

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Рівненський державний гуманітарний університет

Аксьонова І. Ю.

**ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ:
ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

Рівне – 2009

Аксьонова І. Ю. Основи українського народно-сценічного танцю: історичний аспект: Навчально-методичні рекомендації для студентів спеціалізації 6. 020202 „Хореографія”. – Рівне РДГУ, 2009. – 26с.

Автор: Відмінник освіти України, старший викладач кафедри хореографії РДГУ **Аксьонова І. Ю.**

Рецензенти: **Савчин Л. М.**, кандидат історичних наук, доцент кафедри хореографії РДГУ,
Марущак В. С., Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник Заслуженого народного ансамблю танцю України „Полісянка”, м. Рівне.

Затверджено кафедрою хореографії РДГУ (протокол №6 від 21.01.2009р.)

Рекомендовано до друку навчально-методичною радою РДГУ (протокол №3 від 12.02.2009р.)

Матеріали подаються з метою зорієнтувати студентів у самостійній роботі та поліпшити підготовку до складання заліків, іспитів і включають розділи „шляхи становлення народно-сценічного танцю”, „класифікація українських народних танців”, „взаємозв'язок хореографії та музики”, „костюм в народній хореографії”

ЗМІСТ

ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНО–СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ	4
КЛАСИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ.....	10
ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ХОРЕОГРАФІЇ ТА МУЗИКИ.....	16
КОСТЮМ В НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ	21
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	26

ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

В енциклопедії балету подається визначення народного танцю і зазначається, що народний танець один з найдавніших видів народного мистецтва і створювався та розвивався під впливом географічних, історичних та соціальних умов життя народу. Він конкретно визначає стиль та манеру виконання кожного народу у взаємозв'язку з іншими видами мистецтва, в основному з музикою. Адже вона є невід'ємною частиною народних обрядів та свят, що уможливило створення хороводів та інших обрядових танців і тому, поступово, відокремлюючись від обрядових дій, народні танці наповнились новим змістом, що відображають нові особливості побуту [1].

У розвиток народно-сценічного танцю вагомий внесок зробив майстер-новатор П. Вірський, а також балетмейстери В.Петрик, К. Балог, Д. Ластівка, М. Вантух, О. Гомон, А. Кривохижа, Г. Клоков та інші. Так, З. Сизоненко, О. Матвеєв, Г. Назаренко, Ярослав та Василина Чуперчуки, А. Калабердін – сподвижники самодіяльного хореографічного мистецтва, які не лише прилучали молодь до мистецтва, але й збагатили образно-тематичну основу української хореографії, лексику танцю.

„Хореографія – вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо-зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи. Основним виражальним засобом тут є узгоджене і послідовне поєднання рухів рук, ніг, корпусу, голови, різноманітний гармонійний ритм яких фіксується в танцювальних па, позах, жестах, міміці” – так визначив хореографію Кім Юхимович Василенко – послідовник Василя Верховинця, автор навчального посібника „Лексика українського народно-сценічного танцю”, подвижника наукової, педагогічної і практичної постановочної діяльності [2].

Народно-сценічний танець виконується на сцені як художня обробка. Це оновлений балетмейстером-постановником або творчою групою професійного чи самодіяльного колективу танець. Він поєднує в собі ознаки і властивості кількох жанрів. Переважна більшість творів саме

цього жанру, народної хореографії, – сюжетні композиції, де за незначний відтинок часу балетмейстер відтворює певні явища, події та теми диктовані самим життям. Різноманітність, своєрідність та оригінальність вирішення цих тем засобами балетного мистецтва, виразність національного колориту – тло, сучасного народно-сценічного сюжетного танцю. Лексика народного танцю лаконічна, напружена і у кожній структурній частині потужна. Вона має яскраво виражений національний колорит. Кожна національна хореографічна культура має певний комплекс рухів і своєрідну, специфічну манеру їх виконання. Адже у народній хореографії побутують терміни „народно-сценічний” та „характерний” танець.

Термін „характерний танець” походить з колишніх побутових комедійних сценок – *entrée* – вихід, вступ (фр.), в яких розкривався, уточнювався, доповнювався той чи інший образ, характер; звідси і танець в образі, характері. Ще Ж.-Ж. Новерр (1727–1810) вважав, що вдихнути життя у канонічно застигле мистецтво класичного балету може лише народне мистецтво. Починаючи з Ж.-Ж. Новерра, термін „характерний танець” вживається для визначення сценічної обробки народних танців у балетних виставах [2].

Децю пізніше, вже у творчості А. Сен-Леона (1821–1870) накреслюється інший напрям використання народної хореографії у характерному танці, а саме: поєднання і трансформація рухів народного та класичного танців з підпорядкуванням народної лексики прийомам професійної балетної школи. До М. Фокіна (1880–1942) та О. Горського (1871–1924) характерний танець не був пов’язаний з драматургічною дією балету. Вони ж дали йому у своїх виставах ідейно-змістовне навантаження. Передусім це стосується таких творів, як „Половецькі танці” О. Бородіна, „Арагонська хота” М. Глінки, „Шехерезада” М. Римського-Корсакова, „Ісламея” М. Балакірева, „Степан Разін” О. Глазунова.

