

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Єпіфанов Іван Миколайович

**ЧОЛОВІЧА ЛЕКСИКА В УКРАЇНСЬКОМУ
НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ**

Спеціальність: 024 Хореографія
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістр

Науковий керівник
_____ І. О. Ткаченко,
кандидат педагогічних наук,
«_____» _____ 2021 року

Виконавець
_____ І. М. Єпіфанов
«_____» _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ЧОЛОВІЧА ЛЕКСИКА В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ	6
1.1. Поняттєво-термінологічний апарат дослідження.....	6
1.2. Становлення та розвиток українського народного танцю.....	14
Висновки до розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ: ОСОБЛИВОСТІ ЧОЛОВІЧОЇ ЛЕКСИКИ	29
2.1. Методика вивчення та техніка виконання чоловічих рухів українського народно-сценічного танцю	29
2.2. Образність лексики українського чоловічого танцю.....	36
Висновки до розділу 2.....	40
ВИСНОВКИ	41
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	44
ДОДАТКИ	47

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Віковічні надбання українського народу в сфері культури зробили значний вклад в світову культуру. Зокрема одним з найяскравіших проявів є український танець. Ми впізнавані у світі через запальний бойовий танець - український гопак та ряд інших танців суто чоловічих, в яких немає жодного елементу жіночого прояву. Саме чоловіча лексика в танці проявляє дух, характер, темперамент і повноту палітри життя. А в парному танці проявляється повага, ніжність та сила.

В часи незалежності України одним з пріоритетних напрямків державної політики, щодо розвитку мистецтва, є збереження і розвиток національної культури, як засобу формування національних і загальнолюдських цінностей. Нині світ рухається в напрямку глобалізації, внаслідок чого виникає загроза нівелювання національних особливостей. Саме тому важливим завданням є збереження культурних надбань нашого народу і відродження традицій через самоідентифікацію, усвідомлення унікальності і неповторності наших духовних надбань.

Однак на сьогодні можна констатувати, що є багато актуальних питань, щодо функціонування української народної хореографії у сучасному соціокультурному просторі. Доволі цікавим і важливим для дослідження питанням є тема розвитку українського народного танцю в добу глобалізації для збереження національно-культурних цінностей і примноження традицій.

Важливо дослідити саме характерні особливості чоловічої лексики в українському народному танці при його сценічному виконанні. Саме сценічне виконання має глибоке виховне значення, бо танець це мова, якою можна донести інформацію. Найчастіше будь-яка інформація передається лексикою. Лексикою танцю є рухи. У чуттєвому відтворенні дійсності через танець на перший план виходять пластика і рухи, які в поєднанні з музикою становлять основу твору – його лексику.

Лексику танцювальних рухів чи їх форм можна зрозуміти проаналізувавши певні змістовні конструкції, що підпорядковуються образно-тематичному розвитку твору.

Український народ виконує свої танці з грацією, гідністю. Лексика чоловічого танцю передає характерні особливості народу. Рухи героїчні, експансивні, вільні. Саме український чоловічий танець насичений різноманітними віртуозними низовими рухами: присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтатами, підсічками, оригінальними млинцями. Напевно, жоден танець в світі не має такої різко підкресленої елевації – природного дару танцівника до стрибків і зльотів.

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні необхідності вивчення та популяризації чоловічої лексики в українському народно-сценічному танці.

Мета роботи передбачає виконання таких завдань:

1. Розкриття поняттєво-термінологічного апарату дослідження.
2. Висвітлити становлення та розвиток українського народного танцю.
3. Розкрити методикку вивчення та техніку виконання чоловічих рухів в українському народному сценічному танці.
4. Окреслити образність чоловічої лексики українського народного сценічного танцю.

Об'єкт дослідження – український народний танець.

Предмет дослідження – чоловіча лексика в українському народно-сценічному танці.

Дослідження здійснювалося на основі комплексу *методів*: загальнонаукові – аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, які застосовувалися для стану розробленості проблеми; конкретно-наукові – історико-генетичний та ретроспективний аналіз, які дозволили висвітлити становлення та розвиток українського народного танцю; наукової

екстраполяції, що дозволив розробити методичні рекомендації щодо виховання юнаків засобами українського чоловічого танцю.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що здійснено комплексне дослідження чоловічої лексики в українському народно-сценічному танці.

- конкретизовано й уточнено особливості лексики чоловічого українського народно-сценічного танцю та методику вивчення і техніку виконання рухів українського чоловічого танцю.

Практичне значення результатів дослідження полягає у тому, що його висновки можуть бути використані у процесі модернізації хореографічної освіти в Україні, у позашкільних навчальних закладах, на навчально-наукових інститутах закладів вищої освіти України під час розроблення навчального курсу «ТМВ українського народного танцю».

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження доповідалися на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка (протокол № 6 від 17 листопада 2021 р.), на ІХ-й Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи, синергія в розвитку науки та освіти» (16 листопада 2020 р.). (Єпіфанов І. Особливості чоловічої лексики у танцях народів світу: порівняний аналіз. Дні науки 2020 . С. 64-66. Матеріали студентської наукової онлайн-конференції (22 жовтня 2020 року, м. Суми). Базові аспекти дослідження представлено в публікації: Єпіфанов І. Тенденції та перспективи розвитку народного хореографічного мистецтва України. *Мистецькі пошуки*, № 1 (13). С. 90 – 95.

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається із вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи становить 47 сторінок (основний текст – 42 сторінок).

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ЧОЛОВІЧА ЛЕКСИКА В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

У першому розділі розкрито поняттєво-термінологічний апарат дослідження; висвітлено становлення та розвиток українського народного танцю.

