

Львівський державний університет фізичної культури ім. Івана Боберського

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**Історія становлення українського
народно-сценічного танцю**

Лекція для студентів I курсу ФПО спеціальності 024 «Хореографія»
з дисципліни «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю»
(2 год.)

Розробив: ст.викладач Бойко А.Б.

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії та
мистецтвознавства

Протокол № 1 від «30» серпня 2019 р.

Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В.Ю.

Львів – 2019 р.

Тема: Історія становлення українського народно-сценічного танцю

План:

1. Історія народно-сценічного танцю.
2. Становлення українського народного танцю.
3. Особливості характерного та народно-сценічного танцю.
4. Конструктивна цілісність українського народно-сценічного танцю.
5. Використана література.

1. ІСТОРІЯ НАРОДНО — СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ.

Хореографічне мистецтво, як і духовна культура в цілому, тісно пов'язане з історією народу, його традиціями.

Перші танці древніх часів були далекі від того, що сьогодні позначають цим словом. Вони мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами й жестами людина передавала свої враження від навколишнього світу, вкладаючи в них свій настрій, порухи душі. Вигуки, пісні, пантомімна гра були взаємопов'язані з танцем.

Сам же танець завжди, у всі часи був пов'язаний із життям і побутом людей. Тому кожен танець відповідає характеру й духу того народу, де він зародився. У зв'язку зі змінами соціального устрою, умов життя змінювались також характер і тематика мистецтва, змінювався і танець. Своїм корінням він глибоко сягає народної творчості.

Народившись у глибині віків, утверджуючись, розвиваючись український фольклорний танець увібрав у себе місцеві, локальні, лексичні, структурні композиційні особливості, манеру і форму виконання, де він побутував, що вирізняє його навіть від однойменних білоруських та російських танців. Усе це є сутність поняття «колорит»: колорит національний, локальний.

Значну роль у розвитку, вдосконаленні та популяризації народного танцю відіграло скоморошество, яке виникло в 9-10 ст. У Київській Русі це явище було досить поширене й популярне. У ті давні часи скоморохів вважали особами, яких відзначили боги, а їхнє мистецтво — служінням божеству. Тому в думках їх називають «віщими», «святими».

Скоморохи не лише підтримували традиції виконання танцю, але й додавали багато до його малюнку, лексики, удосконалювали техніку виконання, вигадували нові окремі рухи, а іноді й цілі танці, вносили яскравий ігровий елемент у виконання. По суті, скоморохи стали першими професійними виконавцями народного танцю.

Народний танець витворювався протягом віків і був тісно пов'язаний із життям народу, його побутом, працею, певним художнім смаком. Танець називають своєрідним літописом життя не дарма. Народ сам зберігав і розвивав свої танцювальні скарби, передаючи від покоління до покоління форми танців, їх характер і манеру виконання.

Однак в умовах кріпосницького та буржуазного устрою губились і руйнувались цінності дійсно народного мистецтва. У деяких народів унаслідок зубожіння й релігійного гніту національні танці були остаточно втрачені.

Складні проблеми народної хореографії почали успішно вирішувати наприкінці 40-років 20 століття. Ці роки відзначені незвичайним розквітом народної творчості, створенням нового жанру танцювального мистецтва, який отримав назву «ансамбль народного танцю». Виявившись наймасовішим і найулюбленішим видом мистецтва, він одразу став популярним у широкого кола глядачів.

У 1937 році був створений перший «ансамбль народного танцю». Завдання його були сформульовані його засновником — І.О.Моїсєєвим. «Завдання ансамблю, — писав він, — створити пластичні образи народного танцю, відсіяти все непотрібне і чуже йому, підняти рівень виконавської майстерності народних танців на найвищий художній рівень, розвивати та вдосконалювати низку старих танців, а також творчо впливати на процес формування народних танців».

Танець — це яскраве, багатобарвне творіння народу, що є емоційним художнім специфічним відтворенням його багатотисячлітнього життя. Народний танець завжди має яскраво виражену тему та ідею — він завжди змістовний. У танці завжди є драматургічна основа й сюжет, узагальнення й конкретні художні образи, які створюють за допомогою різноманітних пластичних і просторових малюнків — побудов.

Танцювальний образ може сприйматися як безпосередньо, так і через асоціації. Правдивість, конкретність і художність танцювальних образів визначається їхнім змістом і танцювальною лексикою, органічним зв'язком із мелодією, її характером, ритмом і темпом.

За допомогою образів, танець у специфічній художній формі всіма засобами народної хореографії виражає й розкриває духовне життя народу, його побут, естетичні смаки та ідеали. Більшість танців мають характер колективного дійства, і дуже часто їхня композиція допомагає розкриттю змісту. У процесі розвитку суспільства народний танець набув більш самостійного значення, ставши однією з форм естетичного виховання.