На сьогодні характерний танець – це академічна форма окремих національних танців, створених з допомогою поєднання народного танцю з високою професійною технікою класичного танцю. До характерних танців належать традиційні, що мають елементи жанрового чи побутового образу (матроські танці або

ті, що імітують поведінку звірів, птахів тощо). Адже хореографічний синтез не зводиться до механічного поєднання рухів і в цілому хореографічних видів. Це складний творчий процес, зумовлений змінами в культурі та побуті народу. Синтез класичного, характерного та народно-сценічного танців уможливив подальший розвиток сучасного народно-сценічного сюжетного танцю, є поштовхом розвитку лексики народного танцю, збагатив її класичними позами, па, які фігурують майже в усіх постановках. А використання своєрідних ліній, рухів, положень корпусу, голови, рук та кистей, варіювання ракурсів тощо, характерних для тієї чи іншої національної хореографічної культури збагатив, доповнив та прикрасив народний танець в цілому.

Основою хореографічного твору є танцювальний рух, що є складовою лексики народно-сценічного танцю, а розвиток лексики зумовлює збагачення всього виразально-зображувального хореографічного комплексу.

Так, основний лексичний фонд створюють певні групи рухів, що функціонують в українській хореографії. До цього фонду входять найхарактерніші *па*: ходи, тинки, вихилястики, доріжки, вірвовочки, присядки, млинки, голубці, кабріолі, різноманітні оберти, стрибкові рухи тощо. Слід зазначити, що ці рухи побутують по усій Україні, використовуються в багатьох видах (класичному, народному, сучасному, бальному) та жанрах (побутовому, сюжетному, хороводах) хореографічної культури і притаманні загальнонаціональній хореографії й класифікуються як рухи давнього походження. Але тематика народної хореографії розширюється, балетмейстери-постановники звертаються до соціально-філософських проблем і тим самим не тільки удосконалюють наявні засоби виразності, а й знаходять нові. Тому лексика народно-сценічного танцю збагачується багатьма іншими факторами. Так, розвиток лексики залежить від: культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу; зв'язку лексики з відтворенням дії, тобто, сюжету танцю; поєднання лексичного матеріалу з іншими формотворчими компонентами. Але це далеко не повний перелік розширення лексики. Так, збагачення українського танцювального мистецтва здійснюється й іншими шляхами.

Лексичні новотворення включають рухи, яких не було в традиційній хореографії, а виникли вони внаслідок з'єднання, ускладнення існуючих форм руху або конструкцій окремих його часток та *на*, створених балетмейстерами заново з ресурсів народно-сценічного танцю. Відновлення структури стародавніх танцювальних рухів і введення їх у дійову канву хореографічної лексики, а також пам'ятки народної поетичної творчості, описи обрядів та звичаїв, іконографічні джерела: графіка, скульптура, живопис, декоративно-ужиткове мистецтво.

Трансформуючи побутові рухи та елементи національних ігор у хореографічні *на* –збагачуються і доповнюються танці, в яких можуть бути трансформовані елементи трудових процесів, якщо їх схема підпорядкована образній дії, тобто імітація професійної сфери, як сіяння гречки, проса, льону, роботи комбайнерів, трактористів, металургів, шахтарів, будівельників, рибалок, вишивальниць та інших.

Загальна побудова значної кількості рухів і їх подекуди однакова технологія виконання по усій Україні дає підстави стверджувати, що хореографічній лексиці притаманна певна *внутрішня єдність*, яка, проте, має й свої локальні особливості, що пояснюється виникненням та побутуванням того чи іншого танцю в певній місцевості. Вплив угорського, румунського, молдавського фольклору помітний в рухах закарпатських танців, які виокремлюються в лексиці танців Волині, Львівщини, де в структурі бачимо елементи польського танцю; у танцях північно-східних районів Сумщини є вплив російської народної хореографії, а в південно-західних – на Одещині – молдавської тощо. *Локальні танцювальні на* надзвичайно збагачують народну лексику. До них належать гуцульські, лемківські, бойківські, волинські, подільські, поліські, буковинські рухи та ходи. Збагатити стиль можна лише в тому випадку, коли використання того чи іншого локального руху відповідатиме образно-тематичному розвитку танцю і постановник знайде правильний шлях до трансформації його структурних елементів та підпорядкує виконавську манеру жанрові чи стилеві танцю.

Танцювальна палітра збагачується за потребою, *професіоналізмами, жаргонізмами, архаїчними* рухами. Так,

професіоналізми імітують специфічні рухи людей певної професії, спеціальності під час їхньої роботи і зустрічаються вони в хороводних іграх „А ми просо сіяли”, „Льон”, „Мак”. Професіоналізми – важливий компонент і в побутових танцях, навіть при сюжетній основі: „Бондарі”, „Ковалі”, „Косарі”, „Лісоруби”, „Шевчики”.

Жаргонізми – своєрідні рухи, які використовує постановник для конкретизації певної соціальної групи, кола осіб. Ці па не властиві народній лексиці і сприймаються лише в конкретному контексті.

Почасти, але зустрічаються в українській хореографії вульгарізми. Це брутальні жести, пози, які допомагають змалювати той чи інший негативний образ. З цією метою вульгарізми використано, наприклад, у постановках „Було колись на Ятрані” А. Кривохижі, „Конка” В. Соболева. В роботі П. Вірського „Ой під вишнею” в руках старого діда залицяльника вдало поєднуються вульгарізми з архаїзмами.

Збагачується народно–сценічний танець і *формотворчими елементами* класичного балету, що є найцікавішою сторінкою мистецтва синтезу – поєднання класичного танцю з українським народним. Запозичені рухи, жести, пози чи окремі елементи класичного танцю ускладнюються, переосмислюються, набувають нової форми, манери виконання. Творче взаємозбагачення класичного та народних танців розширює межі пластичної мови, надає їй багатоплановості. Народно–сценічний танець лишається своєрідним різновидом народного танцю з ускладненою лексикою і досить складною композиційно–архітектонічною побудовою.