1.1. Поняттєво-термінологічний апарат дослідження

Танець - ритмічний рух тіла, зазвичай під музику та в певному просторі, з метою вираження ідеї чи емоції, вивільнення енергії або просто захоплення самим рухом. Танець - це потужний імпульс, але мистецтво танцю - це той імпульс, який спрямовують майстерні виконавці на те, що стає інтенсивно виразним і що може радувати глядачів. Ці дві концепції мистецтва танцю - танець як потужний імпульс і танець як майстерно хореографічне мистецтво є двома найважливішими сполучними ідеями, що проходять через будь-який розгляд теми. У танці зв'язок між цими двома поняттями міцніший, ніж у деяких інших мистецтвах, і жодне не може існувати без іншого.

Український народний танець — фольклорний танець, що з'явився на певній території та котрому притаманні традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми, малюнки танцю, тощо [10]. Український народ вже багато століть створює культуру. Найцінніший скарб безумовно є танцювальне мистецтво. Багато чого збереглося і дійшло до наших часів.

З побутових танців можна визначити хороводи, метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, кадрилі, польки і сюжетні танці – «Коваль», «гречка», «Льон», «Лісоруби», «Опришки», «Аркан» та інші.

Українські народні танці можна поділити на три основні жанри»: хороводи, побутові та сюжетні.

Хороводи – найдавніший вид народно танцювального мистецтва. Раніше їх виконували при обрядових діях, зустріччю весни або літа чи Нового року. В наші часи вони втратили обрядове значення і їх виконують у колективах, особливо дитячих.

Хороводи можна поділити на три групи за темою:

У першій групі знаходяться хороводи з відображенням трутових процесів

Такі як «Мак», «Шевчик», «А ми просто сіяли, сіяли», «Бондар», «Коваль» та інші.

Друга група про хороводи з відбиттям родинно-побутових відносин, наприклад «Ой гілля-гілочку», «Пташка», «Перепілка» та інші.

Третя група – це хороводи, де проявляються патріотичне почуття народу, та любов до рідної природи. Наприклад «А вже весна», «Марена» тощо.

У хороводі зливаються поезія, музика та хореографія. Ідея та хореографічний малюнок хороводу розкривається в пісні.

Побутові танці починалися з хороводів. Вони виражають характер українського народу: волелюбність. Винахідливість, героїзм, дотепність, нестримне весілля тощо. Танці супроводжуються мелодіями, дуже різноманітними за ідейно-емоціональним змістом, значна частина яких виконується в народі як самостійні інструментальні п'єси.

Такі танці виконують на масових вечорах, гулянках тощо.

До побутових танців належать гопаки, козачки, метелиці, гуцулки, польки, кадрили, верховини, коломийки.

Побутові танці мають окремі вигуки або слова, що проказують виконавці в момент танцю.

Сюжетні танці виникли пізніше хороводів. В сюжетних танцях засобами народної хореографії відображаються конкретні явища навколишнього життя природи. Називають танці за змістом. Танець «Лісоруби» має таку назву, бо в сюжетні описується процес рубання лісу. У сюжетних танцях одразу видно

чіткий та логічний розвиток сюжетної лінії. Та зазвичай тематика танців стосується праці, народної героїки, побуту або явища природи, звички птахів і тварин. Народно-сценічний танець пройшов складний шлях розвитку. Його основою є танцювальний рух, його осмислення, пластична виразність ритм та темп.

Народний танець відіграє важливу роль у оформленні танцівника. Розпізнаючи танці різних народів, їхні стилі та спосіб їх виконання, танцюрист отримує знання, необхідні для творчого сприйняття та емоційного відтворення художніх образів. Продуктивність сильно залежить від здатності виконувати складні технічні рухи з чіткістю та легкістю. Відомо, що страх перед технічними труднощами позбавляє виконавця артистичності. Його рухи невпевнені та безбарвні

Фольклорні танці пройшли довгий шлях від примітивного до сценічного танцю, досконала техніка стала засобом виразності, танок без слів ніби говорить. Говорячи про народно-сценічний танок мається на увазі народний танок, який має національні особливості але зроблений для сцени та оснащений новими виразними засобами.

Народно-сценічний танець – це художній твір, над котрим працював балетмейстер. Танець, який відповідає сценічним та драматургічним законам.

Для народно-сценічного танцю характерна мелодія яка відображає особливості характеру народного танцю. Також він має дуже виразну сюжетну лінію. Акторська гра має глибину, тому що ідея танцю повинна розкриватися без тексту.

Народно-сценічний танець є більш складним за лексикою та композицією народний танцем. На нього має багатий вплив класичний танець. Наприклад П. Вірський мав стиль напрямлений на обидва разом: класичний та народний танець. Задля цього він добре вивчив ці дві хореографічні мови.

Класичний танець відрізняється дуже опрацьованою системою екзерсису, в неї входять рухи в абстраговано поданій формі. Це впливає на

розвиток характерного танцю, і працює як фундамент для театралізації фольклора, у формує особливості стилю народного танцю.

Збереження народного танцю – дуже популярна проблема що хвилює багатьох шанувальників хореографічного мистецтва.

Перший принцип започаткував В. Верховинець. Багато хто вважає що фольклорний танок потрібно удержувати в первісному вигляді. Якщо робити лексику більш складною, костюми спрощувати, це може порушити традицію.

Народний танець потрібен бути для себе по перше за все, а потім для глядача. При виконанні відчувається насолода від музично-експресивного емоційного моторного діяння, закладеного в самій специфіці хореографії. Також це впливає на те скільки людина буде танцювати. Тому існують танці що тривають по декілька годин, наприклад на Гуцульщині танець може тривати 30 хв.