Нам у спадок залишився величезний фольклорний танцювальний скарб, і ми повинні не лише зберігати, але й розвивати цей безцінний здобуток, який необхідно знати й вивчати. Фольклорні танці в умовах сьогодення стали великою хореографічною цінністю, яка має не лише естетичне, але й велике пізнавальне значення як для учасників художньої самодіяльності та професійних артистів, так і для народу взагалі.

Своєрідною мовою фольклорні танці відображають історію розвитку країни й наповнюють душу кожної людини гордістю за свій народ, викликаючи глибоке почуття патріотизму.

Кожної історичної епохи різні народні танці виконувались не так, як попередньої, і це природно, бо кожне покоління відображає через танець своє світопочуття, свою культуру. Тому народний танець завжди є сучасним. І в наш час ми виконуємо фольклорний танець з урахуванням сучасного рівня розвитку людини, мимоволі додаючи до нього сучасних фарб.

Ступінь взаємодії образотворчих і виразних початків в хореографії залежить від того, яка сторона пластичної виразності в системі образотворчо-виразних засобів (танцювальна або пантомімна) домінує при створенні конкретної хореографічної образності.

Використовуючи невичерпні можливості пластики людського тіла, хореографія впродовж багатьох століть шліфувала і розробляла виразні танцювальні рухи. В результаті цього складного процесу виникла система власне хореографічних рухів, особлива художньо-виразна мова пластики, що становить творчий матеріал танцювальної образності. Відбираючи з невичерпного джерела, якою є народна танцювальна творчість, характерні виразні рухи, хореографія їх по-новому пластично осмислює, поетично узагальнює, додає їм необхідну багатозначність і широту виразу. Виразні рухи лягли в основу класичного танцю, відмінні риси якого покликані виражати пристрасний людський порив у височінь, активну спрямованість в незвідане, піднесеність, натхненність. Такий танець виявився здатним породити «душею виконаний політ», в якому на основі вигостреної танцювальної техніки воедино зливаються воля, емоція і пристрасть.

2. СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ.

Будучи мистецтвом справді загальнолюдським, доступним без якогось-небудь перекладу людям всіх рас і континентів, танець завжди несе в собі певне національне забарвлення. Проводячи аналогію з музикою, треба відмітити, що подібно до того, як музичні інтонації, народжені на основі реалістично життєвих інтонацій історичної епохи, носять яскраво виражений національний характер, так і пластичні танцювальні рухи набувають у того або іншого народу національної неповторної характерності.

Мова пластики через свою загальнолюдське почуття зрозуміла і доступна в тому «натуральному» вигляді, в якому її створює народ. Хореографія, як вища форма танцювального мистецтва, увібрала в себе риси національної специфіки, але ступінь співвідношення в ній національного і загальнолюдського має свої особливі закономірності, особливу форму заломлення. Якщо в народному танці національне виявляється більш опукло і наочно, то академічний танець, відмічений духом національної своєрідності вже в значно меншому ступені.

Саме для правдивої реалізації хореографічних образів Гоголь закликав хореографів не відриватися від рідного національного ґрунту, вбирати його образи і світовідчуття, мудрість і фантазію, свіжість і глибину, але ніколи

не забувати про головне достоїнство істинного художника — силі потужності художнього узагальнення — головної зброї реалістичного створення образу. Тут все залежить від самого хореографа: чи буде він бачити в народному танцювальному мистецтві архаїчне і застигле явище, або навпроти, явище, що розвивається разом із зростанням духовної культури всього народу.

Народний танець — це душа народу, його краса і велич. Зворушливі, ліричні хороводи, запальні побутові танці, образно-тематичні, сюжетні танці розкривають побут, обряди, традиції, буття волелюбного українського народу.

Завдяки самобутньому таланту українських хореографів В.Верховинця, В.Авраменка, П.Вірського народний танець розвинувся як народно-сценічне мистецтво, увібравши в себе академізм народної хореографії.

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

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

Роботи майстра були насичені народно-хореографічними композиціями, різнопланова стилістика показувала багатогранність українського танцю.

Верховинець не тільки вводив народний танець в постановки М.Садовського, а й створював вистави-дивертисменти, яким дав назву хореографічні вечори. Балетмейстер-фольклорист мав на меті не просто показати красу танцю, а і створити міцну теоретичну основу для розвитку хореографії. Так була написана «Теорія українського народного танцю» — перша систематизована робота.

Гідним продовжувачем справи В.Верховинця став його учень В.Авраменко, що продовжував роботу зі збору та розповсюдження українського народного танцю за кордоном. У 1919 р. В.Авраменко разом з О.Кошицем виїхав на гастролі за кордон. І завдяки виступам цих майстрів, країни Західної Європи, Америки та Канади мали можливість познайомитися з високими взірцями української музично-хорової культури та народної хореографії. В.Авраменко в 1929 р. в Нью-Йорку засновує школу українського народного танцю, а в 1946 р. видає підручник «Українські національні танці, музика і стрій». В своїй школі В.Авраменко здійснював постановки українських танців, в яких і фігури танцю, і хореографічна лексика, і положення рук, і поведінка виконавців у танці, і навіть український

костюм — усе цілком і повністю відповідало принципам школи В.Верховинця.