З появою найрізноманітніших молодіжних та спортивних танців для демонстрації сили та спритності, а також для підкреслення молодечого запалу, вправності в сценічних обробках традиційних українських танців використовуються елементи *спортивної гімнастики, акробатики*, які підпорядковуючись законам жанру (художньо–органічної єдності руху та музики, акторської гри), перетворюються на різновиди хореографічної лексики, що теж збагачує та доповнює лексику народно–сценічного танцю. Тому, якщо є потреба викликана розвитком дії танцю у виконанні складного

акробатичного трюку, то такі рухи вкрай необхідні в народно-сценічних танцях.

Давньоруська хореографічна культура дала народній хореографії велику кількість рухів. Деякі з них до цього часу мають, наприклад, однакові назви, відрізняючись лише формою, характером і темпом виконання: присядки, повзунці, розтяжки, розніжки, щупак, млинок, барильце, деякі оберти, вибиванці та плескачі. За своїм змістом, жанровим та тематичним поділом, українська хореографія має багато спільного також з хореографією болгар, словаків, поляків. Взаємозв'язки, що зумовлюють взаємовплив хореографічних культур, мають три аспекти: побутування танців інших народів в Україні чи, навпаки, українських за межами України у їх первісному вигляді; трансформація деяких народних танців на новому національному ґрунті; трансформація структурних елементів *на* і їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух.

Отже, джерела збагачення танцювальної лексики практично невичерпні та їх траєкторія постійно динамічна.

КЛАСИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ

Як зазначалось вище, українські народні танці, за вивченням зібраного хореографічного та музичного матеріалу, поділяються на три основних жанри: *хороводи*, *сюжетні* та *побутові*.

Хороводи – один з найдавніших видів народного танцювального мистецтва. Виконання їх пов'язувалось з обрядовими діями, традиційною зустрічю весни (весняний цикл танців), літа (купальський цикл танців), Нового року (Різдв'яний цикл танців). Найбільш поширеними були веснянки, гаївки, танки. Зараз вони об'єднані загальною назвою хороводи. Сучасні хороводи втратили своє обрядове значення. Вони міцно увійшли в репертуари професійних, самодіяльних та дитячих колективів.

За тематикою хороводи можна поділити на три групи:

- відображення трудових процесів („А ми просо сіяли, сіяли”, „Мак”, „Шевчики”, „Бондар”, „Коваль”);
- родинно–побутові відносини народу („Перепілка”, „Ой, гілля–гілочки”, „Пташка”);
- патріотичні почуття народу та відображення рідної природи („А вже весна”, „Марена”).

Хороводи це синтетичний вид народної творчості, в якому злиті поезія, музика, хореографія, а ідейний зміст хороводу розкривається піснюю. Тому для балетмейстерів–постановників текст в обрядових танцях має першорядне значення, оскільки він диктує хореографічний малюнок хороводу в цілому.

Функцію розкриття змісту рухами та жестами беруть на себе солісти–танцюристи, які знаходяться в колі хороводу, рідше – всі виконавці хороводу. За характером виконання хороводів, що відображають побут народу поділяють на дві групи: пантомімно–ілюстративні та орнаментальні, хореографічний малюнок яких нагадує орнамент. Своєрідність національного колориту в хороводах підкреслюється різнобарвним одягом виконавців, а також відповідним реквізитом.

Сюжетні танці виникли пізніше ніж хороводи. В сюжетних танцях засобами народної хореографії відображаються конкретні явища із навколишнього життя і природи і назва танцю визначається його змістом. Так, наприклад, танець „Лісоруби” дістав таку назву тому, що сюжетом його є трудовий процес рубання лісу. У послідовності танцювальних фігур чітко проглядається логічний і конкретний розвиток сюжетної лінії. Щодо тематики то сюжетні танці можна розподілити на групи, де основною темою є:

- праця („Шевчики”, „Коваль”, „Косар”, „Лісоруби”, „Льон”);

- народна героїка („Опришки”, „Аркан”);

- народний побут („Катерина”, „Коханочка”, „Волинянка”, „Горлиця”);

- окремі явища природи і зображення виробничих знарядь селянина в дії „Гонивітер”, „Зіронька”, „Віз”);

- звичаї птахів і тварин („Гусак”, „Козлик”, „Бичок”).

Сюжетні танці художньо досконалі і різноманітні щодо тематики. У цій групі танців трапляються й такі, що мають конкретну назву, а за характером хореографічної композиції максимально наближаються до танців побутових. Яскравим прикладом є танець „Катерина”, хореографічна композиція якого нагадує собою козачок.

Крім традиційного українського національного вбрання, виконавці одягають відповідний до характеру роботи костюм, наприклад, в танцях „Шевчик”, „Ковалі”, „Косарі”. В окремих танцях використовуються певні атрибути такі як: люлька, сопілка, топірець, списи, шаблі, сумки і багато інших.

Побутові танці беруть свій початок із хороводів. Цей жанр давній відповідно до основи української народної хореографії. У побутових танцях відображаються істотні риси характеру українського народу: волелюбність, героїзм, завзяття, винахідливість, дотепність, нестримна веселість тощо. Мелодика цих танців різноманітна за характером та ідейно-емоційним змістом, значна частина яких виконується в народі як самостійні інструментальні твори. Побутові танці є невід’ємною частиною щоденного життя і побуту народу. Їх виконують під час урочистостей календарного циклу (Різдво, Великдень, Трійця) та

сімейно–побутових звичаїв (весілля, родини). До жанру побутових танців належать метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, верховини, польки і кадрилі. На основі спільних стилістичних особливостей хореографії та музики їх можна розподілити на три групи:

- метелиці, гопаки, козачки;
- коломийки, гуцулки, верховини;
- польки та кадрилі.

