

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ ТА ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА, ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ
ПІДГОТОВКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

мистецтво народно-сценічного танцю: теорія, історія, методика навчання

Здобувача освітнього ступеня магістр
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
Спеціальності 024 Хореографія
Освітньої програми 024 Хореографія
Науменка Олександра Віталійовича

Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент
Бурська Олена Петрівна

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

м. Вінниця – 2023

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| | 2 |
| 1. ВСТУП | 3 |
| 2. РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦТВО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ | 7 |
| 1.1. Народно-сценічний танець та витоки його становлення в історії світової хореографічної культури | 7 |
| 1.2. Проблематика досліджень народно-сценічного танцю в сучасній хореології | 19 |
| 3. РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ: ВИТОКИ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ В ЕТНО-НАЦІОНАЛЬНОМУ ТА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТАХ | 28 |
| 2.1. Соціокультурні, етнонаціональні джерела та тенденції розвитку народно-сценічної хореографії в культурі сучасної України | 28 |
| 2.2. Специфіка української народно-сценічної хореографії: від ідеї та художнього образу до лексики та виконавських особливостей танцю (на прикладі «Гопака»)..... | 39 |
| 4. РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ | 48 |
| 3.1. Методичні підходи до навчання учнів мистецьких шкіл у класі народно-сценічного танцю в національній хореопедагогіці | 48 |
| 3.2. Зміст та специфіка постановки народно-сценічного танцю в дитячому хореографічному колективі (на прикладі танцю «Чумаки») | 57 |
| 5. ВИСНОВКИ | 71 |
| 6. СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 74 |
| 7. ДОДАТКИ | 82 |

Актуальність дослідження. В умовах відстоювання сьогодні національної незалежності України як суверенної держави з її унікальною, самобутньою тисячорічною історією та культурою дедалі більше усвідомлюється важливість збереження найбагатшої спадщини народного мистецтва, традицій фольклору в усьому його жанровому розмаїтті. Особливої дослідницької уваги в жанровому колі народної творчості потребує мистецтво народного сценічного танцю з розумінням його національної та етнічної специфіки, історичних передумов становлення та розвитку, особливостей постановки в професійних, аматорських хореографічних колективах та навчання в хореографічних класах дитячих мистецьких шкіл тощо.

Осмислення національного хореографічного фольклору в історичній динаміці, у контексті регіональної культури є важливим для духовної культури людства в цілому. Адже це коріння нашої культури, а без коріння не зможе бути життєздатною крона самого дерева. Зберегти чисте джерело народної хореографічної культури, дбайливо передати танцювальний фольклор у всьому його багатстві майбутнім поколінням – одне з найактуальніших завдань сучасної хореографічної педагогіки.

Як один із найстаріших видів мистецтва, народний танець завжди нерозривно пов'язаний із життям. Властивими саме йому засобами виразності він розкриває національний характер народу, в художніх формах відображає особливості його культурного коду, репрезентує багатство народної поетики та краси, спирається на явища, пов'язані із побутом та працею людини. Танці первісних народів, стародавніх греків та римлян, слов'янські «хороводи», французькі «бранлі», англійські *square dance*, сучасні сценічні постановки – з історичними змінами змінювалось і мистецтво танцю. Двадцять перше століття принесло нові жанри, техніку, лексику, нові підходи до хореографічного мистецтва. Сценічний танець став чимось більшим, ніж просто гарною виставою. Сьогодні він розкриває духовно-моральний потенціал людини, її здатність цінувати красу,

досконалість та гармонію світу природи, щоб взаємодіяти з нею. У народно-сценічному танці є елементи побуту, народних легенд, звичаїв, він – міст із нашого повсякденного життя у вільну художню творчість.

Народно-сценічна хореографія як синтетичний вид мистецтва стала предметом вивчення цілого ряду наукових досліджень – історико-культурологічних, мистецтвознавчих, етнохореологічних тощо. Так, серед сучасних зарубіжних дослідників феномену народного танцю слід назвати Дж. Кеаліінохомоку (J.W. Kealiinohomoku), Є. Дунін (E. Dunin), Г. Прокош Курат (G. Prokosh Kurath), Б. Курт (B. Kurt), Весну Стойлькович (V. Stojiljković) тощо. Знаковими для української хореології є дослідження В. Авраменка, В. Верховинця, А. Гуменюка, К. Власенка, в яких було закладено підвалини української етнохореології. Історія українського народного танцю та його виконавські особливості отримали ґрунтовне висвітлення в працях І. Антипової, Г. Боримської, А. Богорода, О. Бойко, О. Жирова, І. Климчука, В. Купленника, С. Легкої, А. Нагачевського, В. Шкоріненка. У краєзнавчих дослідженнях В. Гордєєва, В. Губ'яка, А.Тимчули Л.Щур та ін. розглянуто регіональні особливості народно-хореографічної культури України. Вивченню народної хореографії присвячені праці провідних науковців у галузі викладання танцю, зокрема, Т. Благової, Л. Бондаренко, В. Володька, Є. Зайцева, Л. Козинко, Ю. Колесниченка, С. Куценка та ін.

Актуальність та важливість для сучасної хореографічної педагогіки науково-теоретичного аналізу проблематики народного сценічного танцю як явища хореографічної культури України та розробки практичних питань методики хореографічної роботи в класі народно-сценічного танцю зумовили вибір теми нашої кваліфікаційної роботи: «Мистецтво народно-сценічного танцю: теорія, історія, методика навчання».

Мета дослідження – дослідити в історичній ретроспективі особливості становлення мистецтва народно-сценічного танцю та розкрити теоретико-методичні засади навчання його в умовах початкової мистецької освіти.

Завдання дослідження:

1. На основі аналізу джерельної бази дослідження простежити особливості становлення та розвитку мистецтва народно-сценічного танцю в історії світової хореографічної культури.

2. Визначити сутність феномену народно-сценічного танцю, його жанрово-стилістичні характеристики в контексті сучасних хореологічних підходів.

3. Дослідити витoki та стильові особливості української народної хореографії в етно-національному та історико-культурному контекстах.

4. Систематизувати особливості методичних підходів до навчання учнів мистецьких шкіл у класі народно-сценічного танцю в українській хореографічній педагогіці.

5. Розробити практичні рекомендації щодо постановки народно-сценічного танцю в дитячому хореографічному колективі

Об'єктом дослідження постає мистецтво народного сценічного танцю як феномен світової хореографічної культури.

Предмет дослідження – теоретичні та методичні засади навчання мистецтва народно-сценічного танцю учнів дитячої мистецької школи.

Методи та організація дослідження. При здійсненні дослідження нами використовувалися такі методи:

- теоретичні: аналіз наукової літератури з проблеми дослідження; порівняльний аналіз, теоретичний синтез, узагальнення;
- емпіричні: вивчення передового педагогічного досвіду в галузі хореографічної освіти, моделювання творчих ситуацій, виконавська реконструкція тощо.

Апробація результатів дослідження здійснювалась в умовах освітнього процесу в хореографічних класах Вінницької дитячої школи мистецтв упродовж 2019-2023 рр. Матеріали кваліфікаційної роботи висвітлювались на XVII Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих вчених,

аспіратів та студентів «Хореографічне мистецтво – мистецькі виміри»
(м.Львів, 2023).

За матеріалами дослідження опубліковано 2 статті.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦТВО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Народньо-сценічний танець та витоки його становлення в історії світової хореографічної культури

*«Народний танець стоїть на чотирьох ногах:
насолада від танцю, пізнання інших культур,
товариськість і гордість за те, що ми робимо.
Якщо послабити ці ноги, народні танці руйнуються»
Рон Г'юстон*

В історико-культурологічному контексті танець у його жанровому та стильовому розмаїтті постає своєрідним відображенням своєї епохи. Через танець, як підкреслює С. Дункевич, ми «можемо досягнути устрій соціуму, спробувати зрозуміти спосіб мислення і звички людей, ментальні і психологічні особливості їх характерів» [22, с.7]. Згідно з антропологічним підходом до історії танцю (примітивного, етнічного, народного), всі його форми відображають культурні традиції, в рамках яких вони розвивалися [60].

Як пишуть А. Землянська, В. Міщенко, «танець як феномен культури є одним із найважливіших природних проявів людини, оскільки в ньому, як у історичному дзеркалі, людина відображується у всій своїй цілісності і суперечності. Виникнувши одночасно з людиною, танець не лише виражав усю палітру людських емоцій і відчуттів: горе, радість, надію, благання та ін., а вже в ті історичні часи відігравав важливу соціальну роль, містив у собі смислові коди, ритуально закріплені і передаванні з покоління в покоління» [25, с.118].

Автентичний народний танець постає відображенням сформованих в тій чи іншій етнічній культурі фольклорних традицій та асоціюється з певним узагальненим національним образом етносу. Як зазначає С. Куценко, еволюція народного танцювального мистецтва, яку можна

відслідкувати від ритуально-прикладних форм у стародавньому суспільстві до високих зразків сучасного народно-хореографічного мистецтва, відповідає закономірностям соціокультурного, духовного перетворення етносу [38, с.170].

Джерелом танцювального фольклору народів світу постають численні обряди та ритуали. Цілий ряд європейських народних танців походять від стародавніх обрядів, релігійних церемоній і ритуалів життєвого циклу. Для прикладу, в середньовічній Англії таким обрядом було встановлення травневого стовпа, за яким святкували повернення весни та поклонялись символам родючості. Танець навколо травневого стовпа (*Maypole dances*) є нащадком прадавніх ритуалів поклоніння деревам і виконується навколо високої жердини, прикрашеної зеленню або квітами, обвішаної стрічками, які танцюристи сплітають у складні візерунки. Такі танці навколо символічного дерева як частина весняних обрядів широко поширені в Європі. Серед їх сучасних аналогів, відомих ще з XVI ст. – "*Sellenger's Round*" (коло Селенджера) в Англії, *baile del cordón* (шнурковий танець) в Іспанії тощо [65].

Синтезом поетичного співу, танцю і музики є *індійське фламенко*, яке виникло на основі східного ритуалу поклоніння Вогню-Сонцю (з іспанської «flamma» – полум'я, вогонь), й пізніше під впливом арабської, християнської, єврейської та циганської культур видозмінилося в іспанській Андалузії [26, с.119].

У мультикультурному північно-американському суспільстві народний танець охоплює, серед іншого, англо-американський *square dance* або кантрі-денс (франц. - *Quadrilles*), індіанський *fancy dance*, іспанський *Fandango*, латинську *сальсу*, ірландську *джигу*, богемську *польку*, шотландський *хайлендський флінг*, афроамериканський *xip-xop* і англійський танець *Morrica*.

У таблиці 1 наведено перелік популярних танців, характерних для народів та етносів західно-європейської, північно-американської та східної

культур, більшість з яких постають певними ідентифікаторами національних традицій.

Таблиця 1.1.1

Танці народів світу

| Назва танцю | Характеристика | Країна походження |
|---|---|---|
| Ball de bastons | танець зброї | Іспанія, Португалії |
| Céilidh | гельський народний танець | Шотландія, Ірландія |
| Clogging | народний танець, у якому взуття танцюриста використовується перкусійно, ударяючи п'ятою, носком або обома об підлогу або один об одного, щоб створити звукові ритми | Ірландського походження, практикується в Сполучених Штатах, |
| Schuhplattler (з нім. Schuhe - взуття) | традиційний народний танець східних Альп, в якому виконавці тупотять, плескають, вдаряють підошвами взуття, стегнами та колінами, а також пласкими долонями | Баварія, Тіроль, Австрія (Зальцбург) |
| Англійський кантрі | традиційний англійський народний танець, який також танцюють у Франції та Німеччині | Англія |
| Square танець | традиційний танець, що походить з Англії, в якому беруть участь чотири пари танцюристів. | |
| Танець Morrice | традиційний англійський танець, що походить з 15 століття. | |
| Фанданго | традиційний іспанський парний танець, який супроводжується гітарою та плесканням у долоні або кастаньетами. | Іспанія |

| | | |
|--|--|--|
| Хота | популярний іспанський народний танець. | |
| Картулі, Хорумі, Ачарулі, Парца, Казбегурі, Хевсурулі та ін. | грузинські народні танці | Грузія |
| Анжеліка, Карпея, Кордакс та ін. | Грецькі танці. Багата грецька історія налічує понад 100 традиційних народних танців, включаючи десяток, які танцювали на стародавніх святах, | Греція |
| Хора | традиційний балканський народний танець, який танцюють у | Чорногорії, Македонії, Болгарії та деяких інших країнах. |
| Коло | народний танець у південнослов'янських країнах | Сербія, Боснія, Хорватія, Македонія та Словенія. |
| Морешка, Кумпанія | танці на мечах | Хорватія, о.Корчула |
| Ірландський танець - ірландський степ-танець. | традиційний народний танець, який має декілька форм | Ірландія |
| Тарантелла, Піццика, Монферріна, Калабрійська тарантелла і Баллутунду. | італійський народний танець | Італія |
| Полька | дуже популярний традиційний танець з Чехії, який сьогодні танцюють по всьому світу. | Чехія |
| Бар, Халай, Хорон, Зейбек та суфійський кружляючий танець. | турецькі танці | Турція |

| | | |
|--|---|-------------------------|
| Вербунк, Угрош, Каріказом, Легені та Чардаш. | популярні Угорські танці | Угорщина |
| Танці з мечами (або зброєю) | жанр народних танців, що складається з десятків і десятків окремих танців з усього світу | |
| Долу Куніта | дуже популярний барабанний танець з Індії. | Індія |
| Бхангра | відомий пенджабський танець збору врожаю. | |
| Аттан | національний танець пуштунських регіонів Афганістану та Пакистану. | Афганістан, Пакістан |
| Хігга | святковий або весільний хороводний танець Ассирії | Стародавня Ассирія |
| Одорі | японський народний танець, що виконується на вулицях під час святкувань та парадів | Японія |
| Буйо | японський танець гейш та артистів | |

Народне танцювальне мистецтво стало підґрунтям для розвитку сучасної хореографічної культури. Як пише С. Дункевич, сучасна система сценічного танцю з її поділом на класичний (та його різновиди) і народний стала складатись з XVII ст. [23, с.6].

Докладний аналіз історії вивчення народного танцювального мистецтва, танцювального фольклору знаходимо в статті американської антропологині, педагога, співзасновниці танцювальної дослідницької організації Cross-Cultural Dance Resources Джоанн Вілер Кеалінохомоку, написаної нею для Британської енциклопедії [60]. Дослідниця зазначає, що видання, які збирали і поширювали для широкого загалу танцювальний

фольклор («сільські танці»), відомі ще з XVII ст. Відомий музичний видавець Джон Плейфорд опублікував 900 зразків сільських танців, що склали сім видань «The English Dancing Master», що виходили упродовж 1651-1728 рр. Ці «танці Плейфорда», «які до публікації передавалися з вуст в уста, збереглися в незмінному вигляді впродовж багатьох поколінь, - пише дослідниця. - Публікація дозволила танцюристам іншого типу - можливо, міським офісним працівникам - виконати сільські танці іншого часу і місця. Питання про те, чи є такі танці народними і чи є сучасні колективи, які їх виконують, народними танцюристами, залишаються предметом суперечок. Але більшість сучасних колективів, які танцюють сільські танці, вважають себе народними танцюристами, а танці - народними танцями» [61].

В часи інтелектуального та мистецького розквіту в епоху Просвітництва збирання пам'яток народних традицій стало популярним і шанованим заняттям. Як вважається, одним з перших, хто вжив слово "народний" (німецькою - Volk) у друкованому вигляді, був німецький філософ, історик культури, фольклорист і письменник Йоганн Готфрід фон Гердер, який в час, коли Німеччина починала формуватися як ідентифікована політична одиниця із сукупності князівств і міст-держав, збирав народні традиції, включаючи народні танці, щоб запобігти їх втраті та заохотити національну гордість.

У XIX ст. елементи танцювального фольклору починають поступово проникати в класичне мистецтво, формуючи жанр стилізованого танцю. Прикладом такого впливу на мову класичного танцю, як зазначає Дж. Кеаліінохомоку, є у класичному балеті *pas de basque* («баскський крок») і *tour de basque* («баскський поворот»), адаптовані з кроків баскських танців з Піренеїв [60].

Згідно з припущеннями, саме у XIX ст. виникає термін «фольклор», який був введений в науковий обіг англійським письменником Вільямом Джоном Томсом в його листі до англійського літературного видання «The Athenaeum» у серпні 1846 р. та пізніше вже у власному щотижневому

виданні "Notes and Queries", які приймали матеріали, пов'язані зі збереженням фольклору. Так, в період 1850-52 років було опубліковано танцювальні ігри, відомі в Англії й до теперішнього часу: хороводну "London Bridge Is Broken Down" для дітей та "Cushion Dance" для дорослих. «Від самого початку існування журналу часто обговорювалися "старовинні" танці - танцювальні ігри, контраданси, кадрили, джиги, каруселі тощо. Також згадуються нагоди для танців, такі як Різдво, весілля та бали, але не згадуються виконавці. Журнал відіграв важливу роль у збереженні свідчень про старовинні танці» - пише Дж. Кеаліінохомоку [60].