Ігоря Мойсеев вважав що вивчені танці котрі потім не будуть втілені на сцені – марнотратство часу. Танець для глядача не може копіювати побутовий танець, він має свої закони.

У фольклорному танці рухи можуть повторювати без структурно-морфологічної розробки. Але для сцени балетмейстер додає нові нюанси та штрихи, підпорядковуючи структурно-морфологічну сторону образно-тематичній.

Побутові танці танцюються за бажанням. Коли для сценічного танцю балетмейстер поєднує пари дивлячись на ріст, зовнішності та характеру і майстерності. У народно-сценічному танці відбувається «імпровізація» заздалегідь. Коли у фольклорних, особливо сюжетних танцях імпровізація існує, та виконавець може залишити сцену коли завгодно.

Перший принцип розвитку фольклорних танців — збереження їх першооснови. Розвиток і збереження самобутніх народних танців є однією з найактуальніших проблем о котрих хореографи , фольклористи, не хвилюються

Повний перехід до першоджерела та надзвичайна оригінальність (звичайно, без повторів у словнику та фольклорно-етнографічній композиції) на сцені, збереження музики, поетичного тексту, композиції, акторських рис, манери виконання, стилю вбрання та народний напрям) - основа першого принципу. Розвиток народних танців.[17]

Багато рухів витримують іспит часом та входять у словник хореографічної мови. Шляхи виникнення новотворень бувають різні: доповнення до основного елемента одного руху структурних часток іншого, за допомогою поєднання елементів двох рухів тощо.

Класифікація впливає на розвиток лексики та народно-сценічного танцю взагалі. Існують група і підгрупа руху. На його основі створюють па. Це було зумовлено полісемічністю та порівнянністю рухів.

Класифікація рухів українського народно-сценічного танцю

Перша група. Танцювальні кроки.

Перша підгрупа. Танцювальні кроки з носка. Її структурно-технологічною ознакою є м'який крок з носка.

Друга підгрупа. Танцювальні кроки з каблука на всю ступню. Її структурно-технологічною ознакою є крок з каблука.

Третя підгрупа. Ковзні кроки. Її структурно-технологічною ознакою є при виконанні рухів подушечка ступні не відокремлюється від підлоги. Ходи потрібно робити на невеликому ріє, ноги трохи зігнуті у колінах. рухи виконуються звичай в помірних темпах.

Четверта підгрупа. Кроки з підстрибуванням, підскоками, перескоками. Її структурно-технологічною ознакою є невисоке підстрибування, підскоки, перескоки з ноги на ногу. Дані кроки виконуються як у жінок та чоловіків та всіх видах і жанрах танцювального мистецтва у всіх локальних районах України.

П'ята підгрупа. Бокові кроки, переступання. Танцюристи ступають з носка на всю ступню. Ці кроки переважно виконуються жінками, чоловіки виконують дуже рідко.

Друга група. Танцювальні біги, бігунці.

Їх виконують завжди легко та чітко на півпальцях з малим plié. Рухи завжди веселі та мають швидкий темп.

Третя група. Тинки.

Перша підгрупа. Тинки малі та середні. Її структурно-технологічною ознакою є перехресний стрибок з ноги на ногу з наступним малим plié.

Друга підгрупа. Тинки великі. Це широкі перехресні стрибки з однієї ноги на іншу. Мають повільний темп.

Четверта група. Доріжки, упадання. Її структурно-технологічною ознакою є ступання з носка на всю ступню з просуванням убік, назад і потім припадання на одну з ніг.

Пята група. Вихилясники та інші споріднені рухи. Її структурно-технологічною ознакою є виконання рухів з носка на п'ятку з відведенням ноги вбік.

Шоста група. Вірьовочки. робоча нога переводиться за опорну.

Сьома група. Дрібушечки. Її структурно-технологічною ознакою є часті поперемінні удари каблуків ніг по підлозі.

Восьма група. Притупи, вибиванці та підкуйки. Це притупи та ключі всією ступнею або вибиванці каблуками.

Дев'ята група. Плескачки. Це оплиски в різних темпах. Це більш чоловічий рух ніж жіночий. Частіше зустрічаються повільні темпи при виконання руху.

Перша підгрупа. Плескачки з решетом. Долонею ударяють об решето.

Десята група. Присядки. Її структурно-технологічною ознакою є присідання. В неї входять чотири підгрупи та кожна має свої специфічні нюанси, наприклад комбіновані присядки - це поєднання повного присідання з іншим рухом чи структурною часткою якогось самостійного руху. Або

присядки-розніжки - це виконання розніжки з опорою на обидві ноги через повне присідання, тоді як у присядках-розтяжках маємо повне присідання танцюриста з розтяжкою на одну опорну ногу. При описі кожного з варіантів рухів визначається його темповий діапазон. Слід зазначити, що ці рухи виконуються лише чоловіками

Перша підгрупа. Прості присядки.

Друга підгрупа. Комбіновані присядки.

Третя підгрупа. Присядки-розтяжки.

Четверта підгрупа. Присядки-розніжки.

Одинадцята група. Присядки - закладки. Її структурно-технологічною ознакою є присідання на опорну ногу, під опорну ногу підводять робочу у різних положеннях. Ділиться на дві підгрупи за характерними ознаками: звичайні присядки-закладки і присядки-закладки у повороті. Друга підгрупа відрізняється додаванням повороту в різноманітних ракурсах. Присядки-закладки - рухи чоловічі.

Перша підгрупа. Звичайні присядки-закладки.

Друга підгрупа. Присядки-закладки у повороті.