У побутових танцях народ зовсім відмовився від тексту, залишивши лише окремі вигуки в кульмінаційні моменти танцю. Побутові танці різноманітні щодо хореографічного малюнку. Проте всі вони в своїй основі побудовані на одних і тих же танцювальних рухах: „перемінний крок”, „тинки”, „присядки”, „вихилясники”, „голубці”, „дрібущки”, „притупи” тощо. Усі відомі танцювальні рухи та їх варіанти – це наслідок багатовікової народної практики в галузі мистецтва танцю. В основі танцювальних рухів лежить той чи інший момент трудового процесу або якась дія людини.

Так, наприклад, танцювальний рух „колупалочка” асоціюється з колупанням землі носком і п'яткою, танцювальний рух „тинок” технікою виконання нагадує перестрибування через тин чи перелаз. Є й такі танцювальні рухи, які підкреслюють характер людини. Один і той самий танцювальний рух згідно з характером хореографічного образу в танці може виконуватись по–різному: широко і повільно, дрібно і швидко. Основою хореографії жанру побутових танців є хороводи на побутову тематику. У кожному із побутових танців орнаментальність, притаманна і хороводам, як і емоційний зміст музики мають свої відмінності.

А зміст метелиці, сутність якої передається активною динамікою рухів, швидкою зміною фігур, різноманітними кружляннями, що ніби відтворюють хуртовину–метелицю. У хореографічному контексті цей танець ще не втратив зв'язку з хороводами. В минулому просторовому часі до сьогодення метелиця супроводжувалася піснею, яку виконували танцюристи. Пізніше пісню почали виконувати під інструментальний супровід, частіше – у супроводі „троїстих музик”. Нині вокальну мелодію метелиці виконують на

оркестрових інструментах. Тому мелодії метелиці зазнали ладово-інтонаційних, ритмічних змін, що значно поглибило ідейно-емоційний зміст танцю. Жанрова мелодія метелиці передає характер цього природного явища.

Назва танцю „*Гопак*” походить від вигуку „гоп!” і в своїй основі імпровізаційний. У танці використовуються стрибки, присядки, різноманітні примхливі кружіння. В минулому „*Гопак*” виконувався лише чоловіками і, поряд із метелицею, був улюбленим серед козаків. Сьогодні цей танець виконують чоловіки і жінки попарно, але основне навантаження надається чоловікам. У сценічній обробці гопак має композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур. Чергування фігур підпорядковане зображенню у танці героїки, сили, мужності. Мелодій гопаків багато і у танці вони змінюють свій характер: звучать мужньо і героїчно, радісно і запально. Основною частиною мелодії гопаків є інструментальні твори, тому належать до сфери народної інструментальної музики.

Походження назви танцю „*Козачок*” пов’язане із життям козаків. У другій частині лялькового «*Вертепу*» (кінця XVI, початку XVII століття) – центральним персонажем був козак-запорожець, який грав на бандурі, співав і танцював []. Він демонстрував молодечу відвагу, завзяття і невичерпний оптимізм непереможного козака-запорожця. Козачки танцюють у швидкому темпі. Виконання танцювальних рухів визначається бісерною технікою. Основою лексики козачків є „припадання” (доріжки), „тинки”, „вихилясники”, „вірьовочки”, „присядки”, „голубці”, „зірочки”, „ланцюжки”. В козачку як і в гопаку візуально поширене змагання між окремими виконавцями та їх групами. Загальна композиція козачка має традиції послідовного чергування окремих фігур та їх повторень, що вирізняє козачок на відміну від імпровізаційності гопака. Зазвичай козачок виконував один хлопець-танцюрист (соліст), або пара (хлопець та дівчина). Сьогодні це масовий танець, у виконанні якого основна партія належить жіночій групі. Численні мелодії козачків позначені оптимізмом, радістю, граційністю, нестримною веселістю, характерні вдачі українського юнацтва, а типовою ознакою їх є дрібний (бісерний) ритмічний малюнок.

На відміну від інших народних танців *коломийка* збереглась до останнього часу як пісня, інструментальний твір і танець. В народі різновидності коломинок об'єднують в єдине ціле: під спів хору у супроводі оркестру танцюють коломинку. Отже, коломийка є однією з форм синтетичної народної творчості. Це – танець, що вирізняється багатством танцювальних рухів, барвистістю хореографічного малюнка, жвавим темпом виконання, вражає яскравим колоритом.

Гуцулка і *верховина* в музичному відношенні є варіантами коломинок. Але верховина, на відміну від коломинок і гуцулки, починається з широкого, ліричного за характером вступу. Далі звучить мелодія коломинок.

Полька широко побутує серед українського народу і в хореографічному сенсі проста за будовою (складається з двох танцювальних фігур). Полька – танець сценічного типу створюється на основі народних польок з багатьох фігур (до 12–ти). Тут використовуються принципи змагання між групами виконавців або парами, ускладнюється хореографічний малюнок. Мелодії польок емоційно виразні і різноманітні за змістом. Багато із них мають конкретну назву: „Тетяна”, „Попадя”, „Псальма”, „Військова”, „Соловейко”. В назві розкривається провідний зміст мелодії. Наприклад: в одному випадку зображуються трелі соловейка (полька „Соловейко”), в іншому – використовуються ритми похідних маршів (полька „Військова”).

Кадриль як і полька широко побутує серед народу. Вона складається із багатьох фігур (до 12–ти) і вирізняється хореографічними варіантами танцю. Музичний матеріал кадрилі в більшості випадків становлять пісенні мелодії („Ой, не ходи Грицю”, „Баламуте”) в інструментальному викладі, а також мелодії польки.

