак-коло». Цей танець значно відрізнявся від того гопака, який побутував в центральній Україні. За хореографічною композицією він мав багато спільного з коломийкою, бо виконувався колом. Але ця назва свідчить про те,що український народ, незважаючи на асиміляцію, нав'язування культури іншого народу, дотримувався національних традицій, продовжував їх розвивати і збагачувати. Про характер виконання козачка на Гуцульщині В.Шухевич пише таке: « Козака танцюють як коломийку, тільки скоріше і перемітують ногами більше, як коломийку, тільки скоріше і перемітують ногами більше, як і коли хто хоче і в усі боки» (в. Шухевич. Гуцульщина). Причому в цих танцях («Гопак-коло», «Козак-голер», друга частина гуцулки) майже ті ж самі танцювальні рухи, що й в однойменних танцях на сході України, але виконуються вони дещо в іншому характері. З приводу цього Р.Герасимчук пише, що танець козачок є ґрунтом, на якому виріс танець гуцулка (Р. Герасимчук. Гуцульські танці»).

Рельєф району в основному гористий, в зв'язку з цим побут людей, умови і характер їх праці відрізняються від життя в центральній частині України. Все це відповідним чином відбилося на танцювальному мистецтві. В танцях гірських районів танцювальні рухи відзначаються різкою зміною положення ніг, рук, корпусу і і голови, що надає їм характерної своєрідності. Не так, як у центральній частині України, тут виконується присядка чоловіками. Танцюючи глибоку присядку, вони коліна і носки не розводять, а тримають в купі, руки відводять прямо перед собою долонями вниз або виносять високо над головою і, не округляючи їх, переводять в 3-тю позицію. В обох випадках можуть тримати обома руками топірець чи інший предмет з реквізиту. Під час танцю вживають вигуки, слова, речення і навіть діалоги, які не тільки вказують на зміну танцювальної фігури, а й посилають емоційний тонус виконання. Взагалі танцювальні рухи в цьому регіоні виконують дрібніше, граціозніше, більше на місці та в

обертах. Ініціативу в танцях виявляють чоловіки, але танці бувають чоловічими, жіночими і мішаними. За характером виконання поділяються на парні та загальні,рідше сольні. Серед них найбільш поширені таки, які виконують колом і парами. Проте в колі виконавці можуть стояти і не попарно; із з'єднаними руками або ж роз'єднаними. Цікаво відзначити й те, що в сюжетних героїчних танцях застосовуються танцювальні рухи, властиві гопаку: різноманітні присядки, стрибки, використання топірців, які були колись зброєю тощо. Вони до певної міри споріднені з цим танцем, розвивають його загальний зміст розширюють засоби хореографічної виразності.

Серед музичного матеріалу народних танців західного регіону слід відзначити численні мелодії коломийок, гуцулок, плескачів, аркана. Деякі з них виконуються в нараді як окремі інструментальні п'єси.

Значні відмінності спостерігаються в одязі жителів цього регіону. Жінки замість плахти одягають дві запаски, замість керсетки-кептар, замість чобіт-пастоли. Значно різноманітніші тут головні убори і прикраси: поряд з вінками використовують чільця. Чоловічий одяг на відміну від одягу центрального району складається з вишитої сорочки, вузьких або широких штанів, широкого ремінного пояса, оздобленого всілякими прикрасами та кептаря або сердака. Взуття – пастоли, на голові - капелюх. Під час танців одяг не обігрується. Проте велике значення має тут активне використання реквізиту, особливо топірця. Одяг центрального і західного регіонів України істотно відрізняється кроєм і вишивкою. Все це позначилось і на характері танців, їх колориті.

На танцях західного регіону дуже помітні впливи угорського, чеського, словацького, молдавського, румунського танцювального фольклору. В художньому житті народу цього регіону мають місце також румунські й молдавські, угорські, чеські і словацькі танці: «Жок», «Молдавеняска», «Сирба», «Чардаш», «Полька» та інші.

Хореографічна культура Західного регіону України, окрім рис, притаманних всім українським танцям, ввібрала в себе деякі риси молдавської, угорської, словацької, польської та румунської танцювальних культур. Тобто кожен з районів Західної України має свої власні локальні особливості, які залежать в основному від впливу конкретної сусідньої культури, і кожен з цих районів треба розглядати окремо, щоб виявити ті джерела, на основі яких розвивалися фольклорні танці.

В Західній Україні здавна на фоні інших виділилося три великі етнографічні групи населення: гуцули, бойки, лемки. Ці народи проживають в окремих локальних районах, які розміщені відносно близько та межують один з одним, створюючи нові локальні території. У танцях цих, так званих, малих народностей багато спільного у композиційній структурі та прийомах виконання танців, але водночас в них дуже різниться манера виконання рухів, їхня морфологічна конструкція, метро ритмічна структура та, взагалі, деякі рухи мають різне національне походження.

Найбільша з них - це гуцули, які проживають в основному у Прикарпатті, у невеликій зоні Закарпаття, та на Буковині. Танці прикарпатських гуцулів менш за все зазнали впливу танцювальних культур інших країн, бо цей район здебільшого не є прикордонним. Навпаки, у хореографії закарпатських та буковинських гуцулів домінують риси, які виникли під впливом сусідніх з ними національних культур.

Водночас зі збереженням основної структури українських танців, гуцули створили свої власні особливі хореографічні риси. Майже всі гуцульські танці мають дуже специфічні риси, не характерні для інших українських танців, зокрема це спостерігається у їхній лексиці. Це обов'язкові притупи, підскоки, дрібні переступання, «висока», присядка - «гайдук», «свердло», «тропіток» та інші рухи, не притаманні в цьому вигляді танцям інших регіонів. І чоловічі, і жіночі танці гуцулів здебільшого є масовими. По характеру руху це швидкі, жваві, веселі та темпераментні танці, де характерною особливістю є наявність контрасних рухів.

Основою побудови гуцульських танців є кругова закрита фігура, в котрій виконавці тримають один одного за плечі або за руки. Яскравий приклад такого характерного прийому спостерігається у танці «Гора», де виконавці створюють замкнені двоярусні кола.

У 16-му ст.. на Україну переселилася певна частина молдаван, спричинивши глибокий процес консолідації двох богатих культур. Нині вони проживають на територіях Одеської, Чернівецької областей. Багато спільного є у молдавській та українській хореографії взагалі, а зокрема в танцях гуцулів зустрічаються схожі на молдавські присядки без виворітних колін, різноманітні типи бокових ходів, доріжок, «м'ячиків», подвійні удари з поворотом. Є і деякі схожі положення рук та дуже поширені коливання корпуса вгору-вниз, так звана «пружинка» при виконанні рухів.

Деякі специфічні танцювальні прийоми були занесені на цю територію зі Словаччини, окрім ще й того, що в одязі, взутті та атрибуції гуцулів та словаків також є спільні риси. Багато спільного гуцульські танці мають з польськими, так званими «збуйницькими» та «чабанськими» танцями – положення рук у парах та наявність ігрового елемента у сюжеті танцю.

Яскравим прикладом гуцульського танцю є «Аркан» - круговий чоловічий героїчний танець. Також побутують тут такі танці, як «Раківчанка», «Гуцулка», «Тропотянка», героїчний сюжетний танець «Опришки», та танці геометричного характеру «Коло», «Гайдук».

Ще один етнографічний регіон – це Львівська, кілька районів Івано – Франківської та Закарпатської областей, де проживають бойки. Танці бойків мають багато спільного з гуцульськими, але бойки виконують свої танці спокійніше, більш плавно і вільно, на трохи зігнутих у колінах ногах. Цю манеру бойки перейняли у словаків.