Дванадцята група. Повзунці. Робоча нога при повному присіданні рухається вперед або вбік

Перша підгрупа. Звичайні повзунці та повзунці на каблук.

Друга підгрупа. Комбіновані повзунці.

Тринадцята група. Револьтати. Переведення робочої ноги через опорну в повному чи неповному присіданні

Чотирнадцята група. Млинки. Її структурно-технологічною ознакою є обертання виконавця на опорній нозі з допомогою рук при повному присіданні.

Пятнадцята група. Підсічки. Її структурно-технологічною ознакою є підсікання за допомогою рук на повному присіданні опорної ноги робочою.

Шістнадцята група. Повороти та оберти. Її структурно-технологічною ознакою є обертання виконавця навколо своєї осі на одній чи обох ногах.

Більш-менш чітко виділяються чотири підгрупи: оберти партерні на місці, оберти партерні з просуванням, парні партерні оберти на місці та партерні оберти з просуванням (здебільшого по колу, в гуцульських, бойківських та лемківських танцях - по прямій: вертикальній чи горизонтальній).

Перша підгрупа. Повороти та оберти партерні на місці.

Друга підгрупа. Повороти та оберти партерні з просуванням.

Третя підгрупа. Повороти та оберти партерні парні на місці.

Четверта підгрупа. Повороти та оберти партерні парні з просуванням.

Сімнадцята група. Голубці, підбивки, кабріолі. Її структурно-технологічною ознакою є підбивання у стрибку каблуками однієї ноги по іншій.

1 підгрупа. Голубці.

2 підгрупа. Підбивки.

3 підгрупа. Кабріолі.

Вісімнадцята група. Стрибки. Її структурно-технологічною ознакою є стрибок.

1 підгрупа. Стрибочки, скоки, перескоки. Стрибки на місці.

2 підгрупа. Стрибки з просуванням.

3 підгрупа. Стрибки-оберти на місці.

4 підгрупа. Стрибки-оберти з просуванням.

Девятнадцята група. Рухи, що виконуються кількома виконавцями. Її структурно-технологічною ознакою є включення особливостей з яких вони складаються.

Двадцята група. Імітація трудових процесів. Її структурно-технологічною ознакою є в самих назвах рухів.

Двадцять перша група. Танцювальні поклони та запрошення. Її структурно-технологічною ознакою є в назвах рухів.

Бойовий гопак є унікальною бойовою системою не тільки фізичного вишколу, а також і духовного, ця система відтворена на основі елементів

козацького бою котрі зберігалися в народних танцях. Він як лицарське мистецтво навіть конкурує з кунгу-фу, японський карате капу-ейро тощо.

Гопаківці мають свої установи, це лицарі Світла, Правди, Добра й Любові. Вони мають буди відповідальними за своїх дії та бути чесними та дисциплінованими й відважними.

Це був імпровізаційний танець виконання якого фізично тренувало воїнів. Його рухи зі слабим тілом виконувати неможливо.

Він передбачає володіння традиційною зброєю, спів та гру на музичних інструментах, та ораторське мистецтво і вивчення мов.

Технічні елементи бойового гопака можна поділити на техніку нападу і захисту, котра складається з техніку кроків і техніки взаємодій.

Перед вивченням техніки кроків слід вивчити стійки, позиції та способи пересування.

Для Техніки взаємодії вивчають спочатку прості технічні елементи і закінчують вивченням найскладнішими. Стусани, копняки, повзунці , перепон, затул складають техніку взаємодії. Також ж різні положення тіла, вони бувають стоячи, у ніпівприсядці, у глибокій присядці, у стрибку та лежачи.

Техніка нападу складається зі стійок та кроків в поєднанні із стусанами(удар руками), копняками(удар ногами) та захисними рухами.

Спостерігаючи двобій козаків, одразу помітно як вони чередують напад та захист [24].

1.2. Становлення та розвиток українського народного танцю

Суспільство, що прагне відродити духовність завжди опирається на культурну спадщину та усвідомлення національні традиції українського народу. Народний танець займає не останню роль для танцювальних колективів, які отримують визнання у народі. Танець являється частиною нашого народу з його глибинною культурою, та український народний

танець є підґрунтям нової національної культури. Він збагачує минуле, надбудову, допомагає створити нове, оригінальне при тому зберігши національні культурні надбання.

Завдяки глибокому ретроспективному аналізу, проведеним історичним дослідженням були виявлені найдавніші сліди українського народного танцю, що торкаються своїм корінням трипільської доби. Трипільська доба існувала в епоху неоліту та енеоліту та здобула назву на початку двадцятого століття.

На малюнках трипільської доби зображені фігури людей, що тримали руку на талії та другу руку заводили за голову.

На основі історико-генетичного аналізу виявлено, що найдавніші сліди українського танцювального мистецтва можна побачити з періоду Трипілля. Трипілля — відома археологічна культура епохи неоліту. Трипільський період отримав назву на початку ХХ ст. Розкопки на місці в 1896-1998 рр. проводив археолог-аматор Вікент Гавойко з Чехії поблизу Трипілля (сучасне с. Трипілля Обухівського району Київської області). [2]

В епоху Трипілля фігура людини зображувалася з однією рукою на талії, а іншою на голові. Зауважимо, що ці рухи зустрічаються в сучасному танці, їх також виконують танцюристи та музиканти в Софійському соборі в Києві (1000-ті роки), чоловічому срібному скарбі Мартініки. (IV ст. до н.е.) передбачає особливий рух, сидячи з широкими ногами і руками в стегнах. У стародавніх літописах зустрічаються зображення танців різних стилів [18]. Ми бачимо записи, написані про танцювальні стосунки, і ми називаємо їх «гульба и плясание», «скакание и топтание», «плясание и плескание», «хребтом вихляние».. Християни називають такі дії «бісівськими». Звідси можна сказати, що традиційні танці тісно пов'язані з стародавніми дохристиянськими, язичницькими культами.