Отже, розробляючи хореографічну і музичну основи народного танцю варто зберігати його стилістичні особливості. Так, в хороводах необхідно зважати на зміст тексту. Якщо хоровод „Кривий танець”, то, збагачуючи його хореографічний малюнок слід пам'ятати про лінію, яку снує хоровод, адже вона має бути тільки кривою, оскільки лінія визначає зміст і характер цього хороводу.

В сюжетних танцях, особливо, де основною темою є праця, необхідно окрім самого танцю, дізнатись технологію того трудового процесу, який відображається в ньому.

У побутових танцях, в композиції яких використовуються майже споріднені рухи („доріжки”, „тиночки”, „голубці”, „присядки”), основну увагу варто зосередити на хореографічному малюнку. Адже він має бути лаконічним, змістовним, барвистим та розкривати суть того чи іншого танцю.

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ХОРЕОГРАФІЇ ТА МУЗИКИ

Як зазначалось вище, хореографічне мистецтво синтетичне і в основному пов'язане з музикою, що дає можливість глибше розкрити ідейно-емоційну основу хореографічного твору. Так, народний танець має відповідний його змістові музичний супровід, де варіаційній розробці підлягає саме та мелодія, яка властива тому чи іншому танцю. При виконанні танцю важливе значення має його зв'язок з метроритмічною будовою музичного супроводу, його темпом, динамікою тощо.

Отже в хореографії, як і в музиці, є конкретна тривалість виконання певного елемента: на вісімку, чвертку, половину, – на які й припадає акцентований основний елемент руху. Рівномірність простежується у виконанні як окремого руху, так і в комбінації. Така зміна тривалості окремих структурних елементів руху, їх акцентування, наголос і складають своєрідний хореографічний ритм і співвідношення часток руху та музики утворюють *ритмічний малюнок*.

Якщо хоровод виконується в розмірі 3/8, козачок – 2/4, вальс – 3/4, то ритми хороводу, козачка, вальсу абсолютно відмінні. Адже ритм відіграє важливу роль у хореографічному мистецтві. Оскільки певна ритмоформула характеризує різновиди українських народних танців: гопака, козачка, хороводу, кадрилі, коломийки, польки. Тому зв'язки між окремими елементами музики, руху, жести, пози, поступово перетворювалися між мелодичною та хореографічною фразою, реченням, періодом, і, нарешті, цілим твором.

Завдяки взаємозв'язку музики та хореографічного *па* танець сприймається як закінчений мистецький твір. Тому танцювальна музика є своєрідною програмою, котра визначає і зумовлює рухи та гру кожного танцівника, зробити її зрозумілою, дохідливою засобом енергійних та виразних жестів та оживлення грою обличчя.

При значній різноманітності музичних розмірів, притаманних українським танцювальним мелодіям, найхарактерніші два, в яких акценти (сильні долі такту)

повторюються рівномірно через одну долю – дводольний та через дві долі – тридольний розміри.

Найбільш типовим для української хореографії є простий дводольний розмір – $2/4$. У цьому ж розмірі створено більшість танцювальних мелодій: хороводи, метелиці, гопаки, козачки, коломийки, польки, кадрили, сюжетні танці.

Прості тридольні розміри – $3/8$ і $3/2$ використовуються найчастіше у весняних та купальських хороводах, щедрівках: „Коструб”, „Ой галко, галочко”, „Женчичок–бренчичок”, „Зайчику, зайчику, мій братчику”, „Ой на Івана на Купайла”, „Прилітала ластівонька”.

Простий тридольний розмір – $3/4$ зустрічається в традиційних іграх–хороводах „А вже весна, а вже красна”, „Ой вінку наш, вінку”, „Зав’ю вінки та на святки”, „Та виплинь селезню”, „Благослови, мати”; у щедрівках – „В полі плужок ходить”, „Із–за гаю зеленого”, „Ой у полі при дорозі”. Музичне та хореографічне ритмоугруповання подібні одне одному, але не ідентичні.

Хореографічний темп – це швидкість виконання руху, яка залежить від пульсування метричних долей в музичному супроводі.

У сукупності з іншими виражальними засобами темп є одним з чинників, що сприяє визначенню характеру твору, створює певний емоційний настрій.

Число темпів у народно–сценічній хореографії почасти стале. Хореографічні темпи діляться на повільні, помірні та швидкі.

Повільний темп може бути протягом усього танцю, наприклад хороводу; іноді він служить своєрідним контрастуючим моментом для швидких рухів в гопаках, козачках, сюжетних танцях. До того ж повільний темп сприяє чіткому й виразному виділенню окремих деталей, підкресленню колориту, манери виконання хореографічного *па*.

Швидкі темпи – швидко, жваво, поживавлено, моторно, швидше, дуже швидко – пов’язані з вираженням життєрадісних почуттів, кипучої енергії, святкового настрою, а також відображенням певних драматичних колізій, неспокою, схвильованості. Деякі рухи можна виконати в швидкому та

помірному темпах, все ж існують означені межі темпового виконання руху, при порушенні яких не тільки втрачається їх колорит, але й порушується структура. Таким чином, кожний рух має відповідну темпову зону, в межах якої його виконання сприймається як цілком закономірне явище. Це пов'язано із жанром твору.