Тут також зустрічається використання, як і на Гуцульщині, вихилясів, присядок – «гайдуків», заносів, а у побудові також переважають великі і малі кола, півкола. Велике значення у танці мають особливі притупи. Характерною рисою малюнка танцю є наявність поперечних ліній. При всій своєрідності, танці бойків не такі багаті, як танці гуцулів, але вони мають деякі, характерні тільки для них, прийоми. Зокрема це невелика кількість рухів – одна чи дві фігури, та менша, ніж у гуцулів, обмеженість у просторі.

Великого значення у танцях бойків набуває вплив угорського танцювальної культури, саме з якої бойки перейняли синкопований музичний ритм. Дуже схожі на угорські бойківські жіночі стрибки, рухи із подвійним ритмом і темпом, звороти корпуса та перехресні кроки. На манер угорців, бойки часто танцюють з піднятими однієї або двома руками угору.

Також у структурі деяких бойківських танців зустрічаються змінені елементи польських народних танців. Від словаків бойки перейняли і зробили характерною рисою своїх танців манеру виконання деяких рухів на м’якому plie. Популярною тут є і словацька полька, як у парах, так і в масових композиціях.

Окрім цих перейнятих від інших народних танцювальних культур рухів, серед найбільш поширених у танцях бойків є тропітка, присядки – «гайдук», вихиляси, підківки та заноси.

Бойки здавна танцюють «Вививанець» - танець коломийкового типу, побутують тут танці «Верховина», «Микита», «Керечанка»,

весільний «Тополя», вівчарський танець «Чабан». Серед танців закарпатських бойків поширеним є сюжетний танець «Гуняк».

Третьою великою етнографічною групою є лемки, які проживають на самому заході України. Вони здавна жили на обох схилах Східних Карпат. Самобутність культури цього регіону передусім визначається географічним фактором. Висунуті далеко на захід, лемківські землі опинилися в оточенні дуже різних за походженням і національним забарвленням культур – угорської, чеської, словацької та польської. Тривале спілкування з ними наклало відбиток на матеріальну та духовну культуру лемків. Проте лемки завжди боролися за збереження своєї визначеності, за найбільші генетичні зв'язки з українським народом, що дозволило перетворити ці нашарування у зовсім нову внутрішньо цільну та надзвичайно самобутню культурну якість, яка вражає своєю красотою і мистецькою неповторністю.

Лемки танцюють дуже стримано, особливо легко. Часто вживаються повороти корпуса вправо-вліво, а для манери виконання характерно танцювання на сильно зігнутих колінах. Танці лемків побудовані на двох – трьох фігурах, серед яких велике значення має фігура «коло», створена парами виконавців.

Лексика лемківських танців дуже особлива, але зустрічаються рухи – підківка, висока, кружляння у парах, які є поширеними і в інших регіонах заходу України. До речі, більшість рухів тут навіть не мають своєї назви, бо це є перероблені або запозичені у інших народів рухи, або об'єднані рухи лемківські зі схожими рухами сусідніх танцювальних культур.

Із словацьких танців лемки перейняли не тільки манеру танцювати на зігнутих колінах та з великим нахилом корпуса, а ще й використання кругових па танцю «полька» та танцю «вальс».

У лемків побутують і танці коломийкової структури – «Рівна», «Коломийка», «Леманський танець». Окрім цього, танцюють вони «Карічка», «Березнянку», «Верховину» та інші.

Окрім територій, на яких проживають групи гуцулів, лемків та бойків, на Закарпатті є ще цілий ряд так званих малих народностей, тобто етнічних груп українців – волиняни, верховинці, буковинці, стани славці та інші. Цікавим районом є Буковина, яка займає Чернівецьку область та розташована на межі двох різних етнографічних регіонів – Гуцульщини та Поділля. Це позначилося на характері народного побуту: фольклорі, одязі, вишивці. На цій території проживає окрема група гуцулів, танці якої часто не схожі з

танцями прикарпатських гуцулів. Буковина межує з Румунією та Молдавією і певний час була у їхньому складі, що спричинило переселення на цю землю певної частини населення цих країн та інтеграцію молдавської і румунської культур з українською. На Буковині широко побутують румунські танці областей Марамуреш та румунської південної Буковини.

Характерними рухами у буковинських танцях є підскоки, тропітка, трясунка, па-де-бурре, «гайдук-круч» та різновиди потрійних кроків. Помітний вплив румунської хореографії відчувається у зміщенні акцентів у буковинських рухах: дротітках, вибиванцях, притупах.

Під впливом інтенсивного розвитку міжнародних зв'язків, а також завдяки розвитку подій історії в минулому, взаємовплив різних національних культур – закономірний процес. Ці культурні та духовні взаємозв'язки відобразились на хореографії та викликали:

- Занесення та побутування танців інших народів на території України у їхньому первісному вигляді («Сира», «Чардаш», «Керечанка»);

- Трансформацію деяких народних західноукраїнських танців та рухів на новому національному ґрунті;

- Трансформування структурних частин, танцювальних рухів та їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої вони були запозичені.

Таким чином, оскільки територія Західної України населена великою кількістю людей інших національностей, які розмістилися в різних її районах, а також під впливом глибокої взаємодії української культури з культурами прикордонних країн, лексичне наповнення хореографії західних українців насичено різними за походженням якостями.

В танцях цих областей та районів спостерігається велика різниця, починаючи від лексики та малюнку танцю, закінчуючи характером та манерою їх виконання. Тому слід вважати непрофесійною дією вільне перенесення та використання при створенні танцювальним традиціям конкретної місцевості. Але оскільки процес пере інтонування та нашарування різних за походженням рухів на всій території Західної України має єдиний характер, то допустимо використання спільних хореографічних прийомів та рухів, які є характерними для танців всіх горян. Традиційно загальними особливостями хореографії цього регіону слід вважати:

- обмеженість танцювального поля, яке виражається в характерних принципах побудови малюнку танцю (замкнені одне чи декілька кол), та у використанні дрібних рухів, які часто виконуються на одному місці;

- Колективність – простежується у виконанні рухів частіш за все усіма танцюючими;

- симетрія – однакова побудова бокових фігур, кругових рухів та притупів на протязі всього танцю.

Зберігаючи власні культурні та духовні традиції, західні українці перейняли від своїх сусідів, близьких по менталітету народів, багато особливих цінних рис, збагатив тим самим і свою національну культуру. Зокрема це стосується хореографії. Але в кожному з районів Західної України співвідношення власно українського та перейнятого знаходиться в різних пропорціях і має різне національне забарвлення. Саме тому проблема дотримання історичної, культурної та національної дійсності має таке велике значення, бо незнання першоджерел та вільне запозичення веде до непрофесійних дій з боку постановників хореографічних композицій.

ЯРОСЛАВУ МАРКІЯНОВНУ ЧУПЕРЧУКУ, видатному балетмейстеру, етнографу, одному із засновників Гуцульського державного ансамблю пісні і танцю та Львівського заслуженого ансамблю пісні і танцю «Галичина», 17 березня 2001 р. виповнилося 90 р. Він один із тих учнів, які продовжували кращі традиції школи Василя Авраменка, українського хореографа світової слави.

Народився Ярослав Чуперчук в селі Криворівня Жабіївського району,Станіславської області (нині Верховинського району, Івано-Франківської області).