З часом, характеристика життя давніх східнослов'янських народів (древлян, дреговичів, кривичів, в'ятичі, сіверян, білих хорватів, бужан та ін.) заклала основу традиційної та первісної хореографії. Існує багато

старовинних ритуалів і танців з музичними інструментами. Зверніть увагу, що всі заклинання, ритуали тощо засновані на поклонінні тваринам і землеробстві і безпосередньо пов'язані з ними. Водночас, анімалістичні уособлення природних явищ постійно зводилися до бажання полегшити працю, підпорядкувати явища природи й забезпечити власний добробут [18].

В наслідок проведеного аналізу ми бачимо, що під час Київської Русі церква вела запеклу боротьбу з язичницькими звичаями та обрядами. Вона оголосила їх «бісівськими». Коли бажані цілі не були досягнуті, служителі церков прилаштовували більшість народних обрядів до календаря. До найпопулярніших церковних обрядів у календарі відноситься зокрема зустріч весни до великодніх християнських свят, русальні свята до християнської Трійці, до свята Іоанна Хрестителя – Івана Купала, Коляду – до різдвяних та щедрівки – до йорданських свят. Таким чином, хореографічна культура Київської Русі надала українській народній хореографії безліч народних ігор, розваг, рухів та танців.

Вважаємо правильним підкреслити, що сьогодні в окремих регіонах України існує декілька обрядових танців, особливо гуцули «Освячення зерна» та «Кругляк». Танець «Освячення зерна» на Різдво виконують здорові, міцні чоловіки. Зерно лежить на білому простирадлі, навколо нього, тримаючись за руки, танцюристи рухаються в напрямку руху сонця і виконують ритуальний танець, що надає зерну магічну силу родючості. Освячене зерно висипається в поділ господині. Жестова мова танцю передає ідею чоловічої запліднюючої сили та жіночої сили народжувати. Навесні господар посівав освячене зерно, перемішане з іншим [5].

Але «Кругляк» танцюють одружені чоловіки. По колу поміщали топірці, які зображують сонце. В запаску господині зерно насипають у капелюшки. Цей релігійний танець має сприяти здоров'ю бджіл, гарному збору меду. Господарі зерном посипають вулики бджіл навесні, коли бджіл вперше випустять [16].

Отже, наявні відомості про танці того періоду носять відтінок ритуального характеру. Перші детальні описи танців можна знайти насамперед у літературі та художніх творах. До них зверталися Григорій Квітка-Основ'яненко, Іван Нечуй-Левицький, Микола Гоголь, Іван Котляревський, Тарас Шевченко, Іван Франко, Марко Кропивницький та ін. Ці автори не ставили перед собою головну мету наукові дослідження і обґрунтування українського танцю. З іншого боку, твори досить добре описують і художню майстерність українського танцю, що, на мою думку, також може стати цінним етнографічним матеріалом [4].

На основі аналізу та систематизації оригінальної літератури бачимо, що перші українські народні танці були виконані в 1819 році за п'єсою І. Котляревського «Наталка Полтавка». Драматичні основи І. Котляревського та засновників Національного класичного театру, особливо М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський та інші продовжували розвиватися. Емоційний, колоритний, та поетичний танець ставав таким чином окрасою українських вистав. Групові танцюристи створили особливий колорит. Усі танцювальні колективи почали виконувати танці, що пояснюють і розкривають дух українського народу [16; 44].

Слід зазначити, що українські народні танці завжди мають певне національне забарвлення. Український народний танець - це універсальне мистецтво. Щодо музики, то варто підкреслити, що музичні голоси, похідні від реалістичного способу життя різних історичних епох, характеризуються етнічними ознаками, а пластичні танцювальні рухи в українських народних танцях набули єдиного національного характеру. Мова пластики має своїм завданням зберегти оригінальність створену народом своїй природній самобутності. Вищій формі хореографії, особливо українського народного танцю, надано ознаки національної самосвідомості, але відносини між ними мають національні та загальнолюдські ознаки. Великий наш співвітчизник Микола Гоголь звертав увагу хореографів на необхідності правдивої передачі через хореографічні образи особливості національного світовідчуття не

відриватися від рідного національного ґрунту, вбирати його образи, свіжість, глибину і мудрість[3].

Запорізьке козацтво дало значний вплив на розвиток українських народних танців. Любов та боротьба за волю та сам характер і дух нашого народу покладено у тематику танцювального мистецтва України. Український танець передає нашу велич народу, це його душа.

Систематизуючи наукову літературу було встановлено що дослідники Запорозької Січі знаходили відомості про український народний танець. Дмитро Яровницький в «Історії запорізьких козаків» описував традиції та звичаї запорожців. Він розповів як козаки танцювали в гуртках та розважалися коли інші лягали спати після молитви. А танцювати вони могли доки грає музика, навіть і цілий день [15].

Прибувши в Січ з воєнних походів козаки могли декілька днів розповідати про воєнні успіхи та танцювати, демонструючи різні фігури. А головну увагу здобув танець для козацького обряду «прощання козака зі світом».

Танець «Аркан», як ритуальний військовий танець, танцювали перед військовими виступами. Так перевіряли на міцність и витривалість козака воїна. Хто не зміг не розриваючи руки пробути деякий час в колі, виходив з нього. Так піднімали бойовий дух та давали психологічну підготовку своїм воїнам.