До періоду раннього вивчення народних танців належить також ім'я польського фольклориста Оскара Кольберга, який опублікував майже 70 томів задокументованих польських народних танців. Дослідниця фольклористичного доробку митця І. Церковняк пише: «У 1861 році дослідник відмовився від постійного місця роботи й повністю присвятив життя збиранню матеріалів з усіх галузей народної культури. Він реалізував цю мету, заснувавши видавничу серію «Народ. Його звичаї, спосіб життя, мова, легенди, прислів'я, обряди, ворожіння, ігри, пісні, музика і танці» («Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, piosny, muzyka i tance»)» [55, с.14].

О. Кольберг виробив певні правила для впорядкування роботи зі збирання фольклорних матеріалів, фіксуючи не лише мелодію, але й «кроки» танцю. У третьому томі збірника «Покуття» ним подано описи народних танців «Вертак», «Серпен», «Аркан» та ін. [55, с.36]

Історія народно-сценічного танцю має дві гілки розвитку, першу з яких складає поява та розвиток *етнохореології* як науки з вивчення народних танців по всьому світу, та власне поширення практики сценічного втілення народного танцю в діяльності професійних та аматорських танцювальних колективів, що в свою чергу дало поштовх розвитку хореографічної освіти.

Рух відродження та популяризації народного танцювального мистецтва і виникнення перших фольклорних товариств розпочалось ще наприкінці

XIX ст. Початок і перша половина XX ст. – період активної діяльності цілого ряду дослідників, що представляли країни Європи та Сполучених Штатів Америки: Сесіла Шарпа, Мод Карпелес в Англії, сестер Любіци і Даніки Янкович в колишній Югославії, Гертруди Курат в США, Бели Бартока в Угорщині та США та ін.

Важливим внеском на шляху збереження фольклорних танцювальних традицій була діяльність музиканта, директора Гемпстедської консерваторії в Лондоні Сесіла Шарпа, який збирав і популяризував англійські традиційні пісні і народні танці. У 1909-1913 рр. виходять багатотомні дослідження Сесілем Шарпом танців Морріса, танців з мечами з Північної Англії, сільських танців.

У 1911 р. С. Шарп засновує Англійське товариство народного танцю - з визначеним репертуаром, ступенями навчання та іспитами для підготовки вчителів народного танцю та демонстрації народних танцювальних виступів. Метою дослідника було відродження давніх танців, що виникли в сільській місцевості з ритуальних обрядів. У 1915 році за сприяння С. Шарпа розвитку американської філії Англійського товариства народного танцю створюється Товариство кантрі-танцю і пісні, яке продовжує свою діяльність і сьогодні.

Надзвичайно плідною була етнографічна діяльність відомого угорського композитора та фольклориста Бели Бартока, з 1912 по 1915 рік він майже повністю присвятив себе збиранню та вивченню народної музики і танців не лише Угорщини, але й інших східноєвропейських регіонів – Словаччини, Румунії, Болгарії, Молдови, колишньої Югославії, а також арабської (Алжир, Марокко) та турецької культур.

У першій половині XX ст. дослідження танцювального фольклору набуває особливого розвитку завдяки діяльності наукових товариств, що видавали власні журнали з публікаціями результатів етнографічних досліджень: Товариству народного танцю (FDS), а після його реорганізації, Англійському товариству народних танців і пісень (1932), Міжнародної

ради народної музики (IFMC), заснованої у 1947 р. англійською дослідницею і танцівницею Мод Карпелес.

«Її власне танцювальне захоплення у поєднанні з досвідом збирання англійських народних танців і народних пісень разом з Сесілом Шарпом з 1911 року і до його смерті у 1924 р. підготували її до того, як нотувати, описувати, порівнювати та аналізувати музику і танці», - пише про Мод Карпелес Є. Дунін. [58, с.199]. У співпраці з С. Шарпом М. Карпелес здійснювала, зокрема, експедиції до Аппалачі в Сполучених Штатах Америки, де, як пише Дж. Кеаліінохомоку, було знайдено «багато давніх танців і пісень, привезених до Америки поселенцями шотландського та ірландського походження. Деякі з них все ще виконувалися в Англії, але інші збереглися тільки в Сполучених Штатах. Найвідоміший з цих танців Шарп назвав "Кентуккійський біговий набір" - це довгий танець у стилі кантрі, в якому дві лінії танцюристів, що стоять обличчям одна до одної, "розкручуються" так, що кожна пара по черзі рухається до початку парної лінії» [61].

У 1935 р. відбувся Міжнародний (європейський) фестиваль народного танцю – перший великий проєкт Англійського товариства народних танців і пісень (EFDSS) у співпраці з Британським національним комітетом з народних мистецтв, у якому взяли участь близько 500 танцюристів з 17 країн. Важливо, що в рамках фестивалю було організовано наукову конференцію, на якій було озвучено цілий ряд доповідей і дискусій з проблем відродження народних танців світу.

У цей період у виданнях EFDSS починають публікуватись сестри Любиця і Даніка Янкович, які присвятили життя дослідженню та збереженню танцювального фольклору на теренах тодішньої Югославії. Їх публікації стали одними з ранніх праць з танцювальної етнології. Сестри Янкович, як зазначає Є. Дунін, створили систему нотації локомоторних рухів, щоб мати можливість описати сотні танців таким чином, щоб можна було реконструювати патерни кроків і систематично порівнювати їх [58,

с.209]. Тоді як їх американська колега Гертруда Курат у своєму дослідженні танців корінних американських індіанців у Сполучених Штатах та північній Мексиці використовувала лабатонацію (систему Р. Лабана), щоб задокументувати рух, а також повнішу просторову і контекстуальну інформацію. «Підхід Янкович є емпіричним, – пише в одній з рецензій на їхню працю Г. Курат. – Масштаб колекції та точність опису й оцінки, ймовірно, не мають собі рівних у жодній іншій країні. Це досягнення тим більше варте уваги <...> Вони вірили в цінність своєї польової роботи і транскрипцій; адже вони передбачали швидкі зміни, згасання традицій у межах останнього покоління» [63, с.332].

У науковому доробку сестер Янкович – вісім томів і декілька монографій танцювальних досліджень, близько 900 проаналізованих танців з описом хореографії, музики та костюмів. Вони писали про культурне підґрунтя і збереження танців, і, що важливо, визнавали внесок «обдарованих танцюристів» у вдосконалення танців. Дослідниці вважали, що адаптація танцю для сцени виводить танець з народної сфери і робить його адаптованим танцем, для якого вони використовували власний термін "перифразований народний танець"; відмовлялися називати народним танцем будь-що, окрім анонімно створеного танцю, що виконується в традиційних умовах [61].

Німецький фольклорист Фелікс Гербургер також поділяв народні танці на дві категорії: танці, які передаються з покоління в покоління членами традиційної культури, та які походять від першої категорії, але виконуються вже різними танцюристами [61]. Такий підхід засвідчує існування двох гілок народнотанцювального мистецтва – фольклорної та художньої, в межах якої відбувався розвиток власне народно-сценічного танцю.

Популяризації танцювального фольклору сприяли численні фестивалі народного танцю в Європі та Сполучених Штатах Америки. Ширився міжнародний рух народних танців. Особливою популярністю в середині ХХ ст. в США набув південно-східноєвропейський танець «Коло» (як

вважається, завдяки відсутності потреби партнера). Інтерес до танцю перетворився на справжню коломанію, а в 1951 р. у Сан-Франциско був проведений «Фестиваль коломийок», який в подальшому став щорічним і проводився до 2014 р.

У розвитку мистецтва сценічного народного танцю важливу роль відіграло введення народних танців в освітні програми шкіл та університетів. Зокрема, у 1903 р. у Педагогічному коледжі Колумбійського університету Елізабет Бурченал було запроваджено народні танці як предмет фізичного виховання, а пізніше введено їх окремо до навчальної програми. Елізабет Бурченал також була однією із засновниць Американського товариства народного танцю, подорожувала і вивчала народні танці в декількох європейських країнах і опублікувала багато книг про народні танці, які вона вивчила. Американська дослідниця та викладачка Мері Вуд Хінман ввела вивчення народних танців до програми підготовки вчителів у Чикаго та Нью-Йорку у 20-30-х рр. минулого століття, а розроблений нею курс «Танці народів світу» викладається й до тепер в університеті The New School на Манхеттені [58].

Серія концертів американського фольклору в Neptune Plaza Центрі, яка розпочалася в 1977 р. та була відновлена як «Homegrown: The Music of America» у 2002 р., включає різноманітні музичні та танцювальні традиції всього світу. Центр зберігає, зокрема, велику кількість задокументованих відповідних відео-, фото- та аудіозаписів.

У ХХ ст. та в наш час народне танцювальне мистецтво було і залишається могутнім засобом націєтворення. В умовах діяльності професійних та аматорських колективів здійснюються його вдосконалення, стандартизація, стилізація, сценічна постановка. Остання відзначається привнесенням в народний танець художніх елементів як творчої роботи хореографа-постановника. Народний танець з фольклорного артефакту стає концертним твором, змінюючи акценти з дослідницького на мистецький.

Перенесення традиційного танцю в нову, хореографічну форму є сильною традицією в танцювальному мистецтві, починаючи з 30-х років ХХ ст., про що пише, зокрема Весна Баїч Стойлькович у своєму дослідженні сербського народного танцю: «Хореографію, з хореологічної точки зору, широко описують як мистецтво композиції та/або створення танців, структурування їх з музикою в гармонійне мистецьке ціле. Модерн і постмодерн, переважно абстрактні танцювальні епохи, принесли багато напрямів у хореографію і сценічний рух, використовуючи нові засоби вираження і передові технології. Серед хореографічних стилів і підходів до сценічних рухів народна традиція Балкан і Південно-Східної Європи розвинулася у своїй непереборній життєвій силі завдяки творчості окремих людей - танцюристів, викладачів, аматорських і професійних хореографів, - які дають їй нове життя через естетику постановки» [68].

Значний вплив на народне танцювальне мистецтво чинять й процеси сучасної глобалізації. У цьому зв'язку Б. Курт зазначає: «"Традиція" не є вічною, фіксованою сутністю; вона історично набуває нових значень і нових функцій. Рухові традиції або "народні" танці як матеріал для багатьох "сучасних" хореографій неминуче змінюються в сучасному глобальному світі. Я думаю, що вимога і пошук автентичності народних танців не є настільки значущим; але аналіз шляху і динаміки змін, впливу зростаючої глобальної культури на більш локальні практики є дуже важливим [64].

Таким чином, сучасне мистецтво народно-сценічного танцю як складова світової хореографічної культури є важливим елементом процесу націєтворення, відродження і збереження для майбутніх поколінь народних танцювальних традицій – своєрідного носія генетичного коду, історичного образу нації. У процесі історичної еволюції народний танець пройшов шлях від ритуально-прикладних форм до високих зразків сучасного народно-хореографічного мистецтва. Становлення і розвиток сучасної народно-сценічної хореографії були історично підготовлені численними етнохореологічними дослідженнями, що дали поштовх міжнародному руху

з відродження і популяризації народного танцю. Перехід від усної традиції до письмового фіксування особливостей народного танцю, виведення його на сцену з привнесенням художніх хореографічних елементів, введення в різного рівня освітні програми, поширення широкого фестивального руху характеризують етапи розвитку народного танцювального мистецтва впродовж ХХ - початку ХХІ ст.

1.2. Проблематика досліджень народно-сценічного танцю в сучасній хореології

Джерельною базою для вивчення і відродження народних танцювальних традицій та їх сценічного втілення слугують світові колекції етнохореографічних досліджень. Так, для прикладу, американський фольклорний центр зберігає документацію про музику індіанців Омаха 1890-х і 1980-х років. Багатоформатні польові колекції містять сорок чотири записи з воскових циліндрів, зібрані Френсісом Ла Флешем і Алісою Каннінгам Флетчер між 1895 і 1897 роками, а також понад триста пісень і промов з паузау святкування збору врожаю в Омахі 1983 року.

Проекти фольклору у Сполучених Штатах Америки Blue Ridge Parkway (у Північній Кароліні), етнічного мистецтва Чикаго та акадського фольклору штату Мен задокументували танцювальні традиції, починаючи від square танців і закінчуючи полькою. Колекції Folk life Center, що зберігаються в бібліотеці Конгресу у Вашингтоні також містять матеріали про музику й танці культурних груп усього світу, зокрема аляскинських тлінгітів, ямайських маронів і марокканських берберів. Особливої уваги заслуговує колекція Discoteca Publica Municipal de São Paulo (Ріо-де-Жанейро), група звукозаписів, кіноматеріалів і фотографій, зроблених у період 1935-1945 рр., яка представляє одну з перших етнографічних компіляцій музики, танців і ритуалів Бразилії.

У грудні 1986 року Маргарет Фанесток Льюїс з Грейт-Міллс (штат Меріленд), подарувала американському центру фольклору колекцію, яка

містить 143 шістнадцятидюймові диски із записами музики та танців з Балі, Фіджі, Яви, островів Канг'ян, Мадури, Маркізьких островів, Нової Каледонії, Самоа і Таїті. Ці записи були зроблені чоловіком Льюїс, Шеріданом Фанестоком і його братом Брюсом, під час двох експедицій у 1940 і 1941 рр.

Не менш ґрунтовні колекції танцювального фольклору були зібрані також у Європейських країнах. Поряд із фіксуванням та описом самих першоджерел відбувалось осмислення народного танцю як феномену культури, особливостей його виконання не стільки в контексті традицій, автентичного відтворення, скільки в напрямі хореологічної проблематики.

Перші записи танців відомі ще з XVI ст. Так, французькому священнику, письменнику та композитору Жану Табуро (псевдонім Туано Арбо) належить трактат «Орхезографія» («Orchésographie», 1589), в якому він описав популярні французькі танці того часу, приділивши увагу найбільш улюбленому з них – *бранлю* [65, с. 112]. У підзаголовку трактату значилось – «трактат у формі діалогу, за допомогою якого всі люди можуть легко навчитися і практикувати чесне виконання танцю», що свідчить насправді про одну з перших спроб створення хореографічного посібника. Як видно з тексту трактату, Ж. Табуро не робить різниці між соціальними і постановочними танцями і наводить багато описів народних танців, цікаві подробиці про місцеві звичаї та легенди [69].

Важливе наукове підґрунтя для вивчення народно-сценічного танцю склали етнографічні дослідження, частково розглянуті нами в підрозділі 1.1.

Як зазначає Весна Стойлькович, «сценічні форми існують і розвиваються паралельно з формами, які плекаються в сільських і міських танцювальних і музичних практиках, черпаючи з них ту цінну субстанцію, ядро або саму суть, яка значною мірою спирається на первісні, народні, тобто традиційні форми. Насамперед це стосується структурних елементів танцю (кінетичних і просторових) і музики, але також і всього сільського контексту, в якому ці форми зародилися, що значною мірою визначає спосіб

їх зображення на сцені - стиль виконання і передачу національного духу, через характеристику тих чи інших персонажів у драматичних подіях тощо [68].

Упродовж ХХ ст. стрімко еволюціонувало поняття науки, що вивчає танцювальний фольклор: на зміну термінам «етнохореографія», «танцювальна етнологія» прийшов термін «етнохореологія», започаткування якого, як вважається, належить Г. Курат. Під ним дослідниця розуміла «наукове вивчення етнічних танців у всіх їхніх хореографічних аспектах (кроки, форми, ритми), пов'язаних з їхнім культурним значенням, релігійною функцією чи символікою або соціальним місцем [63, с.352]. Важливим є внесок Г. Курат та сестер Янкович у розвиток порівняльної етнохореології. Замість терміну «народний танець» в новітніх західних дослідженнях стало широко використовуватись поняття «традиційного танцю».

А. Нагачевський звертає нашу увагу на визначення *народного танцю*, що подає Лі-Еллен Фрейдланд: «Термін "народний танець" ... нерозривно пов'язаний з поширеним у ХІХ столітті поглядом на народ як на хранителя чистої національної душі, а на народну культуру як на сховище звичаїв, що походять від стародавнього релігійного ритуалу..... Народний танець - це підмножина танцювальних форм і звичаїв, які можна простежити до народних [селянських] спільнот і репертуару, визначених концепціями ХІХ століття; це історичний термін, який стосується певної інтерпретації історії людської культури та самовираження [66, с.32].