В. Верховинець пропагував український танець у себе на батьківщині, а В.Авраменко — за її межами.

Прагнення і перші паростки, закладені попередниками, дали Україні і світові найвідоміший колектив — Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П.Вірського, основною метою якого стало збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців та нових хореографічних мініатюр і великих полотен із минулого та сучасного життя українців.

Відомі балетмейстери Павло Вірський та Микола Болотов вперше в Україні об'єднали навколо себе хореографічний колектив народного танцю.

Організатором і беззмінним керівником ансамблю з 1955 по 1975 рр. був народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР, лауреат Державної премії України імені Т.Шевченка — Павло Вірський.

Навіть важко перелічити всі численні і різноманітні композиції, створені П.Вірським. Ніжна і прозора лірика, натхнена романтика, піднесена героїка, хвилююча патетика, щедрий і теплий гумор — у кожній з цих емоційних сфер українського танцю балетмейстер відчуває себе на диво й вільно, майстерно і часом несподівано оригінально відтворюючи ці розмаїті настрої в пластичних композиціях та візерунках, постійно збагачуючи і розвиваючи багатобарвну мову сценічної хореографії.

Прагнення до різноманітності і виразності танцювальної мови, до її постійного збагачення, до більш точного вибору зображальних засобів виникло у творчості балетмейстера як закономірний результат його невтомних шукань, філософського осмислення проблем життя, як результат експериментів по розкриттю складних сучасних тем. Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичною пластикою, П.Вірський створив якісно нову танцювальну мову — лексику сучасної української народно-сценічної хореографії.

Образно-танцювальне мистецтво П.Вірського завжди несподіване і яскраве. В його постановках звичні й широко відомі рухи набувають нового емоційного змісту. Канонічні побудови квітнуть свіжими візерунками, традиційні — забарвлюються оригінальними відтінками, неповторним колоритом.

Український танець для П. Вірського — це величезний світ найрізноманітніших емоційних барв, образів, сюжетів, тем, настроїв, співзвучних нашому героїчному епосу, характерові і духовним багатствам нації.

І сьогодні викликають захоплення створені Вірським яскраві хореографічні композиції «Ми з України», «Ляльки», «Моряки», «Гопак», «Сестри». Тонким гумором прикрашені танці «Чумацькі радощі», «Ой під вишнею», «Повзунець»; м'яким ліризмом — «Подоланочка» легким сумом та

романтичністю — «про що верба плаче». Широко відомі героїко-патріотичні полотна — «Запорожці», «Ми пам'ятаємо» та інші.

Оригінальні пошуки П.Вірського утвердили узагальнену образність, свідчили про те, як багато світлого і несподіваного може відкрити талановитий митець у лексиці та композиціях української народної хореографії як майстерно театралізуючи фольклор можна по новому осмислити і перетворити національні сценічні традиції.

Ми не можемо забувати імена уславлених майстрів українського танцю, які все своє життя присвятили служінню та процвітанню народного мистецтва. Це: А.Кривохижа, Клара Балог, В.Петрик, Д.Ластівка, Г.Клоков, Р.Малиновський, О.Гомон, Я.Чуперчук, В.Марущак.

Приємно, що сьогодні продовжує пошуки в українській народній хореографії молодше покоління і представляє наше мистецтво на всеукраїнських та міжнародних фестивалях на оглядах. Це: Т.Гузун, М.Гузун, Б.Колногузенко, М.Коломієць, О.Величко та багато цікавих молодих балетмейстерів.

3. ХАРАКТЕРНИЙ ТА НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ.

Сучасний рівень розвитку сценічного танцю потребує підготовки висококваліфікованих технічних виконавців, які досконало володіють своїм тілом, мають достатній запас акторської майстерності, можуть у чіткій пластичній формі передати національні особливості танців різних народів. Вирішальну роль у вихованні артиста всіх згаданих якостей відіграє методично розроблена й глибоко продумана система тренування.

У сценічному танці з'явилася низка нових прийомів, прийшли певні рухи, в інші натомість стали використовувати рідше, тобто відбувається закономірний поступовий прогрес.

Сьогодні сценічний танець потребує від виконавця максимальної виразності всіх частин тіла: гнучкості й рухливості корпусу, чіткості й краси малюнку рук, свободи й природних положень голови, еластичності й гостроти рухів ніг. Тому значне місце під час тренувань посідають вправи, які, крім тренування ніг, допомагають найбільш повному розвитку всього тіла танцівника.