Природа обдарувала малого Чуперчика тим, що зветься талантом і надзвичайно музикальністю, даром до танцю, співу та багатою фантазією. Ярослав вчився у Варшавській школі кадетів. Довідавшись про школу Василя Авраменко в Тернополі, Ярослав Чуперчук зібрався туди на науку. Чуперчика зразу помітили як здібного та талановитого хлопця. Ярослав був дуже наполегливим учнем, він хотів усе знати, все опановувати. В школі Ярослав Чуперчук відкрив для себе чарівний світ українського танцю. Перші виступи учнів школи з концертами на Тернопольщині, приносили молодому танцюристу радість та насолоду. Танцювали: «Метелицю», «Козачок» та «Запорожця». Після закінчення школи Ярослав отримав свідотство про відмінне навчання, це свідоцтво давало право керувати ансамблем і викладати в танцювальній школі. З

його класу свідоцтво про відмінне навчання отримало лише 3 учня, як раз Ярослав був серед них.

Перше місце роботи Чуперчика – став ансамбль бандуристів «Дніпро» в Тернополі, де він був солістом балету. Але незабаром Ярослав Чуперчук покидає ансамбль і їде додому. Удома він довідався що в Косові гастролює театр «Веселка», під керівництвом режисера Олександра Тимченка, який згодом прийняв Чуперчука на роботу.

С 1931 по 1933 р. Ярослав Чуперчук відбував військову службу у Польщі. Після служби в армії працював в театрі Тимченко Олександра.

У 1934р. Ярослав Чуперчук, знявся у фільмах «Гріх батьків», «Улани» Варшавської кіностудії.

У 1935р.Ярослав Чуперчук працював у театрі «Промінь» (режисер Микола Комаровський). Цей театр переїхав з Волині на Галичину. Грали вони такі вистави як: «Тарас Бульба», «Отаман Хмара», «Мати-Наймичка», «Мазепа» та багато інших.

Коли Ярослав приїздив додому, то він вивчав культуру свого народу, побут, пісні, традиції розпитував людей похилого віку. Вивчав творчість В. Авраменка и В. Верховинця. Через деякий час Чуперчук пішов працювати до театру Садовського. Згодом він працював у театрі Стадника, Блавацького, Когутяка. У різних куточках Прикарпаття організовував танцювальні гуртки.

У вересні 1939р. Ярослав Чуперчук здійснив постановку танців до спектаклю «Украдене Щастя» Івана Франка на сцені Київського українського театру ім. І. Франка.

У Станіславі в той час організовується Державний гуцульський ансамбль пісні і танцю під керівництвом композитора і диригента Ярослава Барнича. Очолити балетну трупу запросили Ярослава Чуперчука.

Володіючи великими знання гуцульського фольклору, Чуперчук втілював свої задуми, ідеї в оригінальних хореографічних постановках. В цьому ансамблі Чуперчук поставив багато яскравих постановок, а це такі як: «Коломийка», «Аркан», «Гуцулка», «Решето» всі вони мали великий успіх. Великим успіхом користувався танцювальний номер «Пастушок» у виконанні самого балетмейстера.

Перші гастролі Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю відбулися у 1940 р. Програма складалася з двох відділів. Неповторні мелодії пісень, чарівні звуки музики, іскрометні танці та незрівнянно барвистий одяг зачаровувало глядача Центральної та Східної України, Москви, Ленінграда, Серед Азії, Севастополя.

Під керівництвом Ярослава Чуперчука гуцульський ансамбль пісні і танцю відігравав велику роль у популяризації гуцульської хореографії далеко за межами України.

У 1940р. Київська кіностудія розпочала підготовку до створення фільму «Олекса Довбуш», Ярослава Чуперчука запросили балетмейстером до цієї картини. Але війна перервала роботу цього фільму. Під час війни організовується у Станіславі музично драматичний театр під керівництвом Івана Когутяка, головним балетмейстером цього театру став Ярослав Чуперчук. При театрі Ярослав організовує однорічну школу-студію, де навчав основ хореографії. Від учнів він вимагав природної артистичності, життєвих рухів, темпераменту та великої уваги. Особливо звертав увагу на манеру та характер гуцульських танців. З кращих випускників Ярослав Чуперчук створив балетну трупу, яку зарахували в штат театру.

В 1942 р. ансамбль танцю поїхав на гастролі до Коломиї. Після великого успіху ансамблю директор Станіславського театру Іван Когутяк запросив Чуперчука та балетну трупу до Коломиї.

У хореографічних постановках Чуперчука відчувається школа Авраменко. Ярослав Чуперчук опанував не тільки практику, але й збагатив свої знання з історії України та культури рідного народу. Без знань історії рідного краю, як учив Василь Авраменко, не можна творити танець. «Запорожець», «Гопак», «Метелиця», «Гуцулка», «Аркан», «Трембіта», «Підкарпатська коломийка». Хореографічні постановки Чуперчука викликали щораз більше захоплення у шанувальників української хореографії. Він не тільки знавець української хореографії але і добрий знавець пісенно-музичного фольклору радного краю. Вдало поєднує танець, пісню, слово в одне ціле.

У 1943 р. колектив готується у гастрольну поїздку до Чехії. Але через деякий час Ярослав Чуперчук із за конфлікту з адміністрацією залишив театр і поїхав до Кроворівні. Там він створю аматорський ансамбль пісні і танцю «Чорногора». Вся програма складалася з гуцульських танців. Чорногора виступає по всій Галичині. Глядачі були у захваті від цього колективу. Але цей ансамбль проіснував 6 місяців, з приходом радянської влади ансамбль припинив своє існування.

В липні 1944 р. в Станіславі відновили Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Ярослав Чуперчук знову був головним балетмейстером цього яскравого ансамблю. Але треба було зібрати балетну трупу, тому що багато артистів залишили ансамбль в тому числі і Володимир Петрик.

Перші післявоєнні гастролі відбулися у 1945 р. у Києві, Москві, Білорусі та Прибалтиці. Цими виступами Гуцульський ансамбль стає знову дуже популярним.

У 1946 на запрошення дирекції Львівського будинку народної творчості Ярослава Чуперчука запросили працювати.

До 1947 р. Я. Чуперчук керував Державним гуцульським ансамблем пісню і танцю. Працюючи у Львові Чуперчук із молоді, студентів та людей різних професій створив ансамбль пісні і танцю «Чорногора», а згодом перейменований у ансамбль Галичина. Концертна програма складалася з вокально-хореографічних номерів, де він показував мистецьку культуру бойків, лемків та гуцулів. Все це він відображає у хореографічних постановках: «Аркан», «Гей,браття опришки».

Протягом року ансамбль «Чорногора» побував в усіх районах центрах та багатьох селах Львівщини. Успішно пройшли гастролі в Закарпатті, Дрогобичі та Станіславі. Колектив дав більш як 150 концертів. Такого успіху могла досягти тільки людина творчого заряду з самобутнім пошуковим неспокоєм, великий працелюб, закоханий у рідне мистецтво.

У грудні 1948 р. колектив прибув на гастролі до Києву. Танці, побудовані на фольклорному матеріалі Західної України, висока майстерність артистів викликала інтерес до цього ансамблю. Про успіх «Чорногори», заговорили у мистецьких кругах.

У 1948 р. Київська студія документальних фільмів випустила фільм про Ярослава Чуперчука і «Галичину» – «Карпатські візерунки».

У 1949 р. ансамбль «Чорногора» під керівництвом Ярослава Чуперчука брав участь у республіканському огляді народних ансамблів у Києві. За успішний виступ колектив одержав 2 премію. Ярослав Чуперчук був на вершині успіху, але 28 грудня 1949 р. його заарештували. Без суду і слідства відправили на 6 років у Читинську область. Там він створює ансамбль танцю. Щоб, звільнити хоч на якийсь час своїх земляків від непосильної праці в шахті, Я.Чуперчук залучає до ансамблю якомога більше людей. З концертами ансамбль виступає по всій Читинській області.