До Запорізької Січі танцювали хороводи. Тобто швидко почали танцювали козаки. Серед запорожців-січовиків багато танцювали танець «Козак» як дуетний. Він нагадував двобій двох козаків з жартом та веселістю. То був імпровізований танець та в ньому відбувалося змагання двох характерів. Козаки викликали одне одного та починали робити вихляси, витинати голубці, забивати гопака та сідати гайдука. Перемогу здобував той хто перетанцює іншого. Іноді козаки змагалися з музикантом та демонстрували свої здібності.

Аналізуючи та систематизуючи джерелознавчу літературу можна наголосити, що козаки повинні були знати логіку танцю. Танок починався з повільних рухів а закінчували стрибками та наскоками. Козаки мали налаштуватися під свого партнера та добре його відчувати. Танцювали вони під кобзи, бандури чи під приспівки. Іноді можна було побачити бій зі зброєю: пістолі, рушниці, шаблі та списи [12].

Танець «Козак» це також показ професіоналізму козака. Як козак орудує зброєю під час танцю одразу зрозуміло як він готовий до справжнього бою у поході.

Танець був навіть інструментом для урегулювання усобиць. Коли таке траплялося гетьман давав козакам по чарці горілки та з булавою у руках починав танцювати у колі. Козак, який приєднувався і виходив у коло заводити танок давав символічну згоду на послух гетьману.

Одним із козацьких танців вважається танець «гайдук». Казімеш-Владислав Вуйціцький, польський етнограф, наводить опис танцю. Він наголосив, що поклавши шапки на землю по прямій лінії, чотири парубки починали робити присідання та підскоки навколо шапки що складно без фізичної підготовки. Слово «гайдук» в перекладі з угорської означає «погонич»

Є ще один принадливий танець крім «Аркана» та «Козака» є «Чумак». «Чумак» є більше ніж звичайним танцем, це ще й театральне видовище. Крім того в цьому танці герої були хлопець-чумак та дівчина, і дівчину грав ,також, чоловік. Чумак показував свою любов до дівчини, та залицявся пританцювуючи навколо неї, коли дівчина, навпаки, холодно реагувала на його дії, доки він не дістане кошель з грішми [12].

Козацтво було дуже багатонаціональним. В нього входили як українці так і росіяни, волохи, білоруси, серби, молдавани і інші народи ближнього закордону. Кожен з них зробив свій внесок у нашу культуру. Вони створювали нові рухи які походили від назв основного руху: гопак, тропак, гайдук, голубець. Також, коли козацтво переживало свій розквіт, в Україні

створювалося багато танцювальної музики в більшості для таких танців як гайдуки, чумаки та козаки.

В часи козацтва основні рухи в танці втілювали героїчну образність що характерно для чоловічих танців. Стрибки та різкі присідання робили для демонстрації долання перешкод та уникнення уявної ворожої зброї.

Танець «Гопак» також має давні корні. Його рух був складовою частиною танцю «Козак». Як танець «Гопак» зародився у шістнадцятому сторіччі завдяки козакам Запорізької Січі. Назва танцю гопак походить від слів «гопати», «гупати», «гопкати» - це означає стук чобіт при танці. Починався «Гопак» як чоловічий танець і танцювався переважно в парах. «Гопак» в ті часи грав соціальну роль, танцюючи його козаки могли демонструвати свій характер, мужність та силу. Дехто з козаків заходили у коло та робили довільні рухи, коли інші вигукували «гоп» або «гей» тим саме підбадьорювали тих, хто в колі [13].

Дівчата почали танцювати з хлопцями коли Запорізька Січ була знищена. Від тепер «Гопак» був не тільки парним, його виконували групами, але ніколи «Гопак» не був танцем для одного. З приходом Павла Вірського «Гопак» отримав своє відродження. Нині Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського «Гопак» завершує усі концерти [9].

У спектаклях корифеїв все частіше можна було побачити використання «Гопака». Це сприяло тому що він став культовим у двадцятому столітті. Незважаючи на сучасну театралізованість «Гопака», раніше він був бойовим танцем запорозьких козаків в основі котрого лежали змагання та імпровізація. Зараз український «Гопак» є своєрідним кодом слов'янського народу, який дійшов до нас з давніх давен.

Отже, «Гопак» це був чоловічий танець козаків, козаки проявляли силу спритність та благородство. Зараз «Гопак» імпровізаційний танець: : просуваючись парами по колу, хлопці змагаються у спритності й завзятті. Дівчата грають роль натхненниць, танцюючи ліричну частину, коли хлопці

виконують найвіртуозніші рухи: присядки, стрибки, оберти. Закінчується «Гопак» на веселій, запальній ноті [13].

Проаналізувавши історію танцю можна засвідчити що коли до суто чоловічого танцю долучається жінка, він зазнає суттєвих змін. Завдяки жіночій енергії танець став більш шляхетним, здобув грацію та елегантність. Після запоріжців інші парубки намагалися танцювати як вони, але майже ніхто з них так і не зміг повторити їх манеру і вправність, тому що танці козаків були не з простих. Наприклад, парубок при виконанні руху гайдук в однойменному танці мав високо піднесену ногу вгору, крім того він ще мав підстрибнути й обернутись в повітрі. Тому молодь виконувала танці на свій лад, спрощуючи складні елементні танцю [14,44]

Козаки мали свої танцювальні звичаї, які дійшли до сильних парубків. Наприклад, завдяки танцям козаки вирішували, хто з них буде платити, хто перетанцює другого той й вирішуватиме. Цей звичай прижився у містах та селах.