У свій час склалося зверхне ставлення до характерного жанру хореографічного мистецтва, це призвело до того, що був створений всеохоплюючий відшліфований століттями комплекс рухів класичного уроку, але натомість, довгий час не існувало системи спеціальної підготовки для характерного танцю. Лише в 90-роках 19 ст. педагог Петербурзької балетної школи О.Ширяєв з власної ініціативи зробив спробу створення характерного екзерсису. Ці уроки пізніше ввели в двох старших класах Петербурзької балетної школи, однак на характерне тренування дивилися, як на предмет не першочерговий.

У Москві в 1905 році артисти балетної трупи клопоталися про введення уроків характерного танцю, але це прохання так і залишилося без відповіді. І лише в 20-роках 20 ст. цю дисципліну включили до програми

хореографічних училищ. У цей же період почалися заняття з характерного тренування також у класах удосконалення артистів балету в театрах.

Новий етап у розвитку та становленні педагогіки характерного танцю презентує викладацька діяльність О.Лопухова. У 1939 році він разом з О.Ширяєвим і О.Бочаровим написав підручник «Основи характерного танцю», який став першою у світі методичною вказівкою з даного предмету. Автори виклали в ньому струнку й перевірену досвідом систему характерного тренування, яка відзначалася логічною послідовністю вправ і доцільним добром рухів.

Приводом для створення підручника став досвід найстарішого педагога характерного танцю заслуженого артиста О.Ширяєва, який віддавна займався замальовками танцювальних рухів характерного жанру. Як зазначають автори цієї книги: «Саме ці замальовки і наштовхнули нас на думку систематизувати знання й спостереження, які накопичувались у нас протягом артистичної та педагогічної діяльності, закріпити їх у формі підручника, нагальна потреба в якому відчувається дуже гостро...

Проходячи курс характерного танцю, учень тренує все своє тіло, розвиває його артистичну ємкість. Готовність у будь-яку хвилину і з однаковим успіхом виконати свій танець... Система регулярного фізичного й танцювального тренування, навіть методично недосконала, завжди будуть продуктивніші за випадкові «натаскування» та «зазубрювання» окремих рухів характерного танцю. Можливості виконавця, який пройшов курс характерного танцю, — практично невичерпні».

«Характерний танець» — це вид сценічного танцю. У вихідному значенні (16-17 ст.) йому була притаманна найбільша кількість характеристичних рис, як елементів жанрового, побутового образу. Після новорівських реформ значення його стало змінюватися, а в 19 ст. цей термін стали застосовувати до сценічних обробок народних танців. Процес цей досяг апогею в 30-50 роках 19 ст., у пору романтичного балету, наприклад у виставах Ж.Перро, в яких приділялася велика увага національному колориту. Поступово вимальовувалась академічна форма окремих національних танців. На відміну від танцю народного, в його основі лежать прийоми професійної класичної танцювальної системи.

Відтоді склалося те розуміння терміну «характерний танець», яке збереглося й до сьогодні: це або національний танець, відповідно оброблений згідно з вимогами сцени, або танець, що несе в собі «характеристичне начало»: матроський танець, руський, польський і так далі.

Характерні танці, завдяки виключній увазі балетмейстерів до народного мистецтва, посіли одне з перших місць у низці виражальних засобів балетної вистави.

Звідси випливає, що «характерний танець» не є чисто народним танцем у його первісному значенні а він є синтезом народних рухів, забарвлених манерою та специфікою класичної виконавської школи.

«Народний танець» — це один з найдавніших видів фольклору. Його тісний зв'язок із життям народу, що виявився ще в первісному суспільстві,

триває протягом усієї історії людства. Це танець створений народом і поширений у побуті, який виконувався, скажімо так, «для себе».

Поняття ж «народно-сценічний танець» з'являється з тої миті, коли народні танці почали виконувати не для самих виконавців, а для глядачів, тобто народний танець зійшов на сцену. Виконавцями його спочатку були любителі, а згодом професіонали.

У зв'язку з розвитком народного хореографічного мистецтва та з появою нової форми хореографічної професійної виконавської майстерності — «ансамблю народного танцю», термін народно-сценічний набуває дещо іншого специфічного забарвлення, тобто він стає більш професійним і з'являється тенденція до академізму (більш виворотне положення ніг, сильніше натягнутий носок, особлива увага приділяється рукам, корпусу, голові, збільшенню амплітуди виконання рухів, більш високий рівень артистизму і т.д.).

Форма в хореографічному мистецтві виступає як система образотворчо-виразних засобів і художніх прийомів, покликана утілювати і виражати духовну суть змісту. Форма — це те, що «чутно і видно в хореографічному творі», то що «пестить вухо» і «радує око». Форма є носієм художньо-естетичних якостей хореографічного твору. Вона існує для втілення змісту, для донесення його до глядачів». Це загальне визначення змісту форми хореографічного твору. Музично-танцювальна форма на відміну від змістовної форми характеризується абсолютно конкретними параметрами, має чітко помітні матеріальні властивості і якості.