Затакт використовується і для побудови синкопованих хореографічних лексикоутворювань. Для цього затактову частину руху переносять на сильну долю, а на слабку припадає виконання основного елемента. В такій ритмічній ситуації відчувається невідповідність ритмічного й метричних акцентів музики елементам руху, тобто створюється *хореографічна синкопа*. Порушення ритмічного розпорядку – один із засобів, завдяки якому одержуємо несподівані акценти, що відбивають незвичайний характер виконання руху. Синкопа створюється і тоді, коли звук слабкої долі такту звучить і на наступній сильній долі, після паузи, що припадає на акцентовану долю такту. В українській хореографії синкопа не є характерною, як у румунських, болгарських, російських танцях, але можлива при виконанні найрізноманітніших елементів дрібушок, вибиванців, плескачів тощо. Отже хореографічна синкопа не позначається в музичному супроводі, але виникає при виконанні певної групи рухів. Ці рухи можна виконувати в різноманітних ритмах, проте саме виконання на синкопі надає їм оригінальності та своєрідності.

Хореографічна фермата дає право довільно збільшувати тривалість руху і використовується для акцентування окремих значущих часток того чи іншого руху; для підкреслення кульмінаційного моменту лексичного розвитку, наприклад в кабріолях, стрибках, ускладнених закладках, револьтатах, віртуозних рухах; для визначення початку руху, що символізує широкий розмах танцю; для відтворення затримки у виконанні хореографічного *па*; для розмежування різнохарактерних рухів.

У загальному хореографічному контексті *па* чи його окремі елементи виконуються під час *паузи* в музичному супроводі. До цього прийому звертаються переважно в рухах, що мають здрібнену структуру та чітко окреслену ритмомелодику: дрібушечках, підкуйках, плескачиках. Як

художньо–виразний засіб музична пауза може тривати цілу ноту, половину, чвертку, вісімку. На музичній паузі виконуються і чоловічі і жіночі рухи. Вона може повторюватися у музичному супроводі кілька разів.

Збагачує палітру танцю і *укрупнений*, порівняно з музичним, хореографічний ритмічний малюнок. При використанні такого ритмічного прийому рух не потребує подальшого завершення і може вільно об'єднуватися з наступним *па*. Цілий ряд рухів в українській хореографії виконується з укрупненням ритмо–хореографічного малюнка: деякі закладки, револьтати, стрибки на місці з просуванням, стрибки–оберти, віртуозні *па*. Укрупнення хореографічного ритмічного малюнка, окрім використання його в сольних, дуєтних, масових побудовах, набуває особливого значення в хореографічній поліфонії завдяки виконанню рухів (не тільки ідентичних, а й діаметрально протилежних) в різних метро ритмах при чітко визначеному музичному супроводі. Поліфонія перекладається з грецької як багатоголосся, а в хореографії визначається як одночасна гармонійна єдність малюнків, композиційних схем та сполучення в них ряду лексико утворювань, які почасти виконуються в найрізноманітніших темпах та ритмах.

Неабияке значення при виконанні багатьох українських рухів (притухів, вибиванців, дрібушок, плескачків) має відтворення сили *гучності*, „звучання” тієї чи іншої частки руху. Таким чином, сила виділення звукового підкреслення того чи іншого елемента руху залежить від художніх завдань, які стоять перед постановником. Звукове підкреслення визначається музичними термінами *форте* та *піано* – голосно та тихо.

Поруч з метроритмічною характеристикою руху існують ще і *нюансування* хореографічного *па*. На нюансування руху впливає музичний лад. Мажорна мелодія надає рухові динамічності, мінорна – округленості, плавності, елегійності. Це відчутно при зміні характеру музичного супроводу, тобто при переході від мажорного ладу до мінорного і навпаки. Певного нюансування потребує виконання музичного супроводу в низькому чи високому регістрах. З регістрами часто пов'язуються і контрастуючі поєднання в динаміці виконання

руху, яка залежить від напруження та розслаблення м'язового апарату.

Хореографічні штрихи – певні прийоми інтонування того чи іншого руху – також пов'язуються з музичним супроводом. Хореографічним штрихом вважається навмисне виділення деталі при виконанні руху, яка надає йому привабливості, оригінальності, своєрідної неповторності. Ці нюанси з'являються здебільшого при координації положень рук, голови, плечей, у незвичайному ракурсі тощо.

Чистота виконання руху – відшліфованість його структурних часток, тобто своєрідна дикція, втрата якої призводить до „затанцювання” номера, тобто нівелювання роботи балетмейстера–постановника – нюанс який вимагає увагу. Адже, чистота виконання руху це чітке відтворення ідейно–художнього змісту та прояв сценічної культури як танцівника так і колективу в цілому.

КОСТЮМ В НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Вагоме значення в танці має одяг – сценічний костюм. Адже він допомагає розкрити художньо–естетичний зміст танцю, збагачує національний колорит, відтіняє локальні особливості хореографічної постановки. Протягом усього існування українського народу костюм задовольняв не лише матеріальні потреби людини, а й духовні, виконуючи необхідні побутові, соціальні, обрядові функції, відбиваючи світогляд, естетичні уподобання, психологію українського народу. Розвиток українського костюму на всіх його етапах відбувався у тісному зв'язку з іншими культурами. Так, вигідне географічне розташування України створило передумови формування на її території раних центрів культури, які перебували у постійному спілкуванні з цивілізаціями Давнього Світу, Візантією, народами Сходу, а згодом і Західної Європи.

На костюмі українців суттєво позначилась етнічна історія народу: поступове заселення українських земель, яке супроводжувалося змішанням культур різних районів; перебіг контактів зі слов'янськими та неслов'янськими, сусідніми та віддаленими народами. Так, у процесі історичного розвитку українських земель окреслювалися локальні особливості національної культури, що знайшло виразний відбиток у одязі. Характерними особливостями визначався костюм різних соціальних верств населення України – козацтва, селянства, міщанства, духовенства тощо.