У дванадцятому сторіччі козацькі танці стали відомими побутовими танцями. Козаки крім змагань також розважалися в своїй звичайній манері. Друга частина «Козака» була дуже швидкою, з моторною музикою відокремилася і здобула назву «Козачок». Також його танцювали дівчата взявшись за плечі. Коли дівчатам доводилося танцювати з хлопцями вони починали виконувати рухи окремо одна від одної. Для дівчат в такому танці були характерні рухи: тропак, гайдук, голубці. Треба зазначити, що цьому танцю не притаманні героїчні забарвлення та танцювальні комбінації-колінці.

Можна охарактеризувати танець «Козачок» такими словами: юність, радість і веселощі. Його складовою є вихилясники, тинки, вірьовочки, голубці, припадання. Але в ньому існують елементи змагання між окремими танцюристами чи парами [13].

Дівчатам в такому танці теж доводилося відповідати чоловікам, але в більш скромному характері, їхні рухи були більш елегантні і граціозні. В

деяких випадках, дівчата самі виконували цей танок. Побравшись за талії, руки чи плечі, мов лоза вони перекручувалися між собою.

У 1775 році Катерина друга скасувала Січ та, навіть, назву «запорізьких козаків». Козаки були вимушені перебратися за Дунай й займатися промислом та чумацтвом. З того часу танець «Козак» виконували на базарах та ярмарках. Саме так козаки доводили свій хист та силу [15].

Отже, козацькі танці потерпіли значних змін. Та на заміну «козаку» прийшов «гопак», «козачок», «тропак», «голубець», «метелиця». Але ці танці зберегли деякі риси козацьких танців, але перетворилися на інше явище української культури.

Значного впливу український народний танець зазнав під натиском Європи. Особливого сенсу набули поняття про націю, права та гуманізм. Збагачувалися нові виразні засоби, нові рухи та органічно поєднувалися слово, музика та хореографія. Український народний танець, як стверджує І.Степанюк, має величезний арсенал зображально-виражальних засобів народного мистецтва. В прадавні часи народ танцював для себе. Ідеологічні утиски та чужоземні впливи, збагатили нашу танцювальну лексику, художню палітру та різноманітність жанру [20].

Аналізуючи наукову літературу, з легкістю можна стверджувати, що український народний танець має багату культуру. Народний танець має не тільки хороводи але й ритуальні, сюжетні побутові танці.

Українському народному танцю характерні певні рухи, що часто повторюються навіть без їх структурно-морфологічної розробки. Йому притаманні календарна обрядовість та музично-пісенні цикли такі як: гаївка, купальські, обжинкові та весільні пісні, колядки та щедрівки [8].

До традицій української народної хореографії варто ставитися бережливо, вивчати її, примножувати її надбання, бо саме її вплив на національну свідомість і формування у підростаючого покоління любові до українських культурних традицій, а зокрема танцю, дуже великий.

Досліджуючи цю тему, вважаю за доцільне розглянути більш докладно тему вкладу таких яскравих особистостей, які внесли значний вклад в вивчення національного танцювального мистецтва, як Павло Вірський, Василь Верховинець, Василь Авраменюк, Андрій Негачевський. Завдячуючи цим видатним хореографам і балетмейстерам український народний танець розвинувся, як народно-сценічне мистецтво, та увібрав у себе академізм народної хореографії. Ці митці поклали основу класифікації народно-сценічного танцю, хоча дана класифікація і досі вважається не досконалою.

Василь Михайлович Верховинець вперше запропонував класифікацію українських танців на масові, парні, та сольні. Існує інша класифікація: хороводи, сюжетні та побутові танці. Такий розподіл належить Андрію Гуменюку. А музикознавці використовують при класифікації абсолютно інший підхід. Вони за основу беруть характер музичного супроводу або власні назви танців. Серед такої класифікації ми зустрінемо такі назви як: гопак, мазурки, кадрилі, польки, «аркан», «чумак», «Коваль», «Рибка» тощо. До того ж варто зазначити, що одні й ті самі танці в різних місцевостях мають інші назви і різновиди. Наприклад, всесвітньо відомий український гопак має і інші назви в інших регіонах – «Гоцак», «Тропак», «Козачок» [10]. Танець має спільну основу в різних регіонах, при цьому ж має і регіональні відмінності в певних елементах танцю.

Часто етимологія назви танцю пов'язана з пісенним супроводом. Наприклад, танець «Горлиця» набув такої назви від частого приспіву «Ой, дівчина – горлиця», танець «Дудочка» - «Діду, мій дударіку...». Також в назвах танцю зачасти використовуються регіональні назви, як то «Гуцулка» має таку назву від регіону свого походження – Гуцульщина. «Коломийка» народилася в Коломиї, «Лючинка» народилася на берегах ріки Лючинки, а «Микуличинка» від запальних весільних танців в Микуличині Івано-Франківської області. Подібних назв, які походять від регіонів створення танцю, достатньо. Ми для прикладу взяли лиш декілька.

Також основою для назви танцю послуговує найбільш часто використовуваний елемент, який зустрічається в ньому. Рух гопак дав назву танцю «Гопак», рух гайдук (присядка) дав назву танцю «Гайдук». Те саме можна сказати і про танець «Увиванець», який насичений саме такими звивистими рухами.

Одним з визначних дослідників танцювальних рухів є Василь Верховинець. Він описав кілька з них, наприклад, доріжка, навприсядки, присядки, вихиляси, «бач, як заплів» (пізніше названа плетінкою), «от загіба», плазунець, «от завернув». В народно-сценічному танці використовуються і інші народні назви рухів: підскоки, підтупи, гопак, витинанки, дрібні скоки, тропак, закрутки, голубці та інші [14].