У Читі на фестивалі колектив Ярослав Чуперчук виступив з українськими піснями і танцями. Журі присудило ансамблю 1 місце. Енкаведисти добре розуміли значення праці Ярослав Чуперчука, його концертів. Українськими піснями і танцями на чужині аматори не давали занепасти духом своїм землякам. Після смерті Сталіна у 1953 р, митця звільнили, але повертатися додому йому не дозволила. Йому

дали роботу при Будинку культури Забайкальської залізниці. Там він познайомився зі своєю майбутньою дружиною Магдалиною Пристай.

У 1955 р. працював в обласному концертному бюро Чити. За успішні концертні виступи балетмейстеру дали відпустку додому на 6 місяців. За час відсутності Ярослава Чуперчука ансамбль «Чорногора» (Галичина) перестав діяти. Обласний відділ культури і підготовки звернувся до балетмейстера з проханням відновити роботу колективу і підготувати концертну програму до святкування 700 річчя Львова. Та для участі у Всесвітньому фестивалі молоді і студентів в Москві. Це були найщасливіший момент в житті великого майстра, творити рідне мистецтво на рідній землі, в рідному колективі. Ярослав Чуперчук поставив яскраві композиції такі, як: «Калиноньку», «Львівську полька», «Дівочий танець Віночок», буковинський танець «Молодичка».

Свою відпустку Чуперчук провів у напруженій творчій роботі. Наближалися дні поїздки до Всесвітнього фестивалю студентів та молоді в Москві. Коли ансамбль виступив на цьому фестивалі, то це був великий успіх. Ансамбль танцю отримав 1 премію, звання лауреата та срібну медаль.

У серпні 1958 р. Я. Чуперчука остаточно звільнили, він повернувся до Львова. Це було великою радістю для ансамблю «Галичина», де майстер хореографії створив нову програму.

У 1959 р. Ярослав Чуперчук працював балетмейстером для фільму «Олекса Довбуш» на Київській кіностудії ім. О. Довженка.

З поверненням Чуперчука до ансамблю Галичина ансамбль знову став популярним, перемоги у міжнародних конкурсах, гастролі на Кубані, Чехословаччині, Угорщини.

У 1969 р. за успішні виступи ансамблю танцю «Галичина» було присвоєно звання Заслужений ансамбль пісні і танцю. Галичина був єдиним колективом який демонстрував культуру Західної України. Ансамбль став візитною карткою не лише Львова, а всієї України. Колектив мав своє творче обличчя, свій почерк. Після перемоги у Москві ансамбль «Галичина», удостоївся презентувати українське мистецтво на Всесвітньому етнографічному фестивалі у Ніцці (Франція).

За перше місце на цьому фестивалі змагалося 28 колективів з різних країн. І тільки Україна отримала найвищу нагороду. Ансамбль отримав Гран-прі, яскраво показавши самобутнє мистецтво української хореографії. Ярослав Чуперчук єдиний балетмейстер який отримав

звання Лауреата Міжнародного конкурсу. Багато газет писали «Велика заслуга у визнаному успіху «Галичині», належить його керівникові, талановитому митцю, майстру та геніальному генію української хореографії. Закоханий у свій рідний край, він ходив пішки, що добути культуру гуцульського краю та всієї України. І все це він відображав у яскравих постановках».

Приступив до роботи над вокально-хореографічній постановки у кінофільмі «Олекса Довбуш», зразу після приїзду з фестивалю, у цьому фільмі Чуперчук теж грав одну з ролей. Прим єра пройшла з успіхом в театрі М.Заньковецької, критикою була сприйнята «з холодком». Наказано було зняти слова Олекса Довбуша: «Браття опришки, проти панів, гайдуків вперед, за волю нашого народу». Після другого перегляду композицію взагалі зняли. Від балетмейстера дирекція вимагала нових змін в репертуарі, створення російських танців, але Ярослав Чуперчук відмовився, тому що не дуже гарно знав російську хореографічну лексику. Після цього дирекція запросила іншого балетмейстера, але він надовго не затримувався.

І Ярослав Чуперчук знову повертається в ансамбль і продовжує їм керувати. Він готує ансамбль на Міжнародний фестиваль до Америки. Перед самою поїздкою влада знов не пустила балетмейстера з колективом. Той, хто своєю працею возвеличував українське мистецтво на Міжнародній сцені, не мав права бути разом з колективом, ділити з ними радість перемог за кордоном. Колектив не підвів свого керівника і вернувся з перемогою.

З великим задоволення майстер хореографії працював у театрі ім. М. Заньковецької у Львівському театрі опери та балету. Не було такого ансамблю в Україні де б не мріяли співпрацювати з великом художником хореографії. Він здійснив постановки в Українському народному хорі ім. Г. Верьовки, Закарпатському народному хорі, Кіровоградському ансамблю танцю «Ятрань» та в народному ансамблі танці «Покуття».

Ярослав Чуперчук унікальна особистість у гуцульській хореографії. Гордість української хреографії, він створив понад 100 хореографічних номерів та вокально-хореографічних постановок, до яких сам писав пісні. Його багатолітня творча праця легла в діяльність багатьох ансамблів України. Він випустив видання книжки «Голубка» 1972р. до якої ввійшли вісім танців.

Я. Чуперчук 70 років віддав творчій діяльності як балетмейстер постановник, з низ 40 - сценічній діяльності. Він виховав цілу плеяду

учнів, які отримали високі нагороди заслужених, народних артистів України.

Сам майстер української хореографії мав багато нагород, лауреат міжнародних конкурсів, нагороджений урядом Франції, але звання від Радянської влади та на сьогодні від Незалежної України, він не отримав.

Для багатьох хореографів в Україні та за її межами Ярослав Чуперчук залишається головним консультантом з карпатського фольклору. Його помешкання це музей української хореографі, куди приїжджають відомі хореографи та отримають знання та поради. Його праця і досвід знаходить продовження в роботі його учнів і тих, хто хоче доторкнутись до таємниць гуцульської хореографії.

ВОЛОДИМИР ВАСИЛЬОВИЧ ПЕТРИК – народний артист України. Народився в мальовничому куточку Прикарпаття в селі Ворона Коломийського району Станіславської області (нині Ів. Франківської області) 30 серпня 1921 р.

Природа обдарувала Петрика тим, що зветься талантом надзвичайною музикальністю, даром до танцю, співу та багатою фантазією. Володимир Петрик як і багато інших сільських дітей ходив до школи. У Вороні скінчив початкову п’ятирічку. В селі діяло 3 мистецьких гуртка: хор, драмгурток і доріст, в який ходила дітвора що ще не доросла до 16 років долучалася до культурних надбань – співів, танців, музики. У цьому дорості Петрик не тільки виступав. Тут він уперше в житті відважився реалізувати в життя багаторічний задум і поставив «Чумацький», танець з батіжка ми та Катерину. Це була його перша спроба.

В 1939 р. на Прикарпатті в галузі культури було створено на базі самодіяльних мистецьких колективів обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка. При театрі одразу створили акторську й балетну студії, де могла шліфувати свою майстерність театральна молодь. У цю студію до Ярослава Чуперчука і прийшов Володимир Петрик у 1939 році. В березні 1940 наказом відділу у справах мистецтв провели розмежування між драматичним театром і новоствореним гуцульським ансамблем як самостійною мистецькою одиницею обласної філармонії. Балетмейстер Ярослав Чуперчук, який з театру перейшов до гуцульського ансамблю і Ярослав Барнич почали укомплектовувати штати. 1940 рік В. Петрик зустрів уже артистом балету гуцульського ансамблю. Дуже скоро колектив зробив програму, показував її містами і селами Галичини, Покуття, а згодом в столичних містах — Києві та Москві.