Структура змістовної форми народно-сценічного хореографічного твору складається з трьох основних компонентів — образної картини дії, що відбувається на сцені, музично — танцювального тексту і композиції.

Кожен з цих компонентів складається з конкретних складових. Так, образну картину хореографічної дії, що відбувається на сцені, складають окремі художньо-образні деталі, кожна з яких має абсолютно конкретні контури і параметри. Музично-танцювальний текст, будучи матеріальним втіленням художньо-образних деталей, складається теж з конкретних елементів танцювальної мови, що виконуються під конкретну музику. Нарешті, все це — художньо-образні деталі. Елементи музичного тексту (все, що чується і бачиться в творі) — композиційно розташовується в абсолютно конкретному чітко помітному порядку.

Будь-який твір української народної хореографії має свою конкретну композиційну форму (свою виразно помітну в часі і в просторі художню організацію, свою абсолютно певну зовнішність). Додаткове визначення форми (як «музично-танцювальне») має уточнююче значення. Воно теж необхідне, оскільки мова йде про художню організацію музично-танцювального матеріалу в рамках конкретної композиційної форми.

Малюнок танцю — це не тільки суха «геометрія», а й асоціативний художньо — образний елемент. Скажімо, в українських танцях «Вихор», «Вітерець» ми начебто відчуваємо, шалений порив вітру.

У «Заметілі», «Метелиці» малюнки нагадують снігові заметілі, віхоли, хурделиці, кучугури снігу. Українська «Метелиця» відрізняється від російської чи білоруської. Наприклад, білоруси танцюють «Метелицю» з рушниками, імітуючи заметіль (цікаву обробку фольклорного танцю зробив білоруський балетмейстер А. Рибальченко). У танці «Очерет» ми нібито бачимо очерет сухої погоди, відчуваємо, як вітер під час бурі тне його до землі. У «Запорозькому козаку» відтворено атмосферу бою, у полтавському танці «Коша» показується будівництво коші і т.д.

Національний колорит лексики та композиції не викликає заперечень, проте існує ще й локальний колорит, притаманний лише певній місцевості, району — ледь помітні рухи, положення рук, оригінальні трясучки, крутки, своєрідна посадка на повзунці, присядка, темпоритм виконання руху, ритмічний малюнок дрібушок, вибиванців, плескачків, характерні малюнки, на яких робиться акцент т. ін. Досить згадати фольклорну «Дев'ятку», яку «відкрив» дослідник українського ганцю А.Гуменюк. У ній хлопці ледь притупцюють підошвою по підлозі і виконують «дрібущечки», наче розмовляють з дівчатами. Оригінальне виконання дівчатами і «потрійного танцювального кроку». Все це у поєднанні з манерою, якої виконавці дотримуються з першого виходу до кінця танцю, створює неповторний колорит цього танцювального фольклорного твору. Мабуть, саме й наштовхнуло П.Вірського на внесення (за сценічної обробки) «Дев'ятки» до репертуару Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УССР.

Відтак, навіть у межах однієї країни, області маємо безліч варіантів одного руху, малюнку тощо. Ось чому багатство змісту, різноманітність форми, оригінальність лексики, композиції, красу супроводу, костюма не можна нівелювати, підводити під одну схему. Це першорядне завдання майстрів сучасної сценічної хореографії. Уже йшлося про те, що у танцях — гуцулів, лемків, бойків — багато спільного у композиційній структурі, прийомах (але не в манері!) виконання. Водночас ці райони, розміщені відносно близько, мають багато свого у манері виконання рухів, їхній морфологічній інструкції, метроритмічній структурі.

Хореографічному мистецтву, як і іншим видам мистецтв, властива певна структура функцій, яка інтегрально характеризує його характер і напрям дії на людину, на його суспільне життя.

Існування української народної хореографії, як виду мистецтва, пов'язано з реалізацією саме естетичних запитів. Окрім естетичної функції українська народна хореографія виконує і інші соціально значущі функції: комунікативну, інтегруючу, регулятивну, інформативну, евристичну, розважальну. Всі вони тісно взаємозв'язані і переплетені між собою і впливають на людей комплексно.

Сукупність образотворчо-виразних засобів і художніх прийомів для виразу емоційно-образного миру, змістовної форми твору треба розуміти як «поетичну систему».

Поетична система показує образну дійсність хореографічного твору, ідейне і емоційне забарвлення і оцінку. Вона складається з двох

взаємозв'язаних і взаємозалежних сторін: а) зовнішньою (художня форма, матеріал, образна картина дії, що відбувається на сцені, музично-танцювальний текст, драматургічна композиція, особливості виконання); б) внутрішньою (духовний зміст, естетично значущий, емоційно-образний мир). Єдність зовнішньої сторони визначається єдністю внутрішньої, художньої форми і духовного змісту.