Отож, зберігаючи давні традиції, український костюм постійно розвивався й трансформувався. Елементи традиційного костюму дійшли до нашого часу: колорит, характер орнаментики, окремі деталі тощо. Виразною ознакою українського традиційного костюму є комплексність. Основними складниками комплексів убрання були натільний, поясний (стеговий), нагрудний і верхній одяг, де особливу роль відігравали головні убори, пояси, з'ємні прикраси, взуття. Кожний із компонентів виконував власне призначення, вирізняючись матеріалом, конструкцією, орнаментально–колеристичним вирішенням, оздобленням, а також способом

носіння та з'єднання одного з іншим. Деталі костюму варіювалися залежно від різних побутових ситуацій, характеру праці, звичаїв, обрядів, сезону та відповідної специфіки.

Одяг українців виконував функції – захисну, оберегову, естетичну, етнічну, соціальну, статево вікову [3].

Отже *захисна функція*, пов'язана з географічними та кліматичними особливостями конкретного району України і створює необхідні умови для існування людського організму. Залежно від клімату окремих географічних територій захисна функція набувала різного значення, що зумовлювало появу великої кількості видів та форм одягу, виконаних із різних матеріалів. Так, на відносно незначних за розміром територіях одного кліматичного поясу, залежно від місцевих кліматичних та географічних нюансів, має місце й локальна специфіка в одязі. Тому безрукавний нагрудний одяг, локальна специфіка якого відбивала характер господарської діяльності окремих груп українського народу, одночасно відповідала особливостям клімату. Цей вид одягу був поширений по всій території України, але в різних місцевостях він мав деякі відмінності. Наприклад, в гірських районах Західної України – це тепла коротенька безрукавка з хутра – кептар; у північних і північно–західних районах передгір'я – сукняна безрукавка лейбик, бруслик тощо; на території Середньої Наддніпрянщини – легша, хоча і довша безрукавка – керсетка.

Для гірських районів Західної України характерним літнім взуттям були шкіряні постолы, які взувалися на вовняні капчури. У північних лісових районах носили личаки, а на Середній Наддніпрянщині влітку ходили, в основному, босоніж.

Оберегова (магічна) функція, переходячи протягом століть від покоління до покоління, набувала традиційно–побутових рис, проте втрачала свого первинного значення. Так, головні убори захищали людину від зловмисних чар і оберегами їм слугували: дівоча стрічка, вінок із запашних рослин, складні форми жіночих очіпків. Особливі магічні властивості надавалися також українській народній сорочці (їй приписували лікувальну силу), кожуху (символізував родючість, багатство, щастя). Важливу оберегову роль виконували колір та орнаментика одягу, прикраси, пояси та інші доповнення.

Естетична функція віддзеркалювала певний спосіб усвідомлення життя, навколишньої природи, збагачений досвідом поколінь і перейнятий високою духовністю. Естетичні особливості одягу підпорядковані законам композиції, що вимагають гармонійної єдності матеріалу, форми, колориту та різних видів оздоблення. Зразком можуть слугувати кращі комплекси традиційного вбрання різних етнографічних районів України.

Етнічна функція формувалась в процесі консолідації розрізнених слов'янських племен, етнічних спільнот, народностей, націй. Таким чином ускладнюється етнічна специфіка народного вбрання українців, що набула національних ознак та рис і виявляє велику стійкість відносно пізніших впливів і нашарувань, що відбивається на еволюції одягу. Так формуються специфічні регіональні та локальні ознаки, тобто костюм стає знаком відмінності населення однієї місцевості від іншої. Регіональні ознаки інколи поєднуються із загальнонаціональними, які виступають символами відмінності націй. В загальній основі українського національного костюму окремі елементи у процесі розвитку нації нівелюються, інші затримуються, оскільки є складовими певних комплексів національного костюму (своєрідність крою, кольору, оздоблення, способів поєднання та носіння окремих елементів убрання).

Соціальна функція одягу формувалася в процесі соціально-економічної еволюції суспільства, з появою станів та майнового розшарування населення та виникненням приватної власності. В Україні панівні стани (феодально-поміщицька знать, козацька старшина, дворянство тощо) намагалися підкреслити свою матеріальну перевагу. Проте одяг простого люду завжди промовисто свідчив про народну майстерність, вишуканість та винахідливість і не міг змагатися із „панським” бодай за вартістю. При цьому одяг відображав поділ селян на різні соціальні верстви (державні, поміщицькі, монастирські тощо). Відмінності між станами проявлялися і у кількості одягу. Так, багаті козаки мали по п'ять-шість і більше кожухів, а селянин – не мав жодного, або один на родину. Стрімкий розвиток та концентрація промисловості, зростання кустарних

промислів та відхідництва сприяли збільшенню населення міст, розширенню культурних запитів робітників та ремісників. Тому у середовищі селянства відбувався процес докорінної руйнації давніх патріархальних підвалин та становлення селянина нового типу. В одязі селянства проявляється урбанізація, тобто відчутним стає вплив міської культури, з'являються промислові товари, проте давні традиції тут відступають набагато повільніше.

Статеві-вікова функція одягу пов'язана не лише із фізіологією людського організму, а й характером діяльності різних за статтю та віком людей і відповідно – їх становищем у суспільстві. Статеві-вікові особливості вбрання пов'язані із народною етикою. Так, люди, котрі жили протягом одного історичного відтинку часу, але належали до різних верств суспільства, мали сталі, набуті етичні уявлення, які проявлялися в одязі (для української селянки, початку ХХ століття) було великим гріхом зняти очіпок і „засвітити” волосся, а для міщанки це було анахронізмом. Залежно від призначення одягу наголос робився на одну або декілька функцій, інші подекуди стають другорядними. Наприклад, у святковому вбранні переважає естетична функція, у весільному чи поховальному – обрядова. Поява нової функції або зникнення «старої» ведуть до зміни функціональної структури одягу в цілому.