З початком війни багато артистів розбіглося по своїх домівках. Відчувалася тревога, паніка, поспішність. Володимир Петрик просто з вокзалу з усіма своїми зібраними для гастролей речами пустився додому. Когутяк залишає театр в Станіславі і організовує новий в Коломиї, дерегентом оркестру став Євген Цисін, балетмейстер — Я. Чуперчук, який привів з собою танцюристів гуцульського ансамблю. Не забув він і про В.Петрика, запросивши його як танцюриста й виконавця сольних партій. Сценічність та темпераментність Володимира не залишились без уваги. На одному з концертів були присутні представники українського товариства з Відня, які згодом дали йому виклик-запрошення до Віденської балетної школи. З Коломиї зібрався у Ворону до рідних попрощатися з батьками, але тут попав під облаву німців. Полонених швидко зігнали докупи, під конвоєм повели до залізничної станції. У Відні просто неба ішов розподіл полонених на роботу. Тут на викупі були заможні люди, які потребували для себе приватно різноробочих і тому уважно слухали характеристику кожного. Коли підійшла черга до Петрика, на запитання, що вміє робити, відповів — танцювати. Ті люди, що його викуповували — винаймали, були в далекому корінні українці. Владко згодився працювати підсобним в балетній школі і додав: «Я хочу там ще вчитися!» Тут він показав свій виклик-запрошення на навчання в балетну школу Відня.

У Відні він поглиблено вивчав анатомію, музичну грамоту, вокал, композицію, народний і класичний танці. Тут його навчили танцювати італійську тарантелу, аргентинське танго, модерний фокстрот і безліч слов'янських танців.

У 1945 р. В. Петрик повертається на Україну. За його словами, він не зміг більше залишитися на чужині. Час, коли Володимир Васильович повертався додому, був дуже суворий. Коли поїзд проходив через Молдавію, військовий патруль забирає в нього всі документи і знімає з поїзда. А згодом Петрика відправляють у вугільну шахту на Донбас. Та доля Володимира Васильовича склалась так, що він зумів повернутися на свою рідну землю, в Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Там він працював танцюристом, а з 1947 р. його призначають і балетмейстером-постановником.

За свої 54 роки балетмейстерської діяльності Володимир Васильович Петрик вклав внесок у розвиток хореографічного мистецтва та відродження звичаїв Прикарпаття. Його діяльність як балетмейстера, як постановника, як педагога не залишилося непомітною. За своє життя Володимир Васильович отримав не одне

звання, не одну премію, не один диплом і не одну нагороду. А саме 1963році Володимиру Петрику присвоюють звання — Заслужений артист України. У 1993 році -Народний артист України. У 2001році - Президентська пенсія.

Нагороди Петрика не обмежувались тільки званнями. Це: значки «Відмінник шефства над селом», 3 значки від Міністерства культури СРСР. Також нагороджений: значком «Відмінник культурного шефства на збройними силами СРСР», орденом «Знак пошани», Ленінською медаллю, Чотирма Дипломами І ступеня від Ради міністрів України, Трьома Грамотами Міністерства культури України, Трьома Дипломами І ступеня Міністерства культури СРСР, Грамотою Міністерства деревообробної промисловості УРСР, Подякою Міністерства культури за урочистий концерт майстрів мистецтв з нагоди п'ятої річниці Незалежності України від 23 серпня 1996 р.

Помер Володимир Васильович Петрик 26 травня 2002 р.. Похований на своїй батьківщині у селі Ворона.

БАЛОГ КЛАРА ФЕДОРІВНА народилася 17 липня 1928 р. в місті Ужгород, багатодітній родині шевця Федора Керечаника. Вже з юності відчула Клара Федорівна нестримне бажання увійти в царство раси, царство танцю. Але тоді про це можна було тільки мріяти, тому що на навчання в Будапештському хореографічному училищі, де хотіла здобувати освіту дівчина, потрібні були великі кошти. А їх в родині Керечанина ледве вистачало на утримання сімох дітей. І все ж Клара Федорівна не зупинилася перед труднощами. Вона крадькома зазирала до Ужгородської хореографічної студії, де навчалися діти багатих. Аж одного дня дівчину помітила вчителька, і дозволила їй приходити на заняття. Після цього навчання Клари Федорівни продовжилося в учительській семінарії, яка згодом була перейменована в музично-педагогічне училище. Цей навчальний заклад давав основи знань музики, співу, танцю. Але помітну роль у долі майбутньої відомої артистки відіграв Д. Є. Задор, який у той час працював викладачем в училищі. Він навчав записувати фольклор, грати на фортепіано, диригувати хором, і це придалося Кларі Федорівні потім у творчості. Володіючи основами класичного та народного танців, Клара Федорівна в 1945 році прийшла працювати до Закарпатського ансамблю пісні і танцю. Балетмейстер В.С. Ангаров відразу ж помітив обдарованість дівчини, і К. Балог стала солісткою ансамблю. Але на цьому Клара Федорівна не зупинилась. Вона постійно вдосконалювала свої професійні здібності, вивчала різні посібники з хореографії, фахові вітчизняні та зарубіжні журнали, монографії. Ще працюючи солісткою

танцювальної групи хору, К. Балог як педагог-постановник впродовж чотирьох років викладала народно-сценічний танець у Київському хореографічному училищі, де одночасно сама брала уроки класичного танцю у заслуженої артистки України Г. О. Березової. Доброю творчою і життєвою школою була співпраця з колективами Державного заслуженого академічного ансамблю України ім.. П. Вірського, Державного хору імені Г. Верьовки, Київським театром опери і балету імені Т. Г. Шевченка і багатьма іншими. Народне мистецтво з його багатобарвним колоритом, вічно молодою красою, численні зустрічі з носіями фольклору - це саме те, до чого линула душа Клари Федорівни Балог. Неоціненна заслуга балетмейстера-постановника Клари Балог в тому, що вона зафіксувала, записала, поставила народні твори і зберігала їх для майбутнього покоління. Головне в її методиці, стилі роботи як постановника – не лише віднайдення народного танцю, але обов'язкове збереження характеру, фольклорного колориту, музичної основи, народного одягу. До кожного нового танцю перед його постановкою балетмейстер готувала детальну описову анотацію. Цей шлях Клара Федорівна перейняла від вчителя і наставника - народного артиста СРСР П. Вірського. Таким чином були записані і поставлені такі танці, як «Раковецький кручений», ,,Бубнарський», «Чотирянка», «Бойківські забави», «Кумлуський чардаш», «Яроцька карічка», «Вівчарі на полонині», «Дробойка», «Березнянка», «Інвертіта». Клара Федорівна надзвичайно бережно ставиться до народної першооснови ганцю, зберігаючи його дух, характер, основні елементи. Разом з тим вона як творець чітко вибудовує сюжет, початок і фінал, кульмінацію твору, виразно бачить і подає його загальну картину. У багатьох її народних танцях на перший погляд прості і звичні рухи, але в них стільки краси, внутрішньої динаміки, благородства, задушевності, що загалом створюється вражаюча картина сценічного дійства. У репертуарі Клари Балог понад тридцять поставлених хореографічних творів. Нею віднайдено, вивчено та записано танцювальне мистецтво представників багатьох національностей - українців, угорців, румунів, словаків, німців та інших. У співавторстві з місцевими композиторами Клара Федорівна поставила цілу низку сучасних вокально-хореографічних композицій з широким використанням народної хореографії та музики, а саме: «Шовкова косиця», «Закарпатські орнаменти», «Свято на винограднику», «Вас вітає Верховина». Творча дружба з Павлом Вірським - взагалі ціла сторінка в біографії Клари Федорівни. Побачивши закарпатські танці у виконанні танцювальної групи в

Москві, видатний маестро запросив К.Балог поставити деякі з них у Державному Національному академічному ансамблі танцю України. І сьогодні в репертуарі даного колективу - танець «Березнянка», поставлений Кларою Федорівною. Вся громадська діяльність К. Ф. Балог спрямована на захист і збагачення духовності народу. Вона неодноразово обиралась депутатом обласної ради і до сьогодні є членом президії обласного відділення Товариства «Україна», членом жюрі та одним з активних організаторів багатьох фестивалів, конкурсів та інших мистецьких акцій. У 1957 р. К. Балог присвоєне почесне звання заслуженої артистки УРСР, у 1960 р. вона нагороджена орденом Трудового Червоного Прапора, у 1974 р. удостоєна звання народної артистки УРСР, у 1996 р. - одержала Почесну Відзнаку Президента України.