Сучасна українська народно-сценічна хореографія постійно розвивається, збагачується новими темами, новою пластикою. Ускладнюється композиція народно-сценічних хореографічних творів, загострюється форма їх сценічної подачі. За останні півстоліття, завдяки творчості балетмейстерів, з'явилися такі композиційні (музично-танцювальні) форми, як «хореографічна сюїта», «хореографічна картинка», «вокально-хореографічна композиція» та інші.

4. КОНСТРУКТИВНА ЦІЛІСНІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО — СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ.

Актуальність теми, ідеї твору, складність сюжету, оригінальність жанру, неповторність композиційно-архітектонічної побудови, пластично-образного рішення — усе це в народно-сценічному танці має бути підпорядковане основному композиційному центру, який найтісніше пов'язаний з центральним образом та центральною дією.

Найпоширенішим у сучасній хореографічній практиці серцем основної дії є другий план кону.

Дія у третьому та четвертому планах, якщо вона спеціально передбачена постановником, утруднює зорове та емоційне сприйняття твору. Перший план, як правило, виступає як плацдарм до основної дії, підкреслює її важливість.

Безперечно, все залежить від жанру, виду танцю, а також від виміру сценічного майданчика, віддаленості глядача від кону. Основний хореографічний текст та елементи композиції краще сприймаються у певних межах глибини не тільки спонтанно, але й перспективно.

Так, скажімо, дія невеликої хореографічної мініатюри краще сприйматиметься в конструкціях меншого масштабу (що вдається скороченням сценічного майданчика, задниками тощо).

Від центральної дії, як від сонця тепло, відходять логічно обумовлені трактовки як окремих персонажів, так і маси в цілому. Дія ця вирішується і в певних пластичних поєднаннях (лексика, міміка, ракурси, пози), і в закінчених композиційних поєднаннях: фразах, реченнях, періодах, малюнках, фігурах.

Визначаючи основний композиційний центр, постановник пов'язує його з уявним зоровим сприйняттям глядача, тобто ставить себе на його місце і шукає центральні пункти, від яких починається і якими закінчується зорове сприйняття композиційних побудов.

Надзвичайно точно вибрано композиційний центр у танцях П.Вірського: «Ми з України» (сприйняття основної дії танцюристів і в

подальшому паралельно з нею — бокових; акомпануючих фонів), «Запорожці» (початок — півколо з 32 танцюристів і есаул, який навчає молодих козаків володіти списами, рухи — вправи по колу, дві фронтальні лінії, фінальні фронтальні лінії тощо), «Ми пам'ятаємо» (квадратно-фронтальна побудова).

Композиційні побудови, як і кожна річ взагалі, мають тримірну систему виміру, тобто об'єктивну довжину, ширину, висоту. Визначення правильних масштабів у композиційних побудовах (розміщення їх по вертикалі, горизонталі, діагоналі; тощо), обрання місця (в глибині кону, на авансцені тощо), а також точне розташування ліній, певний інтервал та висота (виконавці стоять на обох колінах, на коліні, у незначному присіданні, на повний зріст, на півпальцях, на підтримках) повністю зумовлені сюжетно-смыслову дією, яка підпорядковує образно-тематичний розвиток номера.

Щодо цього, цікаві побудови як основної маси танцюристів, так і фонів маємо у танцях «Гопак» та «Козацькому роду нема і переводу» (ансамбль «Дарничанка»). Тут використовуються принципи крупного хореографічного письма: діагоналі, подвійні-фронтальні лінії, здвоєні до центру діагональні лінії, квадратні побудови, різноманітні кола, хрестовини здійснюються всією масою з різко контрастними положеннями при виконанні рухів, від розміщень у напівлежачому положенні до рухів на високих пів пальцях і своєрідних народних підтримках. У цих же побудовах застосовано найрізноманітніші прийоми побудов інтервалів між виконавцями.

Оптичний закон сприйняття глядачем танцю у поєднанні з кіничним простором, перспективою дає можливість балетмейстерові знаходити найоптимальніші опорні точки композиції. У постановці П.Вірського «Про що верба плаче» дія відбувається на всьому кіничному майданчику, але основні, вузлові, моменти постановник свідомо переніс на третій план, поява козака у першій частині хореографічної поеми, прощання з ним, коли він вирушає на війну, молитва дівчат і, нарешті, передання синові побратимами батьківської шаблі, пояса та шапки.

Таким чином, глядач, хоча й спостерігає за розвитком (сцена гадання, веснянки, повернення друзів-побратимів тощо), що проходить у різних планах, майже несвідомо (в цьому і секрет творчості) звертається до третього плану — основного позиційного центру цього номера. Раз за разом він сприймає несподівані сюжетні колізії, про які йшлося вище. Останні повністю підпорядковуються основному композиційному центру, як ми вже переконалися, передбачає, не тільки образно-тематичну, а й зовнішню конструктивну єдність, без яких балетмейстер перетворюється на штукаря-формаліста, в його працях форма не має нічого спільного зі змістом.