Сам А. Нагачевський розрізняє три варіанти тлумачення поняття *народного танцю*: 1) як давнього «селянського танцю»; 2) поєднання «селянського танцю» з «рефлексивними танцями», що походять від нього, «натхненні селянами, навіть якщо вони виконуються в містах і не селянами»; 3) як танці будь-якої культурної групи. «Це третє визначення є найширшим з усіх трьох. – пише А. Нагачевський. – Воно є результатом реконцептуалізацій у фольклористиці, які відбувалися протягом двадцятого

століття, особливо в Північній Америці. Як зазначив Алан Дандес (відомий американський фольклорист ХХ ст. – О.Н.), «народ» включає будь-яку групу людей, які поділяють принаймні один культурний фактор» [66, с.32].

При всій відмінності танцювальної діяльності терміни «етнічний танець», «народний танець», «національний танець», «характерний танець» (із запозиченням народних танцювальних рухів і стилів для створення дивертисментів для сюжетних балетів), за спостереженням А. Нагачевського, мають важливу спільну основу – «всі вони так чи інакше відсилають до певної культури» [65]. Окрім того, що теж є важливим для розуміння сутності народного танцю, «у народному та більшості етнічних танців місце дії не є вигаданим, відбувається в минулому і пов'язане з певною культурною групою. Сцена <...> під час концерту українського танцю в Едмонтоні, Канада, у 1990-х роках <...> фактичне місце виконання танцю. Для цього виступу реквізит і декорації були зроблені так, щоб створити атмосферу селянського села: оштукатурена хата з солом'яною стріхою, плетений дерев'яний паркан і соняшники. У багатьох інших українських танцювальних виставах протягом двадцятого століття задник і куліси були пофарбовані, щоб зобразити ідилічне село з великими деревами і церквою. Танцюристи одягнені в костюми, що є імітацією селянського одягу центральної України ХІХ століття. Це імпліцитне місце дії» [66].

Народно-сценічний танець, за визначенням О. Бойко, – це «мистецький твір, створений творчою уявою балетмейстера на основі ґрунтового художнього переосмислення фольклорних першоджерел, втілений виконавцями-танцівниками» [8]. На думку дослідниці, трансформуючись у сценічне мистецтво, народний танець втрачає свою імпровізаційність, натуральність, набуваючи нових ознак, притаманних сценічним мистецтвам. Як особливості народно-сценічного танцю О. Бойко називає «обмеження сценічним простором, наявність глядацької аудиторії, творення сценічного танцювального образу хореографом та виконавцями, фіксованість сукупності засобів художнього втілення (лексичних,

стилістичних, композиційних). Окрім того, «створенню сценічного танцювального образу сприяють декорації, сценічні костюми, атрибути, що обігруються (чоботи в «Чумацьких radoшах», шаблі, списи в «Запорожцях» П. Вірського, топірці в «Гуцулці» Я. Чуперчука, рушники в «Рушничку» А. Кривохижі, трембіти в «Плотогонах» А. Кривохижі, кольорові нитки в «Рукодільницях» П. Вірського, бубон в «Бубнарському» К. Балог)» [8, с.8]. На відміну від автентичного, фольклорного танцю, який є актом творчого самовираження танцюристів, народно-сценічний танець стає втіленням творчого задуму хореографа, проявом його індивідуального художнього стилю [8].

Відмінності між власне народним і народно-сценічним танцями полягають і в виконавській мотивації. Сценічний народний танець, як підкреслює С. Дункевич, призначений для певної глядацької аудиторії, в той час, як народний, побутуючи в повсякденному житті, виконується «для себе», для задоволення естетичних потреб самих танцюючих [23, с.7].

У розмірковуваннях щодо дефініції поняття народного танцю Джоан Кеалінохомоку наводить твердження Вальтера Сорелла про те, що народний танець – це танець, який не пройшов «через процес вдосконалення», який не був «приручений» [67].

О. Помпа пише про двоякість сучасного визначення поняття народного-сценічного танцю. Згідно з першим варіантом трактування (з огляду на підхід Є. Зайцева та К. Василенка), він є творчістю народу зі збереженням національних особливостей, «оброблений технічним виконанням, виразністю, вдосконалений віртуозністю за допомогою балетмейстера»; за другим варіантом, – тим, що в сучасній хореографії називають «стилізованим танцем», тобто одночасним «збереженням творчості народу та поєднанням з новими сучасними стилями, осучасненою технікою, власним баченням балетмейстера» [50].

У педагогічному дослідженні народно-сценічного танцю як засобу формування творчого потенціалу вчителя-хореографа С. Куценко подає

змістовну модель еволюції народного танцювального мистецтва, яка з одного боку, в динамічній формі руху за часовою стрілкою унаочнює складний історичний процес кристалізації жанру народно-сценічного танцю (від обрядового та ритуального етнічного танцю, через фольклорні сюжетні, побутові танці та хороводи до сучасного сценічного народного танцю та його балетної версії – характерного танцю), з іншого – демонструє різноманіття танцювальних жанрів, в основі яких лежить народний танець (див. рис. 1.2.1) [38, с.171]. В цій моделі відображено також чинники, які лежать в основі змісту народних танців і зумовлюють його жанрове різноманіття.



Рис.1.2.1. Еволюція народного танцювального мистецтва за С. Куценко

У сучасній етнохореологічній проблематиці важливими є питання сценічної презентації традиційного танцю, визначення її структурних, драматургічних та естетичних аспектів. Цінним внеском у розв'язанні цих питань є праця словенської дослідниці Весни Стойлькович (Stojiljković) «Stage folk dance and music» (2019), у якій вона презентує власний метод формально-структурного порівняльного аналізу танцю і музики в народній танцювальній хореографії. Метою авторки було створення наукового

аналітичного інструменту, за допомогою якого буде полегшено аналіз хореографічних творів, реконструкцію творчих принципів їхніх авторів.

Узагальнюючи широкий практичний матеріал на основі аналізу постановок провідних сербських хореографів, дослідниця вибудувала струнку ієрархію узагальнених жанрових категорій народно-сценічного танцю, виділяючи в ній: *мегажанр* «сценічна презентація традиційного танцю і музики», *метажанр* «сценічний народний танець і музика», *наджанр* «народно-сценічна хореографія, а також три *жанри*: попури, драматизація і варіації [68, с.476]. В. Стойлькович прийшла до висновку, що використання в народно-сценічній хореографії жанру попури, яке має своєю формою і базується на широкому тематичному матеріалі (музичному, кінетичному, просторовому), продиктоване перед усім потребою авторів зобразити якомога більше різних народних танців в межах одного хореографічного твору [68, с.478].

Що стосується драматизації, то для неї важливим є зосередження на сюжеті, і всі елементи танцю та музики, з одного боку, використовуються для підтримки сюжету. З іншого – в межах багаточастинної форми, як заключає В. Стойлькович, автори, незалежно від сюжету, виставляють різний танцювально-музичний матеріал, щоб показати розмаїття танців і музики певної місцевості. «Авторське рішення полягає в тому, чи буде історія розказана на початку, з певними фрагментами, вставленими під час хореографії, чи буде вона «переплавлена» танцем і музикою від початку до кінця народно-сценічного танцю, чи будуть паралельно йти дві історії, під час яких буде показана танцювальна техніка», – резюмує дослідниця [68, с.480]. У жанрі ж варіацій провідною є віртуозність виконання танцю і музики та композиція, яка не дивлячись на малу форму, має вразити глядача.

У 70-х рр. ХХ ст. в дослідженнях танцю з'являється нова наукова спрямованість – на визначення сутності танцю, виявлення зв'язку між його формою і значенням, - зазначає О. Бойко. Танець вивчається як «невербальний засіб вираження», образно-знакова система, текст, що

відображає культуру; з кута зору семіотики досліджується специфіка танцювальної мови. Як головну тенденцію у вітчизняних дослідженнях народно-сценічного танцю О. Бойко називає «вивчення специфіки фольклорного першоджерела та створених на його основі хореографічних постановок, виражальних засобів, художньої образності, аналізу танцювальної структури, а також розвитку методик професійної діяльності балетмейстерів на сучасному етапі» [9, с.231].

У дослідженні сучасних постановок народно-сценічного танцю на основі танцювального фольклору етнографічної групи долинян, А. Тимчула узагальнює домінуючі *тенденції розвитку* народного хореографічного мистецтва, зокрема на Закарпатті, а саме: «сценізацію; створення хореографічних постановок за мотивами; звернення до пошуків нових виражальних засобів танцювального мистецтва за рахунок впровадження сучасних комунікативних технологій, пошуку унікальних методів творчості, нетрадиційних виражальних засобів; звернення сучасних балетмейстерів-постановників до традиційного підходу в процесі створення сценічної хореографії на основі фольклорних джерел» [52, с.41]. Його висновки носять узагальнений характер і відображають загальні тенденції в мистецтві народно-сценічної хореографії: створення яскравих, видовищних, емоційно та художньо наповнених хореографічних творів. Творчими прийомами, які застосовуються вітчизняними балетмейстерами-постановниками, є «використання традиційного орнаменту як малюнку танцю, неодноразове цитування особливо значущих моментів, розвиток певного елемента танцю методом зміни ритму виконання, зміни напрямку руху, поєднання кількох елементів, а також розвиток елемента методом зміни характеру його виконання, широке використання мізансцен, стоп-кадрів» [52, с.49], що свідчить про креативні підходи до розвитку художніх засобів в народно-сценічній хореографії, трансформації, осучаснення фольклорних першоджерел у напрямі від автентики до віртуозності та видовищності.

Отже, народному танцю як феномену культури, його історії, питанням теорії та методики народно-сценічної хореографії присвячений цілий пласт наукових досліджень в рамках антропології, етнології, історії культури, мистецтвознавства, хореології та етнохореології. Джерельною базою для вивчення і відродження народних танцювальних традицій та їх сценічного втілення слугують світові колекції етнохореографічних досліджень.

Важливими дослідницькими завданнями в хореології є визначення дефініції народно-сценічного танцю в системі понять "етнічний танець", "народний танець", "національний танець", "характерний танець", його місця в теорії та історії хореографічної культури, жанрової класифікації народно-сценічного танцю, *тенденції розвитку* народного хореографічного мистецтва тощо. Новітня етнохореологія фокусує увагу на питаннях сценічної презентації традиційного танцю, визначенні її структурних, драматургічних та естетичних аспектів.

На основі існуючих підходів до поняття народно-сценічного танцю ми визначаємо останній як *хореографічний твір, результат авторської творчості хореографа-постановника на основі вивчення і художнього відтворення історичних зразків народного (традиційного, автентичного) танцю, його переосмислення в контексті сучасних художніх можливостей сценічного хореографічного мистецтва.*

Особливості втілення етнонаціональних танцювальних традицій в сучасній сценічній хореографії розглянемо на прикладі розвитку українського мистецтва народно-сценічного танцю.

РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ: ВИТОКИ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ В ЕТНО-НАЦІОНАЛЬНОМУ ТА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТАХ

2.1. Соціокультурні, етнонаціональні джерела та тенденції розвитку народно-сценічної хореографії в культурі сучасної України

Мистецтво українського народного танцю як відображення багатовікової історії національної культури є безцінним джерелом знань про побут та життя українців в минулому, їх ментальність, світогляд, цінності тощо. Окремі танцювальні жанри народного хореографічного мистецтва є відображенням національних традицій і як такі постають своєрідними художніми архетипами, що прокладають емоційні мости між минулим та сучасним нації. Серед таких хореографічних архетипів – українські народні танці Гопак, Повзунець, Вихиляс, Подоляночка та безліч інших.

Аналізуючи архетипи української культури, які знайшли своє відображення в народній хореографії, Л. Козинко виділяє провідні з них, а саме: «філософію серця» або кордоцентризм; архетип природи в її олюдненому, антропоморфному образі, який набув найширшого розкриття в українському фольклорі і який проявляється символами сонця, зірок, роси, калини, всім тим, що в багатьох випадках пов'язано з жіночим началом буття; архетип цінності людини, що проявляється у персоналізмі, і, відповідно, архетип особистої свободи; глибинний оптимізм; архетипи жінки, долі; архетип гри з долею та нечистою силою; архетип бідності, який в українців асоціюється з людяністю, порядністю, охайністю і тяжкою працею; архетип обрядовості тощо [33, с.11]. «Враховуючи те, що національні культурні архетипи є категорією суто ментальною, - пише дослідниця, - їхня матеріалізація та візуалізація можуть здійснюватись завдяки творчості людини. Процес переходу уявного в матеріальне вимагає

опредмечування. Танець є одним із таких видів опредмечування, а скоріше візуалізації архетипів національної культури України» [33, с.12].

Пов'язуючи лексичну специфіку народного танцю з особливостями української ментальності – «духовної «матриці» української народної хореографії, в якій у процесі етногенезу сформовані особливості психічного складу, традиційного світогляду, світовідчуття і світосприймання членів української спільноти», В. Гордєєв конкретизує риси прояву національних архетипів в народному танці: «У «пластичному коді» народного танцю прочитується та ж домінанта емоціоналізму, характерна для українського світогляду і є панівною течією національної філософської думки. Витримана вдача, елегійність, ніжність і схильність до рефлексії – ці риси сприяли також збереженню родинних і родових груп, приятелювання і побратимства, а відтак створили міцну родинно-побутову традицію. <...> Прояв релігійності яскраво виявився в обрядовості як календарного <...>, так і родинно-побутового циклів» [20, с.27].

Навіть у пізніх своїх формах, як підкреслює В. Гордєєв, сповнений філософії і поетики народний український танець «зберігає виразні прикмети причетності до культури природи». Йому властива ритуальність, що «передбачає розкату багатоваріантну, імпровізаційну інтерпретацію ритуалу (календарно-обрядового, весільного, поминального тощо), однак не властива етикетність, де на перше місце висувається точність у дотриманні певних рухових формул і композицій» [20, с.28].

Риси світоглядно-філософської ментальності проявляються, на думку В. Гордєєва, і в природності, особливій імпровізаційності українського народного танцю. «В українському народному танці багато важить фактор техніки, навіть віртуозної технічної вправності, пише В. Гордєєв, наводячи як приклад «повітряні танці» й насамперед – «Гопак». - <...> До танцювальних дійств ретельно готувалися, лише майстерні танцюристи могли ставати «хороводицями», «березами», допускалися до гурту плясаків, але ще більше значило художнє чуття, котрим, насамперед, керувався

танцюрист, прагнучи вільного естетичного самовираження, а не точного, механічного відтворення якогось раз і назавжди сформованого танцювального жесту» [20].

Найдавніші згадки про назви українських танців знаходимо в поемі «Енеїда» І. Котляревського (1796 р.) – «поетична енциклопедія української етнографії» (В.Купленник). У тексті поеми згадуються «Горлиця», «Гоцак», «Вегеря», «Дудочка», «Журавель», «Зуб», «Метелиця», «По балках», «Санджарівка»), серед танцювальних рухів – викрутас, вихиляс, третяк, гайдук [Гордєєв, с.22, А.Богород]. В.Купленник підкреслює, що свідчення про танець Козак у І. Котляревського є достовірними і багато в чому збігаються з описами танцю у фольклорних джерелах, а саме в піснях і віршах-ораціях XVIII ст.: «Поет їх використав не лише як засіб художньої виразності у поетичному творі, а як жи вий правдивий образ, без якого змалювання життя не було б повно кровним» [37].

Відомості про назви традиційних українських танців дослідники отримували, зокрема, з літературних джерел. Так, Леся Українка, яка вважала своїм моральним обов'язком зібрати і зберегти для наступних поколінь пісенний фольклор Волині, записала цілий ряд танцювальних пісень, серед яких: «Сабадашка», «Гречка», «Полька», «Мартин», «Яків», «Валець», «Попадя» [7, с.54]. В оповіданні про життя волинського полісся «Приязнь» поетеса описала народні танці простого люду: Краков'як (заспівала «краков'яка»), Крутяк (виталяли «крутяха»), Козак («йшли Козака»), Чумак («водили чумака»). За одну вечірку виконувалося до десяти танців. Танцював простий люд під скрипку і решето (як шумовий інструмент) [7, с.54].

В. Купленник звертає нашу увагу на творчий доробок Марка Кропивницького, в якому містяться відомості ранньої традиційно-побутової духовної культури Єлисаветградчини: «згадки й спостереження про дитячі ігри та веснянкові танки-хороводи - король, горобчик, ворон, таран, гри з м'ячем, у гилку, горюдуба /гори дуб/, мету, гусей тощо. «Усі ці відомості,

правдоподібно, є ранніми життєвими враженнями молодого М. Кропивницького і в багатьох деталях відповідають танцювальному мистецтву сучасних танцювальних колективів. Багато з названих Кропивницьким танців, що колись побутували у регіоні на початку другої половини ХІХ ст., зникли і забулись, але названі драматургом у своїх п'єсах, з окремими зауваженнями стосовно характеру виконання цих танців, можуть слугувати добрим дороговказом для їх розшуку й відродження» - пише дослідник [37, с.27].