МИХАЙЛО ЛЬВОВИЧ СУСЛІКОВ народився в 1922 р. в м. Могилів-Подільський Вінницької області. 1939 р. закінчив Київський хореографічний технікум. З 1939 р. і до початку Великої Вітчизняної війни працював артистом балету в Київському театрі опери і балету імені Т.Шевченка. 1941 р. був призваний до лав Радянської Армії. Став учасником бойових дій. У 1945-1948 рр. працював артистом балету в Запорізькому музично-драматичному театрі імені М.Щорса. 1948-1951 рр. - артист балету Закарпатського народного хору, а з 1952 по 1955 рік - соліст балету Закарпатської обласної філармонії. 1955-1961 роки - художній керівник ансамблю танцю «Свалява» в м. Свалява Закарпатської області. З 1961 р. – незмінний керівник заслуженого самодіяльного ансамблю танцю «Юність Закарпаття». У 1967 р. нагороджений почесним званням «заслужений працівник культури України». З 1980 р. - заслужений артист, з 1999 р. - народний. М. Сусліков поставив такі танці: - хореографічна картина «Бокораші»; - хореографічна композиція «Свято в Карпатах»; - хореографічна композиція «Легенда Карпат»; - святкова-привітальна «Гуцулка»; - березнянська «Карічка»; - закарпатський танець «Керечанка» (запис у с. Керецькі Свалявського району); - закарпатський танець «Плавянський вертунець» (запис у с. Плавя Свалявського району); - закарпатський народний танець «Дібровчанка» (запис у с. Діброва Тячівського району); - хореографічна композиція «Закарпатські візерунки», поставлена для концерту-звіту Закарпатської області в м. Києві (2001); - хореографічна композиція «У сім'ї єдиній», яка була присвячена 55-й річниці воз'єднання Закарпаття з Україною (2002).

Питання для самостійної роботи:

1. Надати загальну характеристику Західному регіону України.
2. Перелічити основні локальні райони Західної України.
3. Перелічити та надати характеристику трьом основним групам населення в Західному регіоні України.
4. Найпоширеніші танці Західного регіону України.
5. Використання реквізиту в танцях Західного регіону України.
6. Своєрідність музичного матеріалу в танцях Західного регіону України.
7. Внесок Я. Чуперчука у розвиток Західного регіону України.
8. Життєвий та творчий шлях Володимира Петрика.
9. Життєвий та творчий шлях Клари Балог.
10. Найвідоміші професійні та аматорські колективи Західного регіону України та їх хореографи.

Література: 2, 3, 7, 10-14.

РОЗДІЛ 13. Взаємозбагачення національних танцювальних культур

Тема № 42. Історичні, етнографічні та географічні закономірності взаємозбагачення та взаємовпливу хореографічних культур та їх розмаїття на території України.

Мета вивчення: формування знань про історичні, етнографічні та географічні закономірності взаємозбагачення та взаємовпливу хореографічних культур, їх розмаїття на території України та особливості їх впливу на український народний танець.

План

1. Поняття взаємодії в культурі.
2. Аспекти, що зумовлюють взаємовплив хореографічних культур.
3. Вплив давньої хореографічної культури на український народний танець.
4. Різноманіття національних танцювальних культур в Україні.

Основний зміст

Взаємовідносини між хореографічними культурами народів сусідніх країн-одна з найцікавіших проблем.

Істотно вивчав особливості взаємовпливу культур К. Василенко: «… дуже широко побутує термін «взаємодія» як внутрішня основа розвитку національних культур. Саме ця категорія набирає методологічного принципу, який включає до себе такі поняття, як взаємовплив, взаємозбагачення, взаємозв’язки, збагачення, що є родовими до цієї категорії, однак вужчі за неї, доповнюють,

уточнюють, фіксують відносини поміж культурами, конкретизують останні. Це положення слід розглядати всебічно, без зміщення акцентів на користь тієї чи іншої національної культури взагалі і хореографії зокрема».

Взаємозв'язки, що зумовлюють взаємовплив хореографічних культур, мають 3 аспекти: побутування танців інших народів в Україні чи, навпаки, українських поза межами України у їхньому первісному вигляді; трансформація деяких народних танців на новому національному ґрунті; трансформація структурних елементів та їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичене цей рух.

Розглянемо перший аспект. В Україні залюбки танцюють молдавські «Хору», «Жок», «Молдавеняску», польський «Кроковяк», угорський «Чардаш» у їх первісному вигляді. Водночас у Молдові, Польщі танцюють український гопак, козачок та інші танці.

Другий аспект: Це танці, що давно вже побутують в Україні, або ж прийшли до нас у недалекому минулому і завдяки великій популярності, зберегти попередню назву, композиційні форми виконання, зазнали значних змін щодо танцювальної лексики так і стосовно музичного супроводу. Це стосується чеської польки, французької кадрилі, польського краков'яка, мазурки, австрійського вальсу.

В Україні дуже поширені чеські, польські, румунські, молдавські, грузинські, угорські і навіть французькі народні твори (пісні, танці, інструментальна музика тощо). Польські краков'як та мазурка, чеська полька, угорський чардаш, молдавський жок, румунські інвертито, сирба, французька кадриль та інші міцно ввійшли в побут українського народу, стали невід'ємною складовою частиною репертуару професіональних і самодіяльних виконавських колективів. Побутування їх виявляється в найрізноманітніших формах, а саме: побутування танців без значних змін, вплив їх на українські танці і, навпаки, засвоєння українським народом деяких з них.

Так, польський краков'як і угорський чардаш побутують на Україні здавна, без будь-яких істотних змін у хореографічній композиції і музичному матеріалі. Тим часом під час першої світової війни до Європи і, зокрема, на Україну був занесений моряками з Північної Америки танець «Ту-степ» (два кроки), який всюди називають «Карапет» (поширене вірменське чоловіче ім'я). І цей досить простенький за хореографічною композицією танець став зразком для створення інших йому подібних танців. Як уже

відмічалося, у нас всюди танцюють такі парні масові танці, як «Коробочка», «На річечці» та «Страждання» (назви цих танців походять від популярних пісень, під мелодії яких їх танцюють). Проте за характером хореографічного малюнка, танцювальних рухів (голубці, дрібушки, кружляння тощо), які використовуються в них, це вже нові варіанти «Ту-степа» з характерним українським національним забарвленням.

Зрозуміло, що подібна форма культурних зв'язків у танцювальному народному мистецтві має більш глибоке коріння, ніж тільки побутування.

Багато танців інших народів, які давно побутують в Україні, зазнають значних змін як в хореографічному, так і в музичному відношеннях. Зберігши попередню назву і загальні ознаки форми, вони поступово набувають рис національного українського народного танцювального мистецтва.