Рух має свій напрямок, який дає змогу глядачеві зафіксувати своїй зоровій пам'яті малюнок танцю. Саме тут, до речі, інколи інтуїтивно, хореограф починає вибирати окремі композиційні рішення, дбаючи про час їхніх побудов, простір, зорове сприйняття, перспективу і підпорядковує зовнішньо-масштабний бік побудов основному композиційному.

Змінюючи напрямок руху, балетмейстер використовує у «позиції танцю кола (одинарні, подвійні, потрійні), різноманітні півкола, горизонтальні та вертикальні лінії-ключі, коритця (горизонтальні, діагональні, кругові, комбіновані), діагоналі, квадрати, еліпси, зигзаги, змійки, хрестовини, ворітця, хрестовини в колі, хрестовини з гірочками), всілякі варіанти симетричних та асиметричних побудов тощо.

При правильному вирішенні ці побудови мають впливати з контексту номера природно і носити характер закономірності, що вони не повинні «давати» на зміст, порушувати розвиток загальної дії, виділятися з неї.

Композиція танцю має багато спрямувань, завдяки чому можна варіювати побудову діагоналей, ліній, півкіл тощо. Так, скажімо, у «Запорожцях» П.Вірського, «Орлятку» Г. Клокова, «На вічі Запорозькій» В.Михайлова використано фронтальне прямування. Близький з фронтальним спрямуванням хвильовий, про який Ф. Лопухов справедливо сказав: «Хоровод з хвильовим типом ліній, тобто танцювальним бігом — лінія за лінією, типові для України їх правильно використовують у своїх ансамблях І. Моїсеєв у Москві та П.Вірський у Києві».

До цього принципу звертаються хореографи в багатьох сценічних гуцульських танцях. Цей прийом перейшов межі слов'янських земель і застосовується в сучасній казахській, грузинській і навіть кубинській народній хореографії.

Широко використовується в українській хореографії і права діагональ. Це безперечно запозичення з композиційного арсеналу класичного танцю. В українській народній хореографії праву активну діагональ зверху-вниз вперше використав в «Українському весільному танці» (1957) К.Василенко. Потому вона знайшла своє найширше застосування в українських народних танцях і стала одним із основних композиційних прийомів «Гопака». Цікаво виконано цей прийом Г. Закіровою. У «Гопаку» вона побудувала активну праву діагональ зверху-вниз, але доповнила прийомом — виходом виконавців за перші ліві лаштунки. Потім (за лаштунками) вони знову переходять в останні лаштунки (звідти починався рух) і прилаштовуються по діагоналі. Таким чином, виникає ілюзія безперервного руху по діагоналі, що сприяє нарощенню динаміки танцю та створює враження нескінченного потоку виконавців.

Активну праву діагональ цікаво використав В.Михайлов у «У чарівній сопілці», П. Вірський у «Запорожцях» («скачки» солістів уподовж діагоналі).

Менше користуються балетмейстери лівою діагоналлю, хоча за вдалого вирішення й вона може досить активно впливати на розвиток дії, зорове її сприйняття. Варто нагадати надзвичайно цікаве застосування цього прийому в балеті Р.Захарова «Бахчисарайський фонтан», де в останній дії («Татарський танець») татари на чолі з Нуралі у жорстокому, дикому, нестримному танці наче змітають усе на своєму шляху.

Поєднання дії у правій та лівій діагоналях, з подальшим переходом відображена в номері «Козацькому роду нема переводу» (ансамбль «Дарничанка»). Активність діагональних ліній у цій постановці підкреслено і

контрастністю музичного, лексичного і тематичного матеріалів. Саме в цьому місці в дію танцю вступає третє покоління — наші учасники, а потім діти середнього, далі молодшого шкільного віку. Діагоналі у даному разі слугували основним композиційним зерном, активним дійовим чинником, який помагав підкреслити закономірність спадкоємності поколінь.

Великі горизонтальні, фронтальні, вертикальні, діагональні побудови неодноразово використано балетмейстерами І. Вірським, А. Кривохижею, В. Михайловим, М. Вантухом у постановках українських танців, у яких брали участь декілька танцювальних ансамблів (загальною чисельністю від 150 до 500 учасників).

Центральна лінія в народно-сценічній хореографії використовується, як правило, у пролозі та епілозі («Ми пам'ятаємо» П.Вірського, «Вербиченька» О.Сегалія тощо).

Народно-сценічному українському танцеві характерні побудови, що також підпорядковані законам напрямку руху, тобто будуються по горизонталі чи вертикалі, діагоналі тощо (це стосується переважно сюжетних танців), але сповнене спрямування — це чітка «геометрія», виправдана образно-тематичним розвитком дії: хореографія, подібна архітектурі, заснована на красі та гармонії ліній».