У монографії Р. Герасимчука, виданій польською мовою в Львові в 1939 р., подано своєрідну енциклопедію гуцульського народного танцю, де описано 60 назв танців галицької, буковинської та закарпатської Гуцульщини. У цьому рідкісному на сьогодні виданні Р. Герасимчук класифікував танці Гуцульщини за окремими групами (див. Таблицю 2.1.1) [37, с.43].

Таблиця 2.1.1

Народні танці Гуцульщини за класифікацією В. Герасимчука

| | |
|--|--|
| КОЛОМІЙКОВІ найдавніші танці | коло, рівна, висока, трісунка, півторак, чабан |
| КОЛОМІЙКОВІ новіші танці | гребінець, зірниця, корито, машинерія, купка, коломийка |
| КОЛОМІЙКОВІ танці ілюстративного характеру | кочерга, стільчик, подушковий, цвечка /гвіздок/, піп, косар, верховина |
| КОЗАЧКОВІ танці | козак, гайдук, круглик, чумак, джурило /журавель/, голуб |
| КОЗАЧКОВІ новіші танці | козачок, тропак, тропачок, жидок, дубельтівка /подвійна/, |
| КОЗАЧКОВІ танці ілюстративного характеру | козак-голяр |
| КОЛОМІЙКОВО-КОЗАЧКОВІ танці | гуцулка та її новіші варіанти на галицькій Гуцульщині: бабинська, білоберезька, яворівка, березунка, ворохтянка, підпогаринка, вербівка, шешорка, лучинка, голубка, микуличанка, жидівочка, бамянка; |

| | |
|--|--|
| КОЛОМІЙКОВО-КОЗАЧКОВІ новіші танці | з буковинської Гуцульщини: путилянка, шипітка із закарпатської Гуцульщини: ясинська, трибушанка |
| ОБРЯДОВІ танці | плис (плес, пляс) |
| МАЙНОВІ танці | решето |
| ЗАПОЗИЧЕНІ танці з елементами румунської лексики | аркан, румунка, альюні, сербин, волох, волошка, хора |
| НОВІ танці | сім-сім, полька, шіма, бублічки, фокотра, жидівка |

У «Нарисах до історії українського народного танцю» В. Купленник пише: «Танці є історичною категорією. Вони виникають в певний час у певних умовах і певному середовищі, поширюються, а з плином часу зникають, але не безслідно. Зникаючи, вони дають життя іншим танцям, збагачуючи їх» [37].

Як одну з найяскравіших сторінок історії українського народного танцю В. Купленник називає період козацтва від часів створення його як соціальної верстви у XV-XVI ст. і до трагічного періоду знищення Запорізької Січі Катериною II в 1775 році [37]. «Козацькі танці виконувались не лише для особистого задоволення й розваги. Вони мали значний елемент професіоналізму та вишколення, - відзначає дослідник. - Козаки у своєму середовищі створили низку танцювальних звичаїв, які поширювались серед громад сільської й міської молоді – парубоцтва. Повернувшись з походу, козак, маючи на руках певну суму грошей або якісь інші речі, не шкодував їх і щедро платив музикантам, які днями валкою ходили за ним і грали до танців. Змагальний характер запорозьких танців сприяв також і такому звичаю, як танці "на закладу" – хто кого перетанцює. Звичайно, хто програє, той і платить. Такі танці побутували по селах і містечках серед парубків. Яскраві описи таких танців залишив нам український актор і драматург Марко Кропивницький» [37, с.5].

Після катерининського указу про ліквідацію Січі козацтво було розпорошене по селах і містечках, частина втекла за Дунай, інші стали займатись промислами та чумацтвом. І саме серед чумаків, життя яких нагадувало козацьке, як пише В. Купленник, зберігся аж до початку ХІХ ст. найвідоміший український народний танець Козак.

Окрему сторінку в історії українського танцювального фольклору складає мистецтво опришків - учасників селянського повстанського руху в Галичині, на Закарпатті та Буковині проти польської шляхти, молдовських бояр, угорських феодалів, пізніше - проти австрійської адміністрації, які діяли у ХVІ ст. – І пол. ХІХ ст. З фольклорних матеріалів, зібраних і виданих у 1910 р. В. Герасимчуком, опришки постають «сильними, мужніми, винахідливими й безмежно відважними у сутичках з ворогами. Людяність, співчуття до бідних, велика любов до забав, пісні, гумор - характерні риси опришків» [37, с.54]. В історичній пам'яті народу образ опришка постає не тільки як відважного вояка, але й вправного танцівника. «Далеко не повною була б характеристика образу опришка, якби вчений (В.Герасимчук – О.Н.) не звернув уваги на його велику любов до танцю, у якому так чудово поєднується сила, вправність, грація та поетичність. - читаємо у В.Купленника. - По стійна небезпека, звичка носити зброю, життя по лісових хащах і диких гірських ущелинах - усі ці риси не лише позначались у танці опришків, а навіть вплинули на розвиток і формування хореографічної культури трудящих Карпат і Прикарпаття - районів, де цей рух був найпоширеніший» [37, с.54].

У другій половині ХІХ ст. з появою професійного українського драматичного театру розпочинається історія сценічного українського народного танця. У 1894 р. з гастрольями пересувної антрепризи Георгія Деркача з постановкою «Назара Стодолі» Т. Шевченка в Парижі розпочинається європейська слава українського танцювального мистецтва. В картині «Вечорниці» після сцени з піснею «Закувала та сива зозуля» під завісу йшли танці; «солісти, групи хлопців і дівчат, різноманітні стрибки,

присядки, повзунці, щупаки, млинки. На тлі сильних і широких рухів граціозно виконували вихиляси й дрібненькі вибиванці дівчата, а обкручуючись, за ними веселкою летіли різнобарвні стрічки. Це диво називалось гопаком. Відтоді у серці Франції ще довго панувала мода на козацький танець, хоча він і називався гопаком» [37].

Велику танцювальну сцену вводить в оперу «Тарас Бульба» Микола Лисенко (1913 р.), вміщуючи Козак серед інших українських танців. Показово, що у другому виданні клавіру назва «Козак» була замінена на «Козачок» - все, що було пов'язано з національною ідентичністю українців, бездушно нищилось і пригнічувалось царською росією. З листів М. Кропивницького, як зазначає В. Купленник, «ми знаємо про те, як царська цензура забороняла його п'єси лише за те, що в них зустрічались слова "Січ", "Козак", "Запоріжжя". Усе це свідчить про ставлення царської влади до всього, що виражає сутність українського народу - його історії, мови, культури. Усе, що нагадувало про державність, волю народу, героїчні елементи його історії - підлягало забороні» [37, с.25].

Разом із тим, дослідники відмічають, що на професійній сцені український традиційний танець почав втрачати свою автентичність, правдивість. В. Купленник наводить рецензію К. Стеценка на виставу трупи Калініченка у Києві в 1909 р.: «Українська трупа... українські танці... Але ж які танці... Хіба несамовите гасання і "валяння дурня" - танці? Хіба підскакування під стелю, якісь клоунські фокуси з шапкою можна назвати українськими танцями?» [36, с.25]. Схожими є рецензії в газеті «Рада» про танці у виставі «Маруся Богуславка» М. Старицького у 1906-1907 рр.: «Публіка оплесками вітала гопакам та викрутасам добродія Улленка, що грав роль єврея-шинкаря і на ті викрутаси було соромно дивитись»; «витанцьовують гопаками танець духовної смерті українського театру» [37, с.25].

Як зазначає С. Легка, у ХХ ст. набула розвитку «жанрово-тематична палітра» побутового українського танцювального мистецтва, «відбулися

якісні зміни в структурі української хореографічної культури: виникло і набуло високого розвитку народно-сценічне професійне танцювальне мистецтво; відбулося становлення українського професійного балетного театру, сформувалася національна хореографічна школа, концептуально і структурно оформилася національна система хореографічної освіти» [41].

Народний танець до середини ХХ століття був неодмінною складовою народної розваги, незмінним атрибутом українських святкових традицій. За регіональними ознаками українські народні танці поділяють на поліські, подільські, гуцульські, бойківські, лемківські, буковинські, слобідські або загалом – танці Західної, Східної та Центральної України [6].

У сучасних класифікаціях знаходимо також поняття «загальноукраїнських» танців, козацьких танців тощо. За функціями народні танці умовно поділяють на ритуальні і необрядові (хороводи, побутові, сюжетні). Відділяють власне «народні» танці (серед яких, в свою чергу, розрізняють *фольклорні, традиційні, автентичні та сільські*) від сценічних: народно-сценічних, академічних, професійних, міських» тощо [6]. Такий підхід знаходимо у формулюваннях поняття народного танцю: «народний танець – танець, що побутує у природному середовищі у виконанні носіїв фольклорної традиції» (О. Мерлянова); «під поняттям «фольклорні танці» розуміємо народні танці, які побутують у своєму природному середовищі і мають традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми тощо» (Г. Лозко) [42].

Зазначаючи, що найдавнішими й універсальними вважаються танці, які представляють календарний цикл, А. Богород подає перелік найвідоміших з них: хороводи «Просо», «Кривий танець», «Вербова дощечка», «Подольночка», «Мак», «Груша», «Хусточка», «Царенко», «Горобець», «Огірочки», «Журавель» та ін. Серед оригінальних українських танців дослідник називає козак, гопак, козачок, метелицю, орлицю, гречаники, тропак, кригляк, коломийку, гуцулку, плескач [6].

З першого погляду, українські танці є простими за формою і хореографічною схемою: танцювальні кроки, потрійні тупотіння (чергування кроків), дрібні постукування, колінця, присідання, підкрадання. Разом із тим, В. Авраменком у його знаковій для української етнохореології праці «Українські національні танки, музика і стрій» (1947) описано 90 загальних танцювальних кроків, 72 чоловічих і 30 різновидів присядок, на яких будуються різні за жанрами українські народні танці. Серед описаних, зокрема, кривулька, колисання, викрутас, гайдук, мережка, плескач, доріжка та ін. [2].

В. Авраменко подає точний хореографічний опис українських національних танців, які входили до програми його танцювальних шкіл, організованих за межами України на початку та у першій пол. ХХ ст.: «Гонивітер», «Аркан», «Вільний гуцул», «Запорізький герць», «Козачок», «Женчичок», «Коломийка», «Гречаники», «Журавель», «Катерина (Херсонська)», «Гопак», «Великодня гаївка» [2].

До авторських постановок В. Авраменка належать балетні картини: «За Україну», «Чумаки», «Січ Отамана Сірка», «Довбушева ніч», «Великдень на Україні», «Русалки» та ін. Тріумфальний успіх мав танець "Чумак", його вважали вершиною артистичної творчості В. Авраменка [35].

В. Купленник згадує авторський танець В. Авраменка «Гонта», який хореограф танцював особисто. В драматичній долі В. Авраменка відображаються трагічні моменти української історії: «Врешті решт треба відверто сказати аматорам і професіоналам, що такий танець "Гонта" існує. Його автор – підпоручник Української Народної Республіки Василь Авраменко. Цю композицію він поставив у 20-х роках, у часи, коли був інтернованим, як вояк УНР у Польщі. Цей танець В. Авраменко танцював сам. З військовополонених у м. Калиши створив колектив і з ним об'їздив Польщу, Підляшшя, Галичину, Тернопільщину, Волинь, Гуцульщину. Його численні учні розповсюджували його танці. У 1926 р. він виїжджає до

Канади, а потім до США. У програмі огляду художньої самодіяльності в 1940 р. у Львові танцювали цей танець» [37, с.11].

За спогадами учня В. Авраменка М. Мушинки, митець був проти «модернізації та надмірної стилізації народних танців і народного одягу (що вже тоді ставало модою). Цей молодий український хореограф, якого можна сміливо назвати "професором танцю", повернув українському народові його народний і національний скарб» [42]. Знаковим є вислів майстра: «Національне мистецтво - це не модний одяг, щоб з ним робити що кому заманеться. Це джерельна криниця, з якої можна черпати, однак треба черпати дуже обережно, щоб вода не звирувалася і не скаламутилася» [43].

Щодо збереження національної автентичності О. Бойко вважає, що вся історія українського народно-сценічного танцю є «історією боротьби за чистоту хореографічного образу і національного стилю, достовірність відтворення засобами танцювального мистецтва народного характеру». Що діяльність провідних представників українського мистецтва, серед яких дослідниця згадує К. Балога, В. Верховинця, П. Вірського, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, М. Кропивницького, В. Петрика, М. Садовського, Я. Чуперчука, була присвячена «боротьбі з вульгаризацією народного танцю» [8, с.8].

Разом із тим, серед сучасних підходів до народно-сценічного танцю поширеною є думка, згідно якої в народно-сценічній хореографії балетмейстер повинен обов'язково вивчати народнотанцювальний фольклор, але не переносити його механічно в сценічні постановки, а на основі творчого підходу до першоджерела здійснювати його художнє опрацювання. Так, В. Мурована формулює цілий ряд причин, з яких, на її думку, не можна переносити фольклор на сцену без його творчої обробки, зокрема:

1. У народі танцювальна дія несе імпровізаційний характер, в той час як виконання на сцені вимагає організації виконавців, закріплення на сцені постійної композиції.

2. Танець в народі виконується зазвичай в колі, для себе і не розрахований на глядачів. Переносячи його на сцену потрібно перебудувати композицію, не ламаючи традиційну побудову.

3. У фольклорному танці не виражена відповідність частин в часі, звідси розтягнуте виконання окремих фігур, рухи багаторазово повторюються, що не може мати місце в сценічному варіанті. Потрібне скорочення тривалості, введення в певні часові рамки всіх частин танцю і композиції в цілому.

4. Фольклорні варіанти мають багато примітивних рухів, які часто повторюються, тому їх потрібно ускладнити, зробити більш виразними і різноманітними.

5. В народному варіанті відсутня єдність виконання, в такому вигляді танець не матиме успіху у глядачів, тому потрібна обробка ансамблевості.

6. Балетмейстер вправі збагатити фольклорний зразок привнесенням певного сюжету. Важливо, щоб він був заснований на народних обрядах, звичаях, або розкривати народні образи.

Водночас, важливим завданням хореографа є необхідність відчутти в першоджерелі й відтворити в стилізованому творі емоційність та образну побудову народного фольклорного танцю [46, с.245].

Таким чином, в Україні народний танець з прадавніх часів був складовою народних свят та обрядів – веснянок, купальських, масляних, весільних тощо. Окремі танцювальні жанри народного хореографічного мистецтва є відображенням національних традицій і як такі постають своєрідними художніми архетипами, що прокладають емоційні мости між минулим та сучасним нації.

Однією з найяскравіших сторінок історії українського народного танцю є період, пов'язаний з українським визвольним рухом (Запорізького козацтва у XV-XVII ст., опришків у Галичині, на Закарпатті та Буковині), який залишив по собі не лише історію боротьби українського народу з ворогом, але й цікаву фольклорну спадщину – віртуозне танцювальне

мистецтво з елементами професіоналізму та вишколу та хореографічні жанри, які стали не лише візитівкою українського народно-танцювального мистецтва, але й героїчного образу та духу нації.

Історія розвитку українського народно-сценічного танцю позначена спрямованістю діяльності провідних представників народно-хореографічного мистецтва на збереження чистоти його хореографічних образів та національного стилю, правдивість відтворення художніми засобами народного характеру, протистояння вульгаризації при творчому опрацюванні фольклорних першоджерел.

2.2. Специфіка української народно-сценічної хореографії: від ідеї та художнього образу до лексики та виконавських особливостей танцю (на прикладі «Гопака»)

Колорит, лексика, манера і характер виконання, коло художніх образів вирізняють оригінальність українського народного танцю з поміж інших танцювальних культур. Українські фольклорні танцювальні традиції постають джерелом автентичної хореографічної лексики, яка сьогодні знаходить втілення в сучасній народно-сценічній хореографії.

Формування української народної танцювальної лексики в період зародження народно-сценічної хореографії відбувалося, як зазначає Л. Косаківська, у «синкретичній єдності з іншими мовними засадами обрядової практики, невід'ємним складником цього процесу є також сучасні спроби синтезувати її елементи з іншими танцювально-мовними системами більш пізнього походження (класичного балету, спортивного, бального й естрадного танцю)» [36]. Дослідниця підкреслює, що на початку сценічного опанування народної танцювальної стилістики хореографи прагнули передати мовні особливості українського танцю засобами стилізації і театралізації, яка здійснювалася у вигляді пантомімізації обрядової

складової частини танцювальних форм. Згодом виразність досягалась за допомогою зображальності, котру підказував текст відомих українських пісень. І це був новий досвід, який дав початок розвитку фольклорних танцювальних ансамблів, де фольклорна танцювальна лексика стала засобом надання національного колориту популярним на початку ХХ століття естрадним антрепризам [36].