Врахування загальнолюдських функцій одягу, а також того, що одяг безпосередньо пов'язаний із будовою та пропорціями фігури людини, дає змогу узагальнити велике розмаїття форм, видів та типів убрання, підпорядкувавши його певній класифікації.

В основі загальної класифікації одягу лежить його розподіл залежно від статі людини на *чоловічий* та *жіночий*. Кожна із цих груп поділяється на вікові категорії. Наприклад жіночий одяг розподіляється на дівочий, вбрання для молодниць та літніх жінок (чоловічий – аналогічно).

До групи *натільного* одягу, як у жінок так і в чоловіків, входила виключно сорочка. *Поясний* або *стегновий* одяг призначений для прикривання та захисту стегон людини. До такого виду жіночого вбрання належали розпашні (плахти, запаски, опинки, дерги) та глухі спідниці. У чоловіків поясным

одягом були штани. Обидві ці групи складали основний комплекс костюму. Спосіб носіння та поєднання між собою різних за кроєм сорочок і поясного одягу дає змогу відокремити один тип одягу від іншого що є найбільш загальною та розпізнавальною ознакою. Верхню частину фігури захищав *нагрудний* одяг. Побутовали дві основні форми цієї групи одягу – з рукавами (кофти, куртки) та без рукавів (кептарі, лейбики тощо). Вони могли бути із хутра або тканини, зовсім короткими або дуже довгими, легкими або утепленими, прямоспинними або „під стан”. В осінньо–зимовий період використовувалися різні види теплої щільного одягу, які захищали від холоду увесь стан людини. Ця група надягається поверх основного комплексу і тому називається *верхнім*, або *становим*, одягом. Він ділиться на осінньо–весняний, плащоподібний та хутряний зимовий. Поєднані у певний комплекс окремі складові традиційного костюму обов’язково доповнюються *поясами*, які віддавна виконували захисну, де провідною була оберегова функція. В українців пояси здебільшого побутовали у вигляді вужчої або ширшої досить довгої пов’язки, яка тримала стеговий одяг, з’єднувала натільний із стеговим, а також підтримувала поли верхнього вбрання.

Отже, сценічний костюм, окрім вище зазначених функцій, має визначену специфіку. Тобто, він повинен зберігати автентичні ознаки: національні особливості крою, поєднання гамми кольорів, підбір тканин, відтворення орнаментального малюнку (його вишивка або розпис). Народнo–сценічний костюм варто не перевантажувати оздобленням та великою кількістю фарб, оскільки виконання танцю передбачає легкість та рухливість. Так, у розробці народно–сценічного костюму важливо звернути увагу на пропорції орнаментального малюнку, адже сцена потребує яскравості та визначеності, й зі сцени краще будуть сприйматись укрупнені орнаменти яскравих тонів.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Балет: енциклопедія / под. ред.. Ю.М. Григорович. – М. : Сов. Енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. Василенко К. Лексика українського народно–сценічного танцю / кім Василенко. – Київ: Мистецтво, 1996. – 496 с.
3. Ніколаєва Т. Історія українського костюму / Тамара Ніколаєва. – К.: Либідь, 1996. – 174 с.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / Василь Верховинець. – К.: Мистецтво, 1968. – 150 с.
5. Гуменюк А. Українські народні танці / Андрій Гуменюк. – К.: Наук. думка, 1969. – 616 с.
6. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Ростислав Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 237 с.
7. Ткаченко Т. Народно–сценический танец. / Тамара Ткаченко. – М.: Искусство, 1967. – 655 с.
8. Бондаренко Л. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях. / Людмила Бондаренко. – К.: Музична Україна, 1985. – 221 с.
9. Воропай О. звичаї нашого народу. Ч I, II. / Олекса Воропай. – К.: Оберіг, 1991. – 1004 с.
10. Голдріч О. Барви Карпат / Олег Голдріч. – Л.: 1999. – 133 с.
11. Лозко Г. Українське народознавство / Галина Лозко. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 368 с.
12. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах та позашкільних закладах: Навчально–методичний посібник. – К.: ІЗМН, 1996. – 284 с.
13. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях. / Василь Туркевич. – К.: Інтеграл, 1999. – 224 с.
14. Зайцев Є. Колісниченко Ю. Основи народно–сценічного танцю. / Євген Зайцев. – Вінниця: Нова книга, 2007. – 416 с.
15. Григорович Ю. Балет, Энциклопедия. / Юрий Григорович. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.

Навчально–методичне видання

Аксьонова І.Ю.

**Основи українського народно–сценічного танцю:
історичний аспект**

Навчально–методичні рекомендації
для студентів спеціалізації 6. 020202 „Хореографія”

Аксьонова І. Ю. Основи українського народно–сценічного танцю: історичний аспект: Навчально–методичні рекомендації для студентів спеціалізації 6. 020202 „Хореографія”. – Рівне РДГУ, 2009. – 26с.

Комп’ютерна верстка та макет: Третяк О.Ю.

Підписано до друку 12.02.2009 р. Формат 60×84/16. Папір офсетний.
Гарнітура “Times New Roman”. Друк різнограф. Обсяг 1,15 ум.друк.арк.
Наклад 300. Зам. № 249/2.

Редакційно–видавничий відділ
Рівненського державного гуманітарного університету
33000, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
тел. 26-48-83