Принцип розширення кінчного майданчика включає в себе одне з протиріч театральної-хореографічної дії — протиріччя між зовнішнім простором і внутрішнім розвитком дії, яка весь час намагається вийти за його межі.

Вирішення цього завдання залежить від таланту, досвіду балетмейстера, який в народно-сценічній хореографії використовує в основному два прийоми, які, певною мірою, допомагають розкрити дію.

Перший, найпоширеніший, запозичений з практики балетного театру, — поєднання лексики, малюнків, компоновка фігур, дії, що відбувається на кону, з частковим умовним продовженням дії, що відбувається за комічним майданчиком, з подальшим поверненням дії на кін. Яскравий приклад використання цього прийому маємо у постановці П.Вірського «Про що верба плаче». Глядач не бачить козака в бою, але уявляє, як той відстоює інтереси батьківщини через діючих персонажів — кохану та її подруг. Балетмейстер надзвичайно тонко і водночас достовірно підводить глядача до трагедії, яка сталась на полі бою — смерті козака у сцені, коли друзі-побратими приносять шаблю, пістоль, сідло і шапку козака і передають його дружині та маленькому синові.

Український народний танець є однією з найяскравіших фарб духовної палітри нашого народу. Поряд з українською піснею танок є тим неординарним явищем, яке вирізняє внесок української культури в скарбницю людства.

Вислів М.В.Гоголя щодо української пісні як народної, живої, яскравої, сповненої барв істини, історії, яка триває усе життя народу, повною мірою співвідноситься з народним танцем. Цю ж тезу підтверджує і розвиває видатний хореограф: «Танець — поезія, зрима пісня, містить у собі сутність

народної душі, емоційній літопис народу, який яскраво розповідає про історію почуттів та пережитих емоцій». Невичерпна скарбниця народного танцю: багата творча фантазія, образність народного мислення, виразність форми, глибина почуттів.

Сучасне прагнення до духовного відродження та гуманізації культури нерозривно пов'язане із зверненням до культурної спадщини і усвідомленням духовних традицій українського народу.

Український танець завжди посідав провідне місце в репертуарі творчих колективів і був мірилом популярності і визнання їх у народі. Це визнання — не відкриття України, це ствердження нашого народу з його самобутньою глибинною культурою, яка у своїх витоках має багато спільного із культурами інших народів — бо вона, воістину, народна і зрозуміла всім.

Ті величезні духовні багатства, що містить наш фольклор, звичаї, обряди і нині є традиційним підґрунтям нової національної культури. Звертатися до етнічних витоків не означає повертатися. Йдеться про надбудову, збагачення минулого, витвір нового. У нашого народу є власне культурне надбання, яке ми повинні зберігати і збагачувати.

Обов'язком нашого часу є і надалі сплітати вінок нашої української культури, вплітаючи туди квітки чарівних народних танків, щоб міцно з'єднували ланцюг нашого родоводу.

Список використаної літератури:

1. Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия. – М., 1981. – 465 с.
2. Голдрич О. Хореографія / О.Голдрич. – Львів, 2003. – 160 с.
3. Гусев Г.П. Методика препода. народно-сценического танца. Упражнения возле станка: учебное пособие для студентов хореограф. фак. вузов культуры и искусств. – М.: Гуманитар. Узд.центр ВЛАДОС, 2005. – 207 с.
4. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю / Є. Зайцев. – Вінниця: Нова книга, 2007. – 416 с.
5. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 237 с.
6. Зацепина Н., Климов А., Рихтер К. Народно-сценический танец / Н. Зацепина, А. Климов, К. Рихтер. – М.: Искусство, 1976. – 364 с.
7. Колногузенко Б. Види мистецтва хореографії: метод. посібник для підготовки бакалаврів та спеціалістів за фахом «Хореографія» / Б. Колногузенко. – Х.: ХДАК, 2009. – 140 с.
8. Коменский Я. Великая дидактика / Избранные педагогические сочинения / Я. Коменский. – М., 1982.
9. Телегин А. Народно-сценический танец и методика его преподавания: уч. пособие для ст. виш.уч.завед.

культуры и искусств / А. Телегин. – Самара, 2005. – 229 с.

10. Ткаченко Т. Народно-сценический танец / Т.Ткаченко. – М.: Искусство, 1967. – Ч. 1. – 655 с.

11. Ткаченко Т. Народно-сценический танец / Т.Ткаченко. – М.: Искусство, 1975. – Ч. 2. – 351 с.

12. Ушинський К. Вибрані педагогічні твори : у 2-х томах / К. Ушинський. – К. : Рад. шк., 1983. – Т. 1.

13. Фокин М. Против течения / М.Фокин. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.