У порівнянні з первісним фольклорним танцем народно-сценічний відзначається значним ускладненням, розширенням структури рухів, привнесенням в танець виконавської віртуозності. Як приклад О. Квецко наводить, окрім основних присядок, віртуозні розтяжки, розніжки: присядка-розтяжка з вихилясом, розтяжка із плескачем по халявах, присядка у повороті, розтяжка із присядкою-ножицями, присядка-розніжка із плескачем [28, с.46].

На специфічність та віртуозність української танцювальної лексики вказує й А. Морозов. Її складають «поетичні та натхненні жіночі рухи, стрімкі та молодецькі чоловічі. Останні представлені присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтатами, розніжками, повітряними турами та ще низкою оригінальних рухів, які потребують від виконавців неабиякої вправності» [44].

Як зазначає С. Легка, українська народна хореографічна культура, що була започаткована ще у прадавні часи (коли танці «були безпосередньо вплетені у повсякденне життя» як дієвий засіб сезонної організації трудових буднів, урочистих обрядів, свят), попри всі утиски та чужоземні впливи упродовж своєї історії не тільки зберегла самобутність, але й якісно розвинулась, збагатила свою лексику, жанрову різноманітність та художню палітру [41, с.2].

Характерна лексична система української народної хореографії, стверджує І. Климчук, є зумовленою «не лише фантазією, географічними та кліматичними факторами, а й певними морально-етичними традиціями, що виступають <...> психологічними маркерами нації» [31, с.7].

Досліджуючи символіку української народної танцювальної культури в історичному контексті К. Кіндер приходять до висновку, що танцювальна культура українців, яка «зростала на субстраті архаїчних культур і сформувалась на реліктах давньослов'янської танцювальної творчості», успадкувала її прадавню символіку («Досконалі зображення на трипільській кераміці танцюючих фігурок дають уявлення про ритуальні пози магічно-заклинальних танців, позиції рук у ньому, про елементи атрибутики та одяг» [29, с.10]. Інтерпретуючи орнаментальні мотиви народного мистецтва як своєрідний графічний «запис» символічних малюнків, фігур та образів українського танцю, К. Кіндер стверджує, що «візерунки й мотиви на різноманітних предметах матеріальної культури, на вишитому одязі, рушниках, писанках наочно зберігають архаїчні корені ритуально-побутового призначення, характер орнаментально-композиційного вираження й слугують матеріалом для розуміння та пізнання історично усталених форм національної пластики, танцювальних композицій» [29, с.11].

Виділяючи серед домінуючих рис українського художнього мислення «декоративність, поетичність, емоційність, відтінок легкої задуми», К. Кіндер зазначає, що вони є властивими й танцювальним творам: «природність, антропологічність тілесної пластики, замріяна протяжність ліній, рослинна примхливість малюнків і побудов, і водночас, екстатичність, віртуозна чіткість, майстерність і артистичний блиск. В українському танці представлена вся повнота і багатство пластичної танцювальної символіки, виробленої людством протягом тисячоліть. Проте переважає символіка, пов'язана із землеробським культом плодючості» [29, с.15].

На відміну від автентичного, фольклорного, народно-сценічне танцювальне мистецтво позначене втіленням творчого задуму хореографа, виявом його індивідуального художнього стилю. О. Бойко підкреслює, що в сценічній версії народний танець втрачає ряд своїх специфічних ознак,

зокрема свою імпровізаційність, натуральність, набуваючи ознак, притаманних сценічним мистецтвам. Серед особливостей народно-сценічного танцю дослідниця називає: «обмеження сценічним простором, наявність глядацької аудиторії, творення сценічного танцювального образу хореографом та виконавцями, фіксованість сукупності засобів художнього втілення (лексичних, стилістичних, композиційних). Створенню сценічного танцювального образу сприяють декорації, сценічні костюми, атрибути, що обігруються (чоботи в «Чумацьких radoшах», шаблі, списи в «Запорожцях» П. Вірського, топірці в «Гуцулці» Я. Чуперчука, рушники в «Рушничку» А. Кривохижі, трембіти в «Плотогонах» А. Кривохижі, кольорові нитки в «Рукодільницях» П. Вірського, бубон в «Бубнарському» К. Балог») [8, с.8].

Вираженням людського настрою рухами тіла, що здійснюється під музику чи пісню, називав танець відомий український хореограф Василь Авраменко [2, с.16]. Український народний танець митець характеризував як «найяскравіший прояв молодечого віку людини», яким «молодь, а часом і старші люде проявляли свою радість, своє завзяття і чудовий хист та зручність», і тісно пов'язував його опанування із формуванням національно свідомої і сильної духом молоді [1, с.6]. «Плакайте Український Танок, пісню і музику й шануйте нашу народню ношу... І нашим мистецтвом служіть добрим ділом Україні» – ці слова великого патріота, написані ним в умовах вимушеної еміграції ще у 50-х роках минулого століття, є сьогодні особливо актуальними [2, с.12].

В. Верховинець описував народний танець як «перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [16, с.124].

Народне танцювальне мистецтво є своєрідним відображенням національного духу, світосприйняття, традицій, побутових особливостей життя наших пращурів. Яскравий опис традиційних розваг українського козацтва, пов'язаних з мистецтвом танцю, подано в праці Д. Яворницького «Історія запорізьких козаків»: «Після вечері одні відразу молилися й лягали

спати, інші збиралися невеликими гуртами й розважалися по-своєму: грали... на всьому можливому для гри, й відразу танцювали. А танцювали, бувало, так, що супроти них не витанцює ніхто на світі: весь день буде музика грати, весь день будуть і танцювати. Як музика перестане грати, то вони візьмуть у руки лаву, один з одного боку, другий з другого, стануть один проти одного та й танцюють. Особливо весело було в них після повернення з воєнних походів. Тоді козаки, прибувши у Січ, протягом кількох днів ходили вулицями, <...> водили за собою величезний натовп музик і січових півчих-школярів, всюди розповідали про свої воєнні подвиги та успіхи, невпинно танцювали, викидаючи найрізноманітніші фігури; за ними у відрах і казанах несли різні напої» [18, с.27].

Найяскравіше образ українського козацтва, національний колорит і волелюбний дух народу розкривається в традиціях виконання *гопака*. Н. Кіптілова вказує на подвійну природу гопака – як танцю та бойового мистецтва: «У традиційних рухах емоційного гопака збереглися не тільки духовність і містика глибини тисячоліть, але і гармонійна система стародавнього військового мистецтва наших предків» [30, с.75].

В одному зі своїх інтерв'ю майстер сучасного бойового гопака В. Пилат відзначив, що філософська концепція танцю відображає риси національної еліти українського народу, головними орієнтаціями якої є «правдоборство, потужна звитяга з силами темряви і зла в ім'я торжества добра і любові – позитивної творчої сили, що сприяє розширенню всесвіту, творенню найдосконаліших форм життя, трансформації тілесного в духовне» [30, с.78].

У дослідженні походження гопака науковці притримуються різних версій. За однією з них, назва гопака пов'язана з вигуком «гоп», що ототожнюється зі стрибком, звідси й основні рухи гопака, що складають різноманітні стрибки. С. Наливайко трактує походження гопака як ритуального танцю на пастушому святі, адже «гопа», «гопала» зі санскриту означає «пастух», а «гопак» у такому разі може означати «пастушок» [47].

Є. Приступа зазначає: «Оскільки слід індоарійських племен простежуються не тільки в Індії, а й у Криму, у сіверській землі й на Волині, цілком можливо припустити, що коріння українського танцю «Гопак» значно глибше часів Запорізької Січі» [16]. Згідно з дослідженням А. Морозова, існує ряд іконографічних джерел, починаючи з XVI ст., на яких зафіксовані окремі положення виконавців гопаку, що підтверджує тривалість історії його існування в побуті українців [51, с.363].

Традиційною є версія, що історія гопака розпочалася саме на Запорізькій Січі, де він входив до системи військової підготовки козаків. Козаки, які потрапляли на Хортицю, одразу йшли вчитися: читати, писати, грати на музичних інструментах, танцювати та вивчати бойові рухи. Гопак був при цьому розминкою з відпрацюванням основних елементів бою: блискавичної швидкості, потужних ударів ногами та кулаками, сталевих поз і тактики [22].

В автентичному варіанті гопак є одиночним танцем у загальному масовому. В сценічних версіях він став парно-масовим із вкрапленнями чисельних віртуозних чоловічих соло [32]. За своєю лексикою, як дослідили М. Величкович та Л. Мартинюк, він передбачав загалом техніку роботи ногами, яка поєднувалась із «технікою перш за все бойового фехтування, а не з роботою голіруч» [15, с.42].

У XX ст. відбулось сценічне відродження танцю. У постановці В. Верховинця та Л. Жукова на Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні у 1935 р. гопак став всесвітньо відомим: «У танці демонструвалась чоловіча віртуозність. Дівчата ніби акомпанували парубкам, вони своїми плавними, сповненими скромності, рухами створювали ліричний контраст чоловічій віртуозності, заохочуючи одночасно своїх партнерів до активнішого прояву парубоцького танцювального хисту» [45, с.364].

Вершиною «творчого переосмислення історико-культурної спадщини козацтва у народно-сценічному хореографічному мистецтві», як зазначає

І. Морозов, є «Гопак» у постановці П. Вірського та М. Болотова 1937 р., композиція якого стала основою для подальших численних хореографічних інтерпретацій.

Велику роль у популяризації українського танцю в Західній Європі, Америці та Канаді у першій половині ХХ ст. відіграв В. Авраменко, у гопаку якого були збережені автентичні традиції виконання. У виконанні хореографа, яке зберіглось на відео, датованому 1939 р., це чоловіче соло імпровізаційного характеру, більш наближене до народного невимушеного танцю, на відміну від його професійного віртуозного варіанту у сучасних сценічних інтерпретаціях (Рис.2.2.2).



Рис.2.2.1. Гопак (1931 р.)



Рис.2.2.2. Гопак у виконанні В. Авраменка (1939 р.)

У лексичі сучасних хореографічних постановок гопака важливе місце посідають подвійні характерні різновиди повітряних «щупаків», «розніжок», «пістолетів», «кілець» тощо. У сучасному видозміненому

гопаку танцюють також жінки. Їхнє вбрання – це вишита сорочка, запаска або плахта, кірсетка, загострені червоні чобітки, вінок зі стрічками. В танцювальній техніці використовують широкі стрибки, «присядки», бігунці, падебаски, кабріолі та інші складні кружляння. У сценічній версії окремі танцювальні фігури чергуються, утворюючи декоративний візерунок.



Рис. 2.2.3. Гопак у виконанні Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського

Сьогодні танець «Гопак» є окрасою усіх концертних програм сучасних народно-хореографічних колективів. Він став «емблематичним символом» (А. Морозов), «квінтесенцією» (М. Вантух) усієї хореографічної культури українців. У 2015 р. Національна хореографічна спілка України запропонувала ввести гопак, на зразок аргентинського танго, до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Таким чином, національний колорит українського народного танцю вирізняється поміж інших танцювальних культур своєю лексикою, манерою і характером виконання, колом художніх образів. Джерелом хореографічної лексики в сучасній народно-сценічній хореографії постають українські фольклорні традиції, в яких лексична система зумовлена цілим рядом факторів: історичних, географічних, кліматичних, морально-етичних, етнопсихологічних тощо. У енергетиці та образності українського народно-сценічного танцю проявляється національний дух, ментальність, світосприйняття народу, традиції та побутові особливості життя наших пращурів, символіка культурних артефактів.

В сценічній версії фольклорний танець втрачає свою автентичність, імпровізаційність, безпосередність, натомість набуває досконалих форм художнього твору як втілення творчого задуму хореографа, вияв його митецького стилю. Створенню сценічного танцювального образу великою мірою сприяють декорації, сценічні костюми, різноманітні національні атрибути тощо.

РОЗДІЛ 3

МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ

3.1 Методичні підходи до навчання учнів у класі народно-сценічного танцю в національній хореопедагогіці

Поява у ХХ ст. цілої плеяди талановитих українських хореографів, які, спираючись на народні традиції, розвивали мистецтво народно-сценічного танцю поклала початок і сприяла формуванню національної хореографічної освіти в Україні. Звернення до джерел народної творчості в мистецькій і педагогічній діяльності В. Авраменка, П. Вірського, М. Болотова, А. Гуменюка, К. Василенка було зумовлено метою збереження та примноження національних духовних цінностей з розумінням того потужного виховного потенціалу, який містить в собі українське мистецтво народного танцю.

Досліджуючи історію вітчизняної народно-хореографічної освіти, Т. Благова констатує, що в українській хореографічній педагогіці мистецтво народного танцю стає об'єктом наукової інтерпретації лише з початку 20-х рр. ХХ ст. В теорії українського танцю в працях В. Авраменка, В. Верховинця, К. Василенка, Р. Герасимчука, А. Гуменюка було закладено основи національної хореографічної педагогіки, а саме: розроблено способи паспортизації автентичного танцювального матеріалу, створення авторських систем його фіксації на сонові студіювання етнонаціональних витоків хореографії; здійснено класифікаційни поділ народного танцю за жанровими ознаками або на основі вивчення особливостей його семантики, лексики, морфології (із визначенням сутнісних змістово-функційних характеристик); розширено термінологічне поле народної хореографії, уніфікації її рухів; узагальнено авторські методики і технології практичного опанування народно-сценічних танцювальних зразків [4, с.175].

Поштовхом для створення професійних танцювальних колективів в Україні стала на початку ХХ ст. творча діяльність Василя Верховинця, одним із відкриттів якого вважається інсценізація народної пісні («зрима пісня»), яку він застосовував у створеному ним «Жіночому хоровому театралізованому ансамблі в Полтаві у 1930 р. [27], і яка сьогодні широко застосовується в дитячій народно-сценічній хореографії. Як зазначає Т. Благова, основним критерієм формування технічної майстерності В. Верховинець вважав наслідування фольклорного першоджерела, оскільки народне виконання рухів є природним і взірцевим. «Танцюрист веде танець принадливо, рухи його будуть ясні й пластичні, тоді їх легко можна перейняти і вивчити іншому», - цитує В. Верховинця дослідниця [4, с.305].

Ідеї музично-хореографічного виховання В. Верховинця були ним теоретично обгрунтовані в репертуарно-методичному посібнику «Весняночка» (1925 р.): «Спираючись на природу дитячого фольклору, - пише Т.Благова, - вчений розробив ефективну методику комплексного використання елементів музичного, драматичного, хореографічного мистецтв в організації рухової підготовки», чим суттєво збагатив зміст початкового етапу навчання хореографії [4, с.218].

Канонічним, за висловом Т. Благової, став у національній хореографічній педагогіці підручник В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (1919 р.), у якому описано характерні для української народної хореографії танцювальні рухи, подано класифікацію популярних народних танців, дано методичні рекомендації щодо сценічного втілення етнографічного матеріалу, фактично сформульовано концепцію національно-естетичного виховання дітей та молоді, розкрито принципи етнопедагогіки [4, с.176].

Перлиною української хореографічної етнопедагогіки є творча діяльність Василя Авраменка. В праці «Українські національні танки, музика і стрій» (1947 р.) педагог-хореограф описує на основі авторської

системи хореонотації історію, костюми, лексику і стилістику 18 народних танців, зорієнтовані на виконання в дитячому хореографічному колективі.

Справжню революцію в народно-сценічній хореографію створила балетмейстерська діяльність Павла Вірського – упродовж 1955-1975 рр. засновника та незмінного художнього керівника Ансамблю танцю України. Як пише С. Качуринець, його високий професіоналізм «став основою для створення зовсім нового, надзвичайно високого і сучасного за стилем і естетикою, глибокого за змістом і драматургічним розвитком, захопливого мистецтва українського народного танцю» [27].

«Вірський мав свої принципи виховання. – згадував А. Авдієвський. – Він казав так: «Коли трюк робиш, ти повинен його закінчити, навіть якщо в тебе серце розриває! В будь-якому випадку аудиторія не повинна бачити, що ти вже знемагаєш, що працюєш на «останніх парах»! Навпаки, ти повинен встати, зафіксувати позу і до кінця бути в образі! А вже після – падай, що хочеш роби!» Але часто учні не виконували завдання. Тоді керівник одягав сорочку, шаровари, чоботи і ставав у ряду, показуючи молодим танцюристам, як треба боротись до кінця! Йому потрібні були танцюристи-актори, і кожен мав своє амплуа, свій сценічний образ і характер, але при цьому всі повинні були працювати злагоджено, зберігаючи абсолютний ансамбль!» [1, с.298].