Чеська полька стала національним танцем у багатьох країнах світу. Особливо широкого розповсюдження набула в Україні. Тут в народі виникає багато хореографічних варіантів цього танцю, які поступово набувають характерних рис української народної хореографії. Створюються десятки, сотні його нових мелодій. І тепер польку в нас вважають українським народним танцем.

Майже те саме сталося на Україні з французьким танцем «Кадриль», хоча до останнього часу ніхто з хореографів і музикантів-фольклористів не звертав на це належної уваги. Якось під час кінозйомок кадрилі в с. Мигалки Бородянського району на Київщині, було звернено увагу на ті слова і вигуки, якими танцюрист оголошував про зміну танцювальної фігури. Серед них трапилось слово «просо». Яке ж відношення може мати це слово до французької кадрилі? Виявилося - найбезпосередніше, бо ця фігура танцю була побудована на основі відомого стародавнього українського хороводу «Просо». Учасники танцю вишиковувались у дві лінії, одна проти одної і майже так само, як в хороводі «Просо», рухались одна одній назустріч і потім відступали на свої місця. На відміну від хороводу все це виконувалось в дуже швидкому темпі.

Французька кадриль, яку пізніше назвали «Ланс'є», в Україні, отримала назву «Лінцей». За загальною композиційною формою побудови колишня «аристократична» кадриль демократизувалась, отримала суто національну лексику та музичний супровід. В цілому колишня французька кадриль, яка із салонів потрапила в побут народу, нівелювалась. За музичним та хореографічним матеріалом - це

український народний танець, який зберіг лише загальну форму виконання французької кадрилі.

Французька кадриль та чеська полька, були зразком для створення їх нових варіантів на засадах української народної хореографії. Зважаючи на це, полька і кадриль віднесені до українських народних побутових танців. Вони свідчать про те, що взаємозв'язки культур різних народів мають велике значення у створенні не тільки нових форм танцювального мистецтва, а й його стилістичних особливостей. Полька і кадриль зберігають загальні ознаки творів народу, в якого вони запозичені, і набувають кращих характерних рис національного мистецтва.

Польський краков'як (походить від назви польського міста Кракова) дістав своє визначення ще з вертепних видовищ як музично-хореографічна характеристика поляків. У XIX ст.. краков'як набув великої популярності як бальний танець і виконувався у салонах, танцювальних залах, з часом перейшов у народний побут, і одержавши більш динамічну лексику, став улюбленим народним танцем.

Історія та культура українців нерозривно зв'язані з історією та культурою слов'янських народів. У творчому процесі впродовж тисячоліть і віків переплавляючи культуру стародавніх народів, спілкуючись з сусідами, беручи і віддаючи, давньоруський народ створив блискучу і яскраву, глибоку і багату, змістовну і самобутню культуру.

Давньоруська хореографічна культура з її язичницьким джерелом дала українській народній хореографії багато народних ігор, розваг, танців, рухів. Деякі з них досі мають, наприклад, ідентичні назви, відрізняючись лише формою, характером і темпом виконання.

З приходом на терени України-Руси від Візантії православ'я, письменства та, разом з ними, високої культури, яка, поєднавшись із найбільш прогресивними язичницькими обрядами, звичаями, традиціями, дала поштовх до розвитку мистецтв у подальшому.

В різних регіонах сформувались певні особливості побуту і традиційної культури. Навіть серед одного етносу можна побачити групи, кожна з яких має своєрідний побут і культуру. Спільність і однорідність їх локальних особливостей стали основою для визначення окремих етнографічних груп і регіонів. Вони, будучи складником єдиного цілого, маючи спільну територію, мову та звичаєву структуру, водночас створюють розмаїття української культури, впливають на ментальність нації. У ході бурхливих соціально-політичних подій XX століття в Україні, в яких брали участь представники різних народів,

що населяли Російську та Австро-Угорську імперію, мало місце стихійне взаємопроникнення національних культур.

Процес взаємовпливів культур різних народів сягає вглиб віків. Ще в такому давньому витворі українського народного мистецтва, як ляльковий «Вертеп», крім українських, зустрічаються польські, циганські та інші народні танці, як засіб музичної характеристики представників різних народів. Немає сумніву, що ці танці з давніх-давен побутують на Україні, збагачуючи українське народне хореографічне мистецтво. Досить часто вони набували специфічних українських рис і, як про це вже говорилось, ставали справжніми народними танцями. Так, зокрема, в «репертуарі» популярних побутових танців в Україні, що неодмінно від часів вертепу включав гопак, аркан, козачок, метелицю тощо, набули більш широкого розповсюдження танці польські, чеські, молдавські, болгарські, угорські, циганські, французькі, німецькі. Це не могло не позначитися на відповідному збагаченні лексики і стилістики українського танцю. Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах лексиці танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі.

Питання для самостійної роботи:

1. Перелічити основні аспекти, що зумовлюють взаємовплив хореографічних культур.
2. Поняття взаємодії в культурі.
3. Вплив давньої хореографічної культури на український народний танець.
4. Різноманіття національних танцювальних культур в Україні.

Література: 2, 7, 10-13.

Тема № 43. Взаємовплив українського народного танцю та виразних засобів національних танцювальних культур інших країн.

Мета вивчення: формування знань про взаємовплив українського народного танцю та виразних засобів польського, угорського, чеського, молдавського та румунського народного танцю.

План

1. Взаємовпливи української та польської хореографії.
2. Взаємовпливи української та словацької хореографії.
3. Взаємовпливи української та болгарської хореографії.
4. Взаємовпливи української та угорської хореографії.
5. Взаємовпливи української та молдавської хореографії.
6. Взаємовпливи української та румунської хореографії.

7. Вплив українського танцю на хореографічні культури країн СНД, що безпосередньо не межують з Україною.

Основний зміст

Давньоруська хореографічна культура дала українській народній хореографії багато народних ігор, розваг, танців, рухів. За своїм змістом, жанровим і тичним поділом українська хореографія має багато спільного з болгарською, словацькою, польською.

Великий вплив мала українська музична культура, хореографічна зокрема, на такий регіон як Кубань. Переселенці з України у деяких місцях становили досить значний відсоток. Багато українських пісень складали основу репертуару Кубанського козачого хору та багатьох станичних хорів. Окраса репертуару «Запорозький марш», «Реве та стогне Дніпр широкий» прийшли на Кубань разом з іскрометними запорозькими танцями, військовими забавами, що виконувались на святах. Героїчна чоловіча лексика значно збагатила кубанський танець – «сокіл», «кільце», розніжка усіх видів, тури, різноманітні повзунці, закладки, жіночі оберти.

Розглянемо взаємовпливи української та польської хореографії. Найбільше поляків мешкає у Вінницькій, Волинській, Житомирській, Київській, Львівській, Рівненській та Хмельницькій областях. Окремі польські танці мають багато спільного з гуцульськими. З переінтонованих польських рухів, що міцно увійшли до української лексики, слід назвати pas de bourre. І навпаки в окремих польських танцях спостерігаємо положення рук, притаманне гуцульським коломийкам. Характерні для польських танців і деякі пере інтоновані різновиди закладок.

Чеські емігранти, які в 60-х рр.. ХХ ст. переселились на Волинь та в інших районах України завезли на нові місця свої традиції, звичаї. Тут набула значного поширення чеська полька.

Вплив словацької хореографії можна помітити у бойківських та лемківських танцях. Зі словацького танцю керечанка запозичене основний хід до закарпатської ке річки. Усередині Словаччині користується популярністю «Яношівський танець» (на честь Яношика), який за рухами, композицією та вигукам нагадує «Аркан». Багато спільного у словацьких та гуцульських танцях в одязі, взутті та атрибутиці.