Історія розвитку українського народно-сценічного танцю бере свій початок в 1906 році на сцені театру Миколи Садовського. Саме там засяяла хореографічна зірка Василя Верховинця. Емоційністю та індивідуальністю було наповнено кожен партію танцівника-виконавця, завдяки яскравому прояву балетмейстерського мистецтва. Василь Верховинець створював хореографічні вечори. Це були вистави-дивертисменти, які славилися насиченими народно-хореографічними композиціями, різноплановою стилістикою та яскравістю і багатством українського танцю. До того ж, Василь Верховинець заклав глибинну теоретичну основу розвитку української народної хореографії. В своїй першій роботі «Теорія українського народного танцю» він систематизував і виклав весь набутий досвід [14].

Естафету по розвитку і примноженню здобутків української народної хореографії прийняв його учень Василь Авраменко, який зміг поширити набуті знання і досвід за кордоном. В 1919 році В. Авраменко разом з О. Кошицем виїхали на гастролі в Америку, Канаду та країни Західної Європи, завдяки чому на теренах цих країн засвітилося українське танцювальне мистецтво та народна хореографічна культура нашого народу.

Стараннями Василя Авраменка в 1929 році в Нью-Йорку була заснована школа українського народного танцю, а через 17 років у 1946 році він опубліковує працю «Українські національні танці, музика і стрій». Наслідування свого вчителя Василя Верховинця вбачалось в тому як Авраменко здійснював постановки українських танців, в подібності хореографічної лексики, в положенні рук, фігурах танцю, поведінці виконавців у танці і навіть в українському костюмі. Можна сказати, що Василь Верховинець розвивав і популяризував український танець на рідній землі, а його учень – за кордоном [1].

Можемо з впевненістю стверджувати, що основою народження найвідомішого колективу - Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського були напрацювання вищевказаних дослідників і пропагандистів українського народного танцю. Крім концертної діяльності цей колектив велику кропітку працю проводить по збиранню, вивченню та збереженню національних звичаїв, традицій та обрядів українського народу. Саме ці надбання і є тим першоджерелом з якого народжуються танцювальні шедеври, хореографічні мініатюри, створюються великі постановки з минулого та сучасного життя українців.

Павло Вірський - народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР, лауреат Державної премії України імені Т. Шевченка (див. дод. А.) протягом двадцяти років з 1955 до 1975 року очолював створений ним ансамбль. Разом з Миколою Болотовим вони вперше в Україні об'єднали навколо себе хореографічний колектив народного танцю.

В їх спільному доробку багаточисленні, різноманітні композиції. Яскраве емоційне забарвлення – від натхненної романтики до піднесеної хороброї героїки, від ніжної прозорої лірики до стриманої аскетичності.

Для творчості Павла Вірського характерна сміливість новітніх рішень, оригінальність композицій, він постійно розвивав і збагачував і без того багатогранну лексику українського танцю. Можна сказати, що він створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-

сценічної хореографії. Все це було як закономірний результат його невтомних, постійних шукань, філософського осмислення проблем життя.

Танцювальне мистецтво П. Вірського завжди яскраве і несподіване. У його постановках широко відомі та звичні рухи набувають нового емоційного змісту. Свіжими візерунками квітнуть канонічні хореографічні побудови, які забарвлюються оригінальними відтінками, неповторним колоритом. Для П. Вірського український танець став величезним світом найрізноманітніших емоційних образів, сюжетів, тем, настроїв, співзвучних нашому духовному багатству нації [6].

Такі відомі хореографічні композиції як «Моряки», «Гопак», «Ми з України», «Ляльки», «Ой під вишнею», «Повзунець», «Подоланочка», «Сестри», «Чумацькі радощі» і для сучасного глядача є неперевершеною цінністю в українському хореографічному мистецтві, саме тому що Павло Вірський майстерно театралізував фольклор і зміг по новому його осмислити та втілити в національній сценічній традиції.

Доречно буде назвати поруч з іменем Павла Вірського і імена інших уславлених майстрів українського танцю, які присвятили своє життя розвитку і процвітанню народного мистецтва, зокрема танцю. Серед них: Р. Малиновський, О. Гомон, А. Кривохижа, Клара Балог, В. Петрик, Г. Клоков, Д. Ластівка, В. Марущак, Я. Чуперчук та інші. Вони змогли передати і наступному поколінню любов до українського народного хореографічного танцю. Завдяки чому сьогодні молоде покоління гідно представляє наше мистецтво не лише на всеукраїнському а й міжнародному рівні на різноманітних конкурсах і фестивалях. Серед наших сучасників яскраво засяяли такі імена: М. Гузун, Т. Гузун, Б. Колногузенко, О. Величко, М. Коломієць та інші [7].

Висновки до розділу 1

Український народний танець є джерелом народної творчості. Це національне багатство українського народу при пройденому складному його розвитку. Він розвивався протягом всієї історії нашого народу, збагачуючись новим змістом і своєрідними виразними засобами. На кожному етапі розвитку Український народний танець присвоювала собі нові рухи та пісні поєднуючи слово та музику. Крім хороводів, тут є ритуальні, обрядові, сюжетні, побутові танці. Для них характерний супровід хору, а також акомпанемент самотніх народних або тільки ударних інструментів. Український народний танець має свій унікальний колорит завдяки лексиці, структурній та композиційній побудові, тематиці та образному змісті хореографічних творів, оригінальній манері їх виконання. Також балетмейстер використовує теми обґрунтовані звичаєм чи традицією для створення свого варіанту танцю, що має