Кім Юхимович Василенко будував свою балетмейстерську (із Заслуженим ансамблем танцю УРСР «Дніпро» та ансамблем «Дарничанка») і педагогічну (у Київському державному інституті культури¹) діяльність на основі науково-етнографічного матеріалу, власного творчого і передового педагогічного досвіду, застосовував народознавчі педагогічні ідеї в розробці дидактичних основ роботи з самодіяльними творчими колективами. Творчі пошуки митця в системі вищої хореографічної освіти дозволили обґрунтувати принципи та методи народної хореографії,

¹ У 1970 р. в Київському державному інституті культури на факультеті культурно-освітньої роботи К. Василенко започатковує і очолює впродовж 1970-1995 рр. першу в Україні кафедру хореографії

вибудувати цілісну мистецько-педагогічну концепцію. В своїх теоретичних працях К. Василенко здійснює науковий аналіз шляхів збагачення народної лексики, узагальнює, систематизує та класифікує танцювальні рухи, розробляє виконавську методику [24].

Починаючи з другої пол. ХХ ст. позашкільна хореографічна підготовка відзначалась тенденцією до професіоналізації. Масовість хореографічної освіти забезпечувалась організацією різнорівневих конкурсів самодіяльності, концертних мистецьких проєктів. На межі ХХ-ХХІ ст. вона виокремлюється в перспективний напрям позашкільної мистецької освіти. Як пише в своєму дослідженні Т. Благова, знані представники хореографічної педагогіки, «прищеплюючи відчуття стильових особливостей української танцювальної лексики, прагнули сформувати у своїх вихованців справжнє розуміння природи і традицій народної хореографії, художній смак, естетичні принципи, глибоку повагу до української хореографічної культури» [4].

Згідно з аналізом Л. Козинко, методична література в галузі народно-сценічної хореографії за своїм спрямуванням становить три основні групи: 1) загальні підручники і посібники з народно-сценічної хореографії (В. Володько, С. Забрєдовський, С. Зубатов, В. Камін, О. Колосок, В. Купленник, О. Пархоменко та ін.); 2) методичні посібники з питань стильових особливостей української народно-сценічної хореографії (І. Аксьонова, О. Колосок та ін.); 3) посібники в галузі мистецтва балетмейстера (А. Кривохижа, В. Шевченко та ін.) [34].

Сучасні методики навчання в класі народно-сценічного танцю спираються на класичні підходи, згідно з якими заняття вибудовується за загальноприйнятою послідовністю: вправи біля станка – рухи і комбінації на середині зали – навчальні етюди на танцювальному матеріалі народних танців, які готуються до постановки [40]

Так, В. Володько підкреслює, що в методиці викладання народно-сценічного танцю вправи біля станка призначені для відпрацювання техніки

і сили ніг, а етюди на середині зали – на розвиток виконавської майстерності. З великого арсеналу рухів відбираються найбільш типові елементи, з яких в класі komponуються етюди та невеликі танці. Рухи вивчаються поступово за ступенем складності як за технікою виконання, так і за стильовими особливостями та емоційною насиченістю [17, с.7]. Етюдна робота спрямована на виховання сприйняття національного характеру, стилю певних конкретних рухів, їх поєднання, координацію, розвиток емоційності, виразності тощо [17, с.35].

Початкове вивчення народно-сценічного танцю починається з вправ біля станка. В. Володько формулює основні принципи послідовності вправ біля станка: від простих рухів до складних з контрастним чергуванням повільних і швидких, дрібних, гострих і широких, рухів на присідання з рухами на видовжених ногах з мінімальним використанням вправ і рухів, які повторюють класичний екзерсис. Вправи біля станка мають бути зорієнтовані на матеріал, який вивчається на середині залу, забезпечуючи таким чином засвоєння технічно складних рухів і більшу впевненість у їх виконанні на середині залу. В. Володько конкретизує орієнтовну послідовність вправ, які виконуються біля станка:

- 1) напівприсідання (*demi-plies*) та повні присідання (*grand-plies*);
- 2) вправи для розвитку рухливості стопи: ковзання стопою по підлозі (*battements tendus*);
- 3) каблучна вправа;
- 4) маленькі кидки (*battements tendus jete*);
- 5) кругові ковзання по підлозі (*rond de jambe par terre*);
- 6) напівприсідання на опорній нозі з поворотом коліна працюючої ноги із закритого положення у відкрите (*battements fondu*);
- 7) підготовка до «вірвовочки»;
- 8) повороти стоп (*pas tortille*);
- 9) вправи на вистукування;
- 10) розгортання ноги на 90° (*battements developpe*);

- 11) вправи з ненапруженою стопою;
- 12) великі кидки;
- 13) піднімання на півпальці, розтяжки, перегинання корпусу та підготовчі рухи до складних технічних вправ [17, с.10-11].

На думку Є. Зайцева, було б неправильним вважати, що заняття біля станка є тільки засобом для розвитку техніки танцю, а на середині – тільки для розвитку виразності. З першого руху – *plies* біля палки, – уточнює автор «Основ сценічного танцю», – окрім розвитку технічних навичок, виховується музикальність та елементи виразності. А на середині залу, окрім формування навичок виразності, артистичності, продовжується робота і над технікою танцю [25].

Н. Лісовська стверджує, що народно-сценічний танець є симбіозом культури виконання класичного, народно-характерного танців і самобутніх фольклорних джерел, а Народно-сценічний екзерсис – це спеціальний танцювальний тренінг, який відмінний від класичного екзерсису і продовжує розвиток рухового апарату учнів у специфіці пластики народного танцю. Хоча певна частина елементів народно-сценічного екзерсису виникла на основі елементів класичного танцю та класичного екзерсису [40, с.8]. Окрім того, найважливішою умовою є навчання народно-сценічному екзерсису на фундаменті чіткої послідовності професійного навчання основам класичного танцю. Головною особливістю народно-сценічного екзерсису є активний рух на опорній нозі. Така особливість методики дозволяє навчати грамотно, прискорено і покращити танцювальну підготовку учнів, вважає дослідниця [40, с.12].

Важливим моментом методики навчання народно-сценічного танцю є врахування необхідності розвитку особливої м'якості, пластичності рухів рук і, відповідно, використання спеціальних вправ для розвитку пластики рук, рухливості кистей і плечового поясу; вивчення обертальних рухів, оскільки оберти зустрічаються у танцях різних народів світу і оволодіння

технікою обертів робить виконавця більш спритним, рухливим при виконанні інших танцювальних рухів [40, с.12].

Н. Лісовська звертає увагу ще на один важливий момент роботи над рухами: «Із зерна основного руху проростають складні за структурою па. Так, від простої мотузочки пішла подвійна, далі подвійна з хлопавками, подвійна з винесенням ноги на каблук, з переступанням ноги вперед. Елементарний вихиласник дав поштовх для створення вихиласника в повороті, вихиласника з "угинанням", вихиласника на обидві ноги. Звичайна "доріжка" трансформувалася в доріжку "Плетіння"; жіночі голубці зумовили виникнення чоловічих Кабриоль; прості стрибки стали основою розножок, щучок, яструбів та ін. [40, с.19-20].

В сучасній типовій навчальній програмі з Народно-сценічного танцю для учнів середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, укладачами якої є Березинець О.А., Бурих Н.В., Верлан Л.Б., Ляшенко Є.П., метою вивчення навчальної дисципліни, поряд із формуванням теоретичних і виконавських навичок, визначено опанування та вдосконалення техніки народно-сценічного танцю з належним ступенем емоційної, художньо-пластичної виразності ознайомлення з культурою різних народів світу засобами народної хореографії, збагачення/формування емоційно-естетичного досвіду тощо.

Важливим кроком у розвитку хореографічної освіти України стало створення і розширення мережі профільних дитячих освітніх закладів. Так, зокрема, у м. Вінниці на базі Народного ансамблю танцю «Барвінок» під керівництвом народного артиста України Петра Бойка у 1996 р. було створено Вінницький міський Центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва, діяльність якого ґрунтується на ідеї «розкриття талантів кожної дитини через занурення в цілісний полікультурний мистецький простір» [10, с.18]. Заняття в Центрі не обмежуються танцями, учні навчаються народному співу, гри на народних інструментах, вишиванню,

ознайомлюються з історією того чи іншого танцю, пісні, їх значенням для певного регіону України. Методика навчання в Центрі побудована на використанні тісного зв'язку між хореографією й іншими видами мистецтв [10, с.20].

У творчому доробку Петра Бойка – авторська постановка цілого ряду танців. Як найкращі зразки української дитячої хореографії у вищих освітніх хореографічних закладах України вивчаються «Ходить Гарбуз по городу», «Журавка», «Гандзя»; «Гопакі» Петра Бойка входять до десятки найкращих «Гопаків» в історії української хореографії, а музично-хореографічна композиції з барабанами немає подібних аналогів. Окрім того, рівень концертного складу колективу такий, що хореографічна сюїта «Карпати» і «Український танець з бубнами» у постановці Мирослава Вантуха виконують тільки ансамбль імені Павла Вірського і ансамбль «Барвінок» під керівництвом П. Бойка.

У 2020 р. на V Міжнародній науково-практичній конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі» (м. Київ, НАККіМ) Петро Бойко представив основні положення педагогічної концепції закладу, а саме:

– хореографічна освіта підростаючого покоління передбачає цілісність і системність змісту, що закладено в природі танцювального мистецтва. Цілісність змісту закладена історією становлення хореографії від народного танцю, через історико-побутовий, бальний і класичний танець, до виникнення різноманіття сучасних хореографічних форм танцювального мистецтва, які насичені елементами народного і народно-сценічного танцю, створюючи водночас етнічне забарвлення єдиної національної хореографічної культури;

– хореографія не може існувати без музики, а отже розвиток особистості засобами хореографії неможливий без музичного розвитку вихованців.

Музичне мистецтво наповнює пластичну складову танцю особистісним смислом;

– хореографічний образ, який мають створювати на сцені танцюристи, – це образ і зоровопластичний. Зорова сторона танцю полягає в його живописно-конструктивному оформленні (костюмі, гримі, декораціях, реквізиті, світловій партитурі тощо). Це потребує формування в танцюристів естетичного сприймання образотворчого мистецтва.

Стрижнем базової хореографічної освіти П. Бойко вважає комплексність вивчення хореографічних дисциплін з обов'язковим для кожної дитини зануренням у суміжні види мистецької творчості [10, с.19].

Таким чином, становлення і розвиток національної хореографічної освіти в Україні у ХХ ст. пов'язані з діяльністю цілої плеяди талановитих українських хореографів (В. Авраменка, П. Вірського, М. Болотова, А. Гуменюка, К. Василенка та багатьох ін.), які, спираючись на народні традиції використовували їх творчий і виховний потенціал в мистецькій та успішній педагогічній діяльності.

Першими методичними працями в українській хореографічній освіті вважаються праці Василя Верховинця – його підручник «Теорія українського танцю» (1919 р.) та репертуарно-методичний посібник «Всеняночка» (1925 р.), які й до сьогодні не втратили своєї актуальності.

Починаючи з другої пол. ХХ ст. позашкільна хореографічна підготовка відзначалась тенденцією до професіоналізації. Масовість хореографічної освіти забезпечувалась організацією різнорівневих конкурсів самодіяльності, концертних мистецьких проєктів. На межі ХХ-ХХІ ст. вона виокремлюється в напрям *позашкільної мистецької освіти*.

Сучасні методики навчання в класі народно-сценічного танцю спираються на класичні підходи, згідно з якими заняття вибудовується за загальноприйнятою послідовністю: вправи біля станка – рухи і комбінації

на середині зали – навчальні етюди на танцювальному матеріалі народних танців, які готуються до постановки.

Серед новітніх підходів до профільної хореографічної освіти дітей та юнацтва перспективною є концепція комплексного вивчення хореографічних дисциплін з обов'язковим для кожної дитини зануренням у суміжні види мистецької творчості, започаткована у Вінницькому Центрі художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» під керівництвом Народного артиста України Петра Бойка.

3.2. Зміст та специфіка постановки народно-сценічного танцю у дитячому хореографічному колективі (на прикладі танцю «Чумаки»)

Спираючись на викладені вище теоретичні положення, розкриємо практичні особливості хореографічної роботи в класі народно-сценічного танцю в мистецькій школі. Авторська розробка танцю «Чумаки» була використана і апробована нами у процесі роботи з дитячим хореографічним ансамблем «Подільночка» Вінницької дитячої школи мистецтв упродовж 2019-2023 рр.

На уроках народно-сценічного танцю ми з учнями поринали в історію України і дізнавалися про наших прашурів – козаків, чумаків. Чумаки мали гарних волів та великі вози, на яких їздили за товаром до Криму. Часто вони потерпали від нападу татар, тому з ними їздили козаки, які їх оберігали. В сюжеті танцю – вигадана разом з учнями історія: якось в дорозі, коли чумаки зупинились на відпочинок, за розмовою вони почали сперечатись, хто з них найважливіший, найспритніший, найкращий.

Темою танцю є змагання між чумаками і козаками. Ідея: збереження дружби між різними соціальними групами, верствами населення. Вид танцю: народний; форма: ансамблева, сюжетна; характер виконання: український.

Музичний розмір: 2/4. Мелодія емоційно виражена та підтримується мажорним забарвленням.

Кількісний склад: 8 хлопців (6 та 8 класи), 5 танцівників молодшого складу (чумаки) та 3 – дорослого (козаки).

Хореографічний зміст танцю подаємо у вигляді таблиці (див. Таблиці 3.2.1 і 3.2.2)

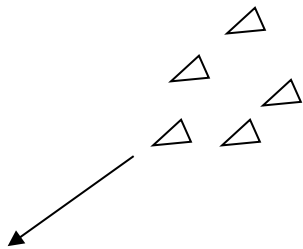
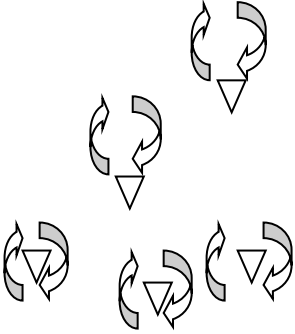
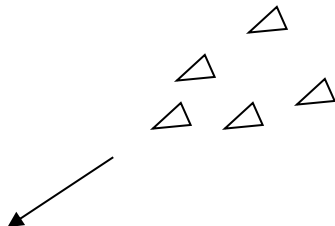
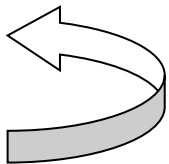
Таблиця 3.2.1


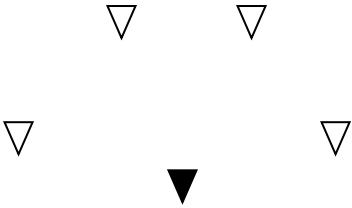
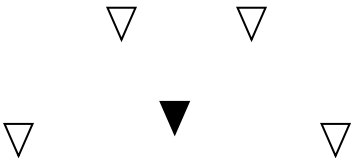
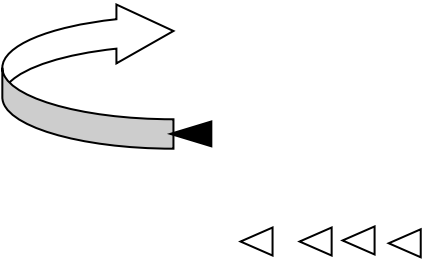
Змістові характеристики танцю «Чумаки» для учнів базового підрівня початкової мистецької освіти

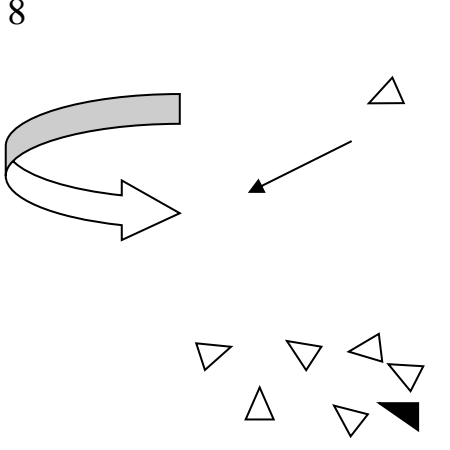
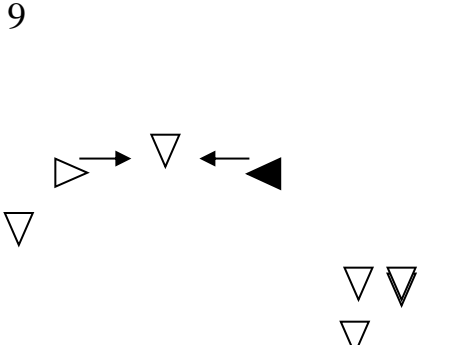
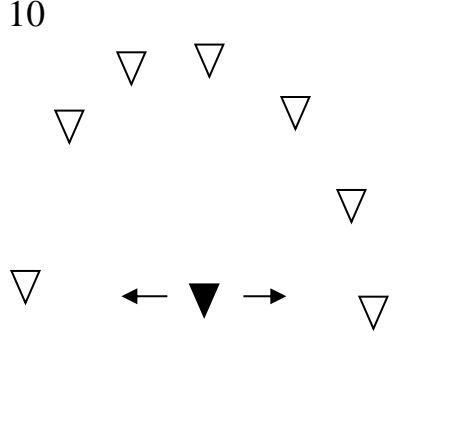
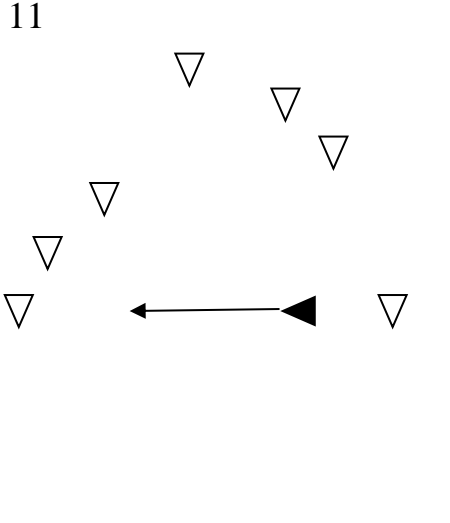
| | |
|---------------------|--|
| <i>Експозиція</i> | Вихід танцівників молодшого складу із-за куліс. Представлення виконавців глядачу. Перехід на діагональ, та заходження на коло, біг у колі з присядками і захід на півколо. |
| <i>Зав'язка</i> | Вихід старшого складу учасників. Зустріч двох складів виконавців. Виконавці вихваляються в своїй спритності, та бажають продемонструвати один одному свою силу та спритність, виявити хто краще. |
| <i>Розвиток дії</i> | Обидва склади танцівників демонструють свої танцювальні здібності, танець набирає складності виконання, зростає динаміка танцю. Виконавці обох складів демонструють по черзі високі технічні та акробатичні здібності |
| <i>Кульмінація</i> | Виконання найскладнішої трюкової частини. Складність танцю стає максимальною, темп виконання швидкий. Підготовка до розв'язки хореографічного номеру. |
| <i>Розв'язка</i> | Танцівники так і не визначившись, хто ж краще, зливаються в один загальний склад. Захід хлопців на задню частину сцени. Спільна фінальна комбінація, фінальна точка. |

Таблиця 3.2.2

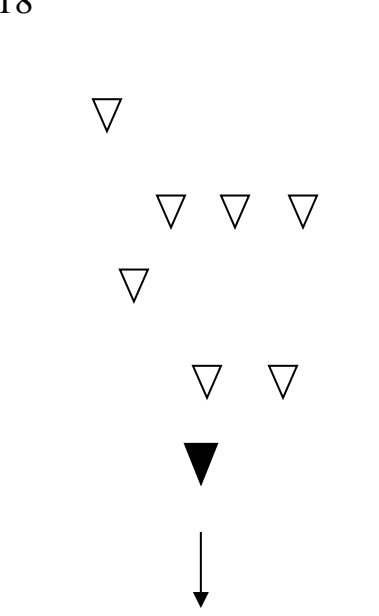
Послідовність та опис малюнків танцю «Чумаки»

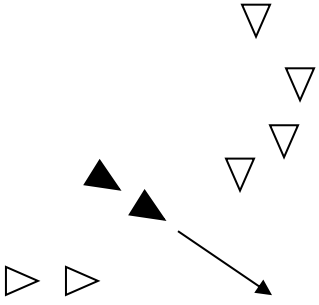
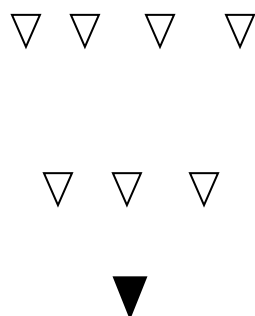
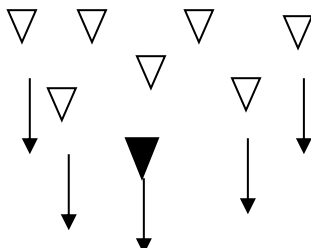
| Послідовність малюнків | Такти | Опис малюнків |
|---|----------|--|
| 1.  | 1- 8 т. | <p>Вихід танцівників молодшого складу по парах, поклавши руки на плечі один одному, простим танцювальним кроком зноски. Вільні руки, відкриті в 2 позицію.</p> |
| 2.  | 9-14 т. | <p>Повороти навколо себе з акцентованим відкриттям рук в II позицію. Виконуємо випади назад, із винесенням робочої ноги вперед на каблук, з одночасним нахилом корпусу вперед та виконанням ковзних хлопків руками.</p> |
| 3.  | 15-22 т. | <p>Просуваючись далі по діагоналі в напрямку першої куліси, хлопці роблять крок - захльост ногами, руки відкриваються у II та III позиції.</p> <p>Далі вони роблять сприжку на дві ноги через піджятий стрибок декілька раз підряд, правою та лівою ногою по черзі, закривши одну руку на талію, іншу ховаючи за потилицю.</p> |
| 4.  | 23-34 т. | <p>Перехід на півколо зальотним кроком (8 раз) у поєднанні з припаданнями (4 рази) і звичайною українською присядкою (2 рази).</p> |

| | | |
|--|----------|--|
|  | | |
| <p>5</p>  | 35-42 т. | Четверо виконавців на півколі танцюють та соліст по центру танцюють разом комбіновану присядку №1. |
| <p>6</p>  | 42-54 т. | Соліст танцює своє соло. Четверо виконавців на півколі виконують комбіновану присядку №2 та танцювальну комбінацію. |
| <p>7</p>  | 55-66 т. | Переміщення танцівників на авансцену зальотним кроком з переступанням. |

| | | |
|---|-------------------|---|
| <p>8</p>  | <p>66-78 т.</p> | <p>Вихід старшого складу учасників по черзі з протилежних куліс. Молодший склад зображує подив та зацікавленість. Та обидва склади танцівників демонструють бажання продемонструвати один одному свою силу та спритність.</p> |
| <p>9</p>  | <p>78-86т.</p> | <p>Соло танцівника старшого складу з участю танцівників молодшого складу. «Перекидний» через соліста.</p> |
| <p>10</p>  | <p>86 - 96 т.</p> | <p>Соло виконавця старшого складу з реквізитом – пікою. Соліст під час сольного виконання привертає увагу інших танцівників, що з подивом та заздністю спостерігають за ним.</p> |
| <p>11</p>  | <p>97 - 106т.</p> | <p>Соліст молодшого складу виконує трюк: «орел» + «розніжка» по лінії. Антураж створює атмосферу здивування, використовуючи різноманітні зображально-виражальні пози, жести, пантоміму.</p> |

| | | |
|---|-------------------|---|
| <p>12</p>  | <p>107-115 т.</p> | <p>Двоє танцівників старшого складу виконують «перекидний», тримаючись з обох боків руками за піку. Інші танцівники пританцьовуючи зображають цікавість до того, що відбувається на сцені.</p> |
| <p>13</p>  | <p>116-123 т.</p> | <p>Двоє виконавців виконують трюк «колесо в парі», демонструючи високу технічну складність трюку. Антураж обігрує трюк, створюючи на сцені атмосферу захвату та здивування.</p> |
| <p>14</p>  | <p>124-131 т.</p> | <p>Поява виконавця старшого складу звичайним танцювальним кроком з каблука, у руках із шаблею, піднятою вгору. Демонстрація сили, та мужності. Пройшовши по колу соліст, скерувавши шаблю в бік молодшого складу розлякує молодших виконавців шаблею розлякує їх. На сцені панує атмосфера жарту. Танець стає більш динамічним.</p> |
| <p>15</p>  | <p>132-139т.</p> | <p>Виконавець старшого складу кидає шаблю молодшим виконавцям і починає робити трюк «коса» по колу, тим самим розганяє антураж в різні сторони.</p> |

| | | |
|---|------------|---|
|  | | |
| <p>16</p>  | 140-147т. | <p>Переміщуючись на сцені, танцівники об'єднуються в один загальний склад. Один з виконавців виконує трюк «млин назад», антураж пританцювуючи плескає в долоні, підтримуючи соліста.</p> |
| <p>17</p>  | 148-155 т. | <p>Один зі старших танцівників виконує трюк «коза» по колу. Хлопці використовують виразливо-зображальні пози: насмішка, сміх</p> <p>Антураж обігрує трюк, створюючи на сцені атмосферу захоплення та підтримує виконавця оплесками.</p> |
| <p>18</p>  | 156-163 т. | <p>Один із виконавців, менший за зростом, виконує трюк «млин», вся інша частина танцівників виконує присядку «м'ячик», поєднуючи із махами рук с 2 в 3 позицією по черзі в різні сторони, створюючи на сцені веселий настрій.</p> |

| | | |
|---|-------------------|--|
| <p>19</p>  | <p>164-169 т.</p> | <p>Танцівники старшого складу виконують «кабріоль» по діагоналі з шаблею . Антураж обігрує. Хлопці використовують емоційне забарвлення рухів.</p> <p>Темп музики пришвидшується.</p> |
| <p>20</p>  | <p>170-177 т.</p> | <p>Танцівник молодшого складу виконує трюк «повзунець», антураж обігрує. Хлопці використовують емоційне забарвлення рухів.</p> <p>Танець стає ще більш динамічним, темп музики пришвидшується.</p> |
| <p>21</p>  | <p>178-188 т.</p> | <p>Вихід на фінальну точку всіх виконавців одночасно та виконання фінальної комбінації усіх танцівників разом.</p> |

Хореографічна лексика танцю

1. Простий танцювальний крок.

Вихідне положення — шоста позиція ніг.

На «раз» — крок вперед правою ногою;

на «два» — крок вперед лівою ногою.

2. Простий танцювальний біг.

Вихідне положення — третя або шоста позиція ніг.

На «раз» — стрибок вперед на півпальці правої ноги, одночасно ліву ногу відірвати від підлоги, трохи зігнувши її в коліні;

на «і» — Стрибок вперед на півпальцях лівої ноги, одночасно праву ногу відірвати від підлоги, зігнувши її в коліні, і т. д.

3. Упадання з просуванням.

Виконується в даному випадку боком по лінії танцю.

На затакт «і» – невисоко підняти ліву ногу вгору і в сторону.

На «раз» – з акцентом упасти на всю ступню лівої ноги, поставивши ногу навхрест правої, попереду неї. Коліно зігнути. Вагу корпусу перенести на ліву ногу. Праву ногу, відокремити від підлоги, зігнути в коліні та прижати позаду на рівні гомілки до опорної.

На «і» – зробити крок правою ногою вбік по лінії танцю, невисоко підняти ліву ногу в сторону і вгору.

На «два» – повторити рух, що виконувався на «раз».

На «і» – зробити крок правою ногою вбік по лінії танцю, невисоко підняти ліву ногу в сторону і вгору.

4. Присядка з кидком ноги вбік:

на «раз – і» – з невеличкого підскоку різко опуститися в глибоке присідання на півпальцях обох ніг за I позицією. Коліна розвести в сторони. Руки в II позиції.

на «два – і» – з невеликим підскоком піднятися з глибокого присідання, витягуючи праву ногу в сторону та вгору.

5. «Перекидний» у парі:

на «раз» - перший хлопець робить крок правою ногою;

на «і» - перекидний ногами;

на «два» - другий хлопець робить крок лівою ногою;

на «і» - теж робить перекидний ногами.

6. «Колесо» по лінії в парі:

на «раз» - перший хлопець піднімає ноги другого догори;
 на «і» - перший хлопець тримає другого за талію і робиться колесо;
 на «два» - все навпаки, другий тримає першого за ноги догори;
 на «і» - другий хлопець тримає першого за талію і робиться колесо.

7. «Коса» по колу:

на «раз» - винос ноги по колу;
 на «і» - поворот із кола;
 на «два» - винос ноги по колу;
 на «і» - поворот із кола;

8. «Млинок» назад:

на «раз» - сідаємо у повний присяд, права нога попереду;
 на «і» - робимо повний оберт, ногу відриваємо від підлоги, роблячи замах, проводимо її в повороті паралельно над підлогою, не торкаючись її;
 на «два» - за рахунок форсу повертаємося у вихідне положення;
 на «і» - знову робимо повний оберт, ногу відриваємо від підлоги.

9. «Млинок»:

на «раз» - корпусом даємо форс, відкриваємо ногу в сторону, руки на підлозі;
 на «і» - починаємо крутити з витягнутою ногою в стороні, руками, що спираються на підлогу надаємо собі швидкості;
 на «два - і» - набираємо ще більший форс, продовжуючи обертатися, утримуючи ногу.

10. «Повзунець»:

на «раз» - сідаємо у м'ячик, ноги в паралельному положенні спрямовані

колінами вперед;

на «і» - злегка стрибаючи, виводимо різко праву ногу вперед витягуючи в коліні на піднімаючи над підлогою;

на «два» - злегка перестрибнувши з ноги на ногу, виводимо різко ліву ногу вперед витягуючи в коліні, піднімаючи над підлогою;

на «і» - злегка перестрибнувши з ноги на ногу, виводимо різко праву ногу вперед витягуючи в коліні, піднімаючи над підлогою;

11. Комбінований трюк «орел» + «розніжка»:

на «раз» - робимо стрибок, під час стрибка ноги піджимаються та коліна розкриваються в сторону, стопи складаються одна до одної, зависаємо у повітрі;

на «і» - опускаємося після стрибка на підлогу;

на «два» - робимо стрибок, розвернувшись на глядача, різко розкриваємо ноги в стороні зависаємо у повітрі;

на «і» - розкриваємо ноги в стороні зависаємо у повітрі. І так робимо 4 рази по лінії.

12. Комбінована присядка №1:

на «раз» - сідаємо в м'ячик;

на «і» - робимо випад на праву ногу руки, права рука за голову, ліва на пояс;

на «два» - виносимо ногу в сторону;

на «і» - б'ємо правою рукою по халяві правої ноги;

на «раз» - сідаємо в м'ячик ;

на «і» - виносимо ногу в сторону;

на «два» - встаємо на рівні ноги;

на «і» - робимо притуп правою ногою, руки роблять одночасно удар в бубен.

13. Комбінована присядка №2:

на «раз» - відкриваємо руки в 2 позицію в сторону;

на «і» - робимо 2 кроки назад;
 на «два» - робимо захльост ногою в повороті;
 на «і» - стаємо у вихідне положення;
 на «раз» - сідаємо в м'ячик;
 на «і» - ноги викидаємо в сторони руки в навхрест;
 на «два» - сідаємо у м'ячик;
 на «і» - ноги викидаємо в сторони руки в навхрест;
 І так повторюємо ще 1 раз;
 на «Раз» - робимо м'ячик руки одна за голову друга на пояс;
 на «і» - так само тільки у протилежну сторону;
 на «два» - робимо м'ячик з руками вверх;
 на «і» - рухаємося по колу.

Опис комбінацій

Комбінація 1.

Виконавці стають у III позицію і роблять акцентовані рухи руками вниз та вверх, одночасно роблячи вистукування ногами з нахилом корпусу. Потім відбувається стрибок у праву та у ліву сторону, ноги під час стрибку різко, невисоко відкриваються в сторони, витягуючись в колінах; руки різко відкриваються в 3 позицію. Потім зробили 2 кроки, з правої ноги та з лівої ноги по черзі, руки роблять змахи з акцентом до протилежної ноги. Далі робимо тур на місці, і стаємо у фінальну позу.

Комбінація 2.

Виконується підскок, руки знаходяться: ліва рука в 3 позиції, права 2 позиції. Потім танцівники виконують переступання. Далі виконується «моталочка» ногами в сторону, після неї виконується «сприжка» в сторону на дві ноги в 6 позицію і розворот у напрямку глядача. На ліву ногу повторюється все те саме що і на праву. Далі хлопці роблять зіскок з виносом ніг назад, по черзі права та ліва, руки протилежні ногам

піднімаються вгору витягнуті в ліктях та кистях. Потім хлопці роблять «колупалочку» правою ногою, біг по лінії. Все те саме повторюємо з іншої ноги. Потім звичайним танцювальним бігом виконавці молодшого складу прямують за солістом в діагональ.

Соло соліста.

«Раз» - робимо «моталочку» ногами в сторону;

«і» - в праву сторону і в ліву;

«два» - ногами робимо притуп в ліву сторону;

«і» - руки роблять захльост до ніг;

«Раз» - «моталочка» в сторону;

«і» - руки відкривається в 2 позицію на глядача;

«два» - ногами робимо притуп в праву сторону;

«і» - руки роблять захльост до ніг;

«раз» - робимо викид правою ногою в діагональ руки б'ють по правій нозі;

«і» - приземлення ноги на підлогу;

«два» - робимо поворот навколо себе;

«і» - відходимо зальотним кроком на кінець сцени.

Потім робимо 4 танцювальних біга і виходимо на центр зали;

«Раз» - переступання правою ногою;

«і» - переступання лівою ногою;

«два» - переступання правою ногою;

«і» - переступання лівою ногою.

«Раз» - сідаємо в м'ячик;

«і» - робить випад на праву ногу корпус розвернутий до ноги;

«два» - руки вгору і робимо хлопок двома руками;

«і» - знову сідаємо в м'ячик і встаємо на рівні ноги.

Потім соліст робить 4 зальотних кроки і йде на край сцени.

Під час виконання соло антураж виконує різні комбіновані присядки і зображує різні емоційні стани: сміх, здивування, насмішку, тощо.

Художнє оформлення

Костюми для молодшого складу виконавців: штани, сорочка, пояс, чорні чоботи.

Костюми старшого складу виконавців: червоні шаровари, кушак, сорочка «вишиванка».

Реквізит

Бубен, піка, шабля.



Рис. 3.2. Чумак з люлькою. Народне малярство

ВИСНОВКИ

Сучасне мистецтво народно-сценічного танцю як складова світової хореографічної культури є важливим елементом процесу націєтворення, відродження і збереження для майбутніх поколінь народних танцювальних традицій – своєрідного носія генетичного коду, історичного образу нації. У процесі історичної еволюції народний танець пройшов шлях від ритуально-прикладних форм до високих зразків сучасного народно-хореографічного мистецтва. Становлення і розвиток сучасної народно-сценічної хореографії були історично підготовлені численними етнохореологічними дослідженнями, що дали поштовх міжнародному руху з відродження і популяризації народного танцю. Перехід від усної традиції до письмового фіксування особливостей народного танцю, виведення його на сцену з привнесенням художніх хореографічних елементів, введення в різного рівня освітні програми, поширення широкого фестивального руху характеризують етапи розвитку народного танцювального мистецтва впродовж XX - початку XXI ст.

Народному танцю як феномену культури, його історії, питанням теорії та методики народно-сценічної хореографії присвячений цілий пласт наукових досліджень в рамках антропології, етнології, історії культури, мистецтвознавства, хореології та етнохореології. Джерельною базою для вивчення і відродження народних танцювальних традицій та їх сценічного втілення слугують світові колекції етнохореографічних досліджень.

Важливими дослідницькими завданнями в хореології є визначення дефініції народно-сценічного танцю в системі понять "етнічний танець", "народний танець", "національний танець", "характерний танець", його місця в теорії та історії хореографічної культури, жанрової класифікації народно-сценічного танцю, *тенденції розвитку* народного хореографічного мистецтва тощо. Новітня етнохореологія фокусує увагу на питаннях сценічної презентації традиційного танцю, визначенні її структурних, драматургічних та естетичних аспектів. На основі існуючих підходів до

поняття народно-сценічного танцю ми визначаємо останній як *хореографічний твір, результат авторської творчості хореографа-постановника на основі вивчення і художнього відтворення історичних зразків народного (традиційного, автентичного) танцю, його переосмислення в контексті сучасних художніх можливостей сценічного хореографічного мистецтва.*

В Україні народний танець з прадавніх часів був складовою народних свят та обрядів – веснянок, купальських, масляних, весільних тощо. Окремі танцювальні жанри народного хореографічного мистецтва є відображенням національних традицій і як такі постають своєрідними художніми архетипами, що прокладають емоційні мости між минулим та сучасним нації. Однією з найяскравіших сторінок історії українського народного танцю є період, пов'язаний з українським визвольним рухом (Запорізького козацтва у XV-XVII ст., опришків у Галичині, на Закарпатті та Буковині), який залишив по собі не лише історію боротьби українського народу з ворогом, але й цікаву фольклорну спадщину – віртуозне танцювальне мистецтво з елементами професіоналізму та вишколу та хореографічні жанри, які стали не лише візитівкою українського народно-танцювального мистецтва, але й героїчного образу та духу нації.

Історія розвитку українського народно-сценічного танцю позначена спрямованістю діяльності провідних представників народно-хореографічного мистецтва на збереження чистоти його хореографічних образів та національного стилю, правдивість відтворення художніми засобами народного характеру, протистояння вульгаризації при творчому опрацюванні фольклорних першоджерел. Національний колорит українського народного танцю вирізняється поміж інших танцювальних культур своєю лексикою, манерою і характером виконання, колом художніх образів. Джерелом хореографічної лексики в сучасній народно-сценічній хореографії постають українські фольклорні традиції, в яких лексична система зумовлена цілим рядом факторів: історичних, географічних,

кліматичних, морально-етичних, етнопсихологічних тощо. У енергетиці та образності українського народно-сценічного танцю проявляється національний дух, ментальність, світосприйняття народу, традиції та побутові особливості життя наших пращурів, символіка культурних артефактів. В сценічній версії фольклорний танець втрачає свою автентичність, імпровізаційність, безпосередність, натомість набуває досконалих форм художнього твору як втілення творчого задуму хореографа, вияв його митецького стилю. Створенню сценічного танцювального образу великою мірою сприяють декорації, сценічні костюми, різноманітні національні атрибути тощо.

Становлення і розвиток національної хореографічної освіти в Україні у ХХ ст. пов'язані з діяльністю цілої плеяди талановитих українських хореографів (В. Авраменка, П. Вірського, М. Болотова, А. Гуменюка, К. Василенка та багатьох ін.), які, спираючись на народні традиції використовували їх творчий і виховний потенціал в мистецькій та успішній педагогічній діяльності.

Першими методичними працями в українській хореографічній освіті вважаються праці Василя Верховинця – його підручник «Теорія українського танцю» (1919 р.) та репертуарно-методичний посібник «Всеняночка» (1925 р.), які й до сьогодні не втратили своєї актуальності.

Починаючи з другої пол. ХХ ст. позашкільна хореографічна підготовка відзначалась тенденцією до професіоналізації. Масовість хореографічної освіти забезпечувалась організацією різноманітних конкурсів самодіяльності, концертних мистецьких проєктів. На межі ХХ-ХХІ ст. вона виокремлюється в напрям *позашкільної мистецької освіти*.

Сучасні методики навчання в класі народно-сценічного танцю спираються на класичні підходи, згідно з якими заняття вибудовується за загальноприйнятою послідовністю: вправи біля станка – рухи і комбінації на середині зали – навчальні етюди на танцювальному матеріалі народних танців, які готуються до постановки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдієвський А. Як я товаришував з Павлом Вірським. *Павло Вірський.: життєвий і творчий шлях*. Упоряд.: Вернигор Ю. В., Досенко Є. І. Вінниця: Нова книга, 2012. 320 с.
2. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Вінніпег, 1947. 82 с.
3. Антипова І. М. Характерні рухи українського народного танцю. К. : Мистецтво, 1972. 172 с.
4. Благова Т.О. Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття): дис. .. докт. пед. наук за спец. 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка, Полтава, 2021. 595 с.
5. Богород А. Український народний танець в писемних джерелах. *Дивослово*. 1997. №7. С.11-17.
6. Богород А. Український народний танець. URL: <https://honchar.org.ua/blog/ukrayinskyj-narodnyj-tanets-i26> (дата звернення: 05.10.2023).
7. Богород А. Танцювальний фольклор у творчості Лесі Українки. *Народна творчість та етнографія*. 2006. №5. С.54-58.
8. Бойко О.С. Художній образ в українському народно-сценічному танці: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистец. К., 2008. 19 с.
9. Бойко О. Інтегративні дослідження народно-сценічного танцю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 28. 2018. С.227-233.
10. Бойко П. А. «Центр художньо-хореографічної освіти «Барвінок» – нова модель позашкільного закладу освіти і його значення у формуванні особистості вихованця – майбутнього громадянина України. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному*

- просторі* : зб. матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. 143 с.
11. Бондаренко Л. Методика хореографічної роботи у школі і позашкільних закладах. К.: Муз. Україна, 1985. 198 с.
 12. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
 13. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.
 14. Василенко К. Ю. Композиція українського народно-сценічного танцю. К. : Музична Україна, 1985.
 15. Величкович М., Мартинюк Л. Український рукопаш гопак. Ліга-Прес, 2003. 146 с.
 16. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. К. : Музична Україна, 1990. 150 с.
 17. Володько В.Ф. Методика викладання народно-сценічного танцю: Навчально-метод. пос. Вид. 2-е. К.: ДАККіМ, 2007. 306 с.
 18. Гапєєв В. К., Гапєєва І. М. Український народний танець як частина національного світосприйняття. *SWorld Journal*. Issue 11. Part 6. URL: <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/article/view/swj11-06-107> (дата звернення: 05.10.2023 р.).
 19. Гопак пропонують включити у список культурної спадщини ЮНЕСКО. *Газета «Вечірній Київ»* від 15.06.2018 р. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/22726/> (дата звернення: 05.10.2023 р.)
 20. Гордєєв В.А. Український народний танець на поліссі: регіональні особливості лексики : дис. Канд. мист. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Рівне, 2020. 230 с.
 21. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. К.: Видавництво АН Української РСР, 1963. 236 с.

22. Герей В. Гопак: історія бойового танцю. URL: http://na-skryzhalyah.blogspot.com/2019/01/blog-post_20.html (дата звернення: 05.10.2023 р.).
23. Дункевич С.Г. Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз: автореф. дис.. канд. філософ. наук. К, 2012. 17 с.
24. Жиров О.А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. пед. наук. 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки. Житомир, 2007. 30 с.
25. Зайцев Є., Колесниченко Ю. Основи народно-сценічного танцю: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації. В.: Нова книга, 2007. 413 с.
26. Землянська А.В., Міщенко В.І. Міфологема танцю як символ українського відродження в антиромані Н. Зборовської «Українська Реконкіста». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2013. Вип. 33. С. 118-121. URL: <https://www.researchgate.net/publication/321779794> (дата звернення: 05.10.2023).
27. Качуринець С.Є. Гармонійна єдність творчих надбань аматорських і професійних колективів народно-сценічного танцю України на початку ХХ ст. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Вип. 2, 2013. С.54-57.
28. Квецко О. Автентичний танець як основне джерело створення хореографічної постановки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 35, том 2, 2021. С.43-49.
29. Кіндер К.Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01; Київський національний ун-т культури і мистецтв. К., 2007. 19 с.
30. Кіптілова Н. Гопак як один з феноменів українського танцю. *Вісник Львівського університету*. Серія «Мист-во», 2014. Вип. 14. С. 75–80.

31. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності. Дис. ... канд. мистецтв. зі спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». - Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 198 с.
32. Козинко Л.Л. Український народний танець «Гопак»: від зародження до сучасної сценічної практики виконання. *Dance Studies*. 2022. Vol.5. №1. С.17-28.
33. Козинко Л. Архетипи української культури в балетмейстерській спадщині Павла Вірського. *Танцювальні студії*. 2023. Т. 6, № 1. С. 8-19. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ds_2023_6_1_3 (дата звернення: 05.10.2023 р.)
34. Козинко Л. Л. Теоретичні засади використання основ хореофольклористики в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів хореографії. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2015. Вип. 18. С. 133–139.
35. Косаківська Л.П. Василь Авраменко і Волинь. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153580597.pdf> (дата звернення: 05.10.2023 р.).
36. Косаківська Л.П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. К., 2009. 19 с.
37. Купленик В. Козацький танець. Нариси з історії українського народного танцю К., 1997. 63 с. URL: <http://hopak.ho.ua/boh/dans/bookstan/kozak.html> (дата звернення: 05.10.2023 р.).
38. Куценко С. Народно-сценічний танець як засіб формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії. *Проблеми підготовки сучасного вчителя* №2, 2015. С.168-177

39. Куценко С. В. Теорія і методика народно-сценічного танцю: навч.-метод. посіб. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. 438 с.
40. Лісовська Н. Ю. Теорія та методика народно-сценічного танцю: навчально-методичний посібник для студентів спеціальностей: 024 Хореографія; 014 Середня освіта. Хореографія. 2 вид. доповнене. Одеса: ПНПУ імені К.Д.Ушинського, 2021. 178 с.
41. Легка С.А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття: автореф. дис. канд. мист. 17.00.01 – теорія та історія культури. К., 2003. 23 с.
42. Лозко Г. С. Українське народознавство. Київ : АртЕк, 2006. 472 с.
43. Мушинка М. За мистецькими заповідями Василя Авраменка. *Народна творчість та етнографія*. 1994. №1. С.57-60.
44. Морозов А. І. До проблеми вивчення чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 309–316.
45. Морозов А. І. Український танець «гопак» – обробка фольклорного першоджерела чи стилізація? *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, Вип.40, 2018. С.360-367.
46. Мурована І. В. Стилізація українського народного танцю в процесі вивчення дисципліни «теорія та практика українського народного танцю». *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, (207), 2022. С.243-247.
47. Наливайко С. Таємниці розкриває санскрит. К: Просвіта, 2000. 280 с.
48. Нариси до історії українського народного танцю: Практичний матеріал для вчителів загальноосвітніх шкіл, шкіл нового типу та керівників гуртків позашкільних закладів /Укл. В.К.Купленник. К.: ЇЗМН, 1997. 64 с.
49. Народно-сценічний танець у дитячому хореографічному колективі: Методичні рекомендації. /Укл. Л.Ю.Цветкова. К., 1998. 76 с.

50. Помпа О.Д. Тенденції сучасного народно-сценічного танцю. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 281-287. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_38 (дата звернення – 05.10.2023 р.)
51. Приступа Є. Гопак – танець чи двобій. *Спортивна газета*. 1990. №132. 3 лист. 19 с.
52. Тимчула А. В. Тенденції розвитку народно- сценічного танцю долинян. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2020. Вип. 38. С. 91-96.
53. Український народний танець: навчально-методичний посібник із курсу «Теорії і методики народного танцю / Укл.: Л. Гаврілова, В. Котов, А. Роздимаха. Слов'янськ : ДДПУ, 2019. 145 с.
54. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Народно-сценічний танець» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, клас народно-сценічного танцю / Укладачі: Березинець О.А., Бурих Н.В., Верлан Л.Б. та ін. Київ, 2021. 37 с.
55. Церковняк І.Г. Фольклористичний доробок Оскара Кольберга в контексті українсько-польських культурних взаємин кінця ХІХ-першої третини ХХ століття: дис. канд. філолог. наук. К., 2017. 191 с.
56. Шевченко В.Т. Мистецтво балетмейстера в народній хореографії. Навчально – методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв України. К.: 2006. 185 с.
57. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 18 с.
58. Dunin E.I. Emergency of Ethnochoreology Internationally: The Jankovic Sisters, Maud Kerpeles, and Gertrude Kurath.” 2014. University of California.

59. Freidland, LeeEllen. 1987. "Dance: Popular and Folk Dance." *The Encyclopedia of Religion* 4: 212–221. Edited by Mircea Eliade. New York: Macmillan.
60. Kealiinohomoku J.W. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. URL: https://www.oberlinlibstaff.com/acceleratedmotion/primary_sources/texts/ecologiesofbeauty/anthro_ballet.pdf (дата звернення: 05.10.2023 р.).
61. Kealiinohomoku J.W. Folk dance. URL: <https://www.britannica.com/art/folk-dance/Categorizing-dances> (дата звернення: 05.10.2023 р.).
62. Kurath, G. Prokosh (1965) "Book Reviews – Janković, Ljubica S. and Danica S. Narodne Igre (Folk Dances), vol. VIII. Belgrade, Prosveta, 1964. pp. 365, illus.", *Ethnomusicology* 9 (3): 331–332.
63. Kurath, G. Prokosh (1949) "Ethnochoreography", In M. Leach (ed.) *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. 1, New York: Funk & Wagnalls, 352.
64. Kurt, B. (2013, July 24-28). The "Hybrid Aesthetics" of the Folk Dance Scene in Turkey. In *35th World Congress on Dance Research*, Conference Paper, Athens.
65. Maypole dance: веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/art/Maypole-dance> (дата звернення: 05.10.2023 р.).
66. Nahachewsky A. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*. Published by McFarland, 2012. 274 pages.
67. Sorell W. *The Dance through the Ages* (New York: Grosset & Dunlap, 1967), 14.
68. Бајић Стојиљковић, Весна. Сценска народна игра и музика: процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019. 511 стр. URL: https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_7421 (дата звернення: 05.10.2023 р.).

69. Thoinot Arbeau. Orchésographie ou Traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Fac-similé, Paris: Klincksieck, 1995. URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP30806-PMLP15048-Orchésographie.pdf> (дата звернення: 05.10.2023 р.).

ДОДАТКИ

Українські національні костюми

Центральна Україна



Слобожанщина



Волинь



Полісся



Закарпаття



Буковина



Гуцульщина



Поділля



**Сценічні костюми та концертні номери Народного ансамблю танцю
«Барвінок» (м. Вінниця)**



*Фольклорна група ансамблю
під керівництвом Заслуженого артиста України О. Холяви*





Ансамбль барабанщиків





Сценічні костюми і танцювальні номери Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського



«Повзунець»



«Гопак»



«Гуцульський танець»