Мешкає в Україні чимало болгар, однак завдяки тому, що український танець до переселення болгар мав вже чітко визначені форми та у зв’язку з оригінальністю, дуже своєрідною метроритмічною структурою болгарських танців, що не збігаються з метро ритмічними

формулами українських, вплив болгарської хореографії на українську малопомітний. Однак дещо спільне є. Окремі варіанти болгарських пружинок нагадують ходи гуцульського танцю з вібрацією плечей, а болгарського танцю що інше, як положення в українських парних та масових танцях «хрест-навхрест». Один з основних рухів болгарського танцю звивка з її різновидами дуже схожа з гуцульським сверлом.

В окремих районах Закарпатя проживає багато угорців. В їхніх танцях помічаємо подібність парних положень при крутках, зустрічаються в угорських танцях також різновиди коломийкових рухів (сверделець, вібраційні рухи плечима, головою).

Досліджуючи взаємовпливи угорської, німецької, словацької, румунської, сербської та української музики можна відмітити, що багато угорських пісень відповідають українським коломийкам і є їхніми більш-менш зміненими формами. Таким чином угорська каламайка-це не що інше, як трансформована українська коломийка.

Угорська хореографія, в свою чергу, наклала відбиток на українську. У закарпатських танцях ми бачимо характерні для угорської хореографії синкопо утворення. У лемківських танцях використовуються повороти тулуба праворуч і ліворуч при виконанні ходів, рухи будуються на складному тридольному ритмі (акцент на слабкій долі). У бойківських танцях також зустрічаються елементи угорської народної хореографії: невеликі стрибки у жінок, піднесені вгору руки.

В Україні, особливо на Закарпатті, побутують угорські танці і без пере інтонування (чардаш, панозоо, вербункош)

Певна частина молдаван ще в XVI ст.. переселилася з Бессарабії на Україну. Сьогодні молдавани проживають в багатьох районах Одеської області, Миколаївські, Кіровоградській, Чернівецькій областях. Процес консолідації суспільного розвитку та культури українського і молдавського народів відбувався протягом багатьох віків. Про свідчать народні традиції, звичаї, обряди. Багато спільного маємо і в хореографії українських і молдавських народів. Так у Молдавії побутують гопак, коломийка, дуже багато танців схожих з гуцульськими. Молдавський танець ковалів (Жокул Ферари-лар) схожий за малюнком та ілюстративними рухами з українським танцем ковалів, а «Чардаш» (Пастушок) з буковинським чабанським танцем. Молдавські присядки тотожні з гуцульськими. Різновиди бокових доріжок-ходів, подвійні удари, хід з каблука на всю стопу притаманні і буковинським і молдавським танцям. Багато споріднених елементів є і

в положеннях рук, схожі й принципи пружинки - коливання тулуба вгору-вниз.

Румуни на території України почали оселятися ще з XIVст. Нині найбільш румунів проживає у Чернівецькій, Закарпатській та Одеській областях. На Буковині та Закарпатті виконуються окремі румунські танці без пере інтонування. На Одещині побутують румунська сирба та хора. Деякий вплив румунської хореографії відчувається у зміщенні акцентів у буковинських рухах і дробітках, вибиванцях, притупах.

Інші народності, які мешкають в Україні (татари, євреї, греки, вірмени, цигане та інші) помітного впливу на український танець не мають.

Український танець має певний вплив на хореографічні культури країн СНД, що не межують з Україною безпосередньо. Це стосується казахської, башкирської хореографії. Це обумовлюється проживанням у цих країн українців. Надзвичайно цікаві приклади впливу українського танцю на башкирський. «Вірьовочка» виконується у башкирців так як і в українців, але з просуванням вперед; є також рух дуже схожий на українській голубець, але без стрибка. Є в башкирській хореографії «Перовський» марш, який перекликається інтонаціями з українськими похідними маршами і танцями. Це пов'язано зі службою в армії як башкирів, так і українців.

Отже, джерела збагачене танцювальної лексики, композиції, музики практично невичерпні. Треба тільки вдумливо, зі знанням справи ставитись до цієї важливої проблеми.

Питання для самостійної роботи:

1. Охарактеризуйте взаємовпливи української та польської хореографії.
2. Охарактеризуйте взаємовпливи української та словацької хореографії.
3. Охарактеризуйте взаємовпливи української та болгарської хореографії.
4. Охарактеризуйте взаємовпливи української та угорської хореографії.
5. Охарактеризуйте взаємовпливи української та молдавської хореографії.
6. Охарактеризуйте взаємовпливи української та румунської хореографії.
7. У чому полягає плив українського танцю на хореографічні культури країн СНД, що безпосередньо не межують з Україною.

Література: 2, 7, 10-13.

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ

Обов'язкова література

1. Бігус, Ольга Олегівна Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону [Текст] : монографія / О. О. Бігус; М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ : Ліра-К, 2015. — 180 с.

2. Василенко, Кім Юхимович Лексика українського народно-сценічного танцю [Текст] : навч. посіб. для студ. вузів культури / К. Василенко. — 3-тє вид, допов. і перероб. — Київ : Мистецтво, 1996. — 494 с.

3. Верховинець, Василь Миколайович Теорія українського народного танцю [Текст] / В. М. Верховинець. — 5-те вид., допов. — Київ : Муз. Україна, 1990. — 150 с.

4. Гуменюк, Андрій Іванович Українські народні танці [Текст] / Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ; упоряд. та заг. ред. А. І. Гуменюка. – Київ, 1962. – 360 с.

5. Демків, Дана Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії [Текст] / Д. Демків. - Коломия : Вік, 2001. — 167 с.

6. Затварська, Романа Маестро гуцульського танцю [Текст] / Р. Затварська. — Івано-Франківськ : Місто НВ, 2002. — 160 с.

Додаткова література

7. Зубатов, Сергій Лук'янович. Методика викладання українського народного танцю [Текст] :підручник / С. Л. Зубатов; М-во освіти і науки України, М-во культуриУкраїни, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ :Ліра-К, 2018. – 415 с.

8. Колногузенко, Борис Миколайович. Хореографічна композиція [Текст] : методичний посібник з курсу «Мистец. балетмейстера» / Б. М. Колногузенко. — Харків : ХДАК, 2018. — 208 с.

9. Стасько, Богдан Васильович. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. [Текст] / Б.В. Стасько. — Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 2004. — 312с.

Інформаційні ресурси

10. Бібліотека Харківської державної академії культури. Режим доступу: http://lib-hdak.in.ua/

11. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/

12.Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка. Режим доступу: https://korolenko.kharkov.com/
13.Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека імені К. С. Станіславського. Режим доступу: https://mtlib.org.ua/
14.Інтернет-ресурси.

Навчальне видання

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ТА МЕТОДИКА ЙОГО ВИКЛАДАННЯ

Конспект лекцій

Освітньої програма НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЯ

галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 024 Хореографія
факультету Хореографічного мистецтва

Укладачі
Островська Каріна Володимирівна,
завідувач кафедри народної хореографії, доцент
Бортник Катерина Віталіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народної хореографії
факультету хореографічного мистецтва ХДАК

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерний набір та верстка Бортник К. В.

План 2024

Підписано до друку 16.10.2024
Формат 60x84/16, Гарнітура «Times».
Папір для мн. ап. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. Обл. вид. арк. Тираж 50. Зам. №

Надруковано в копіювальному центрі ФОП Іванової М. А,
свідоцтво В01 № 057818 м. Харків, віл. Римарська, 3/5
т. (057) 764-93-64, 755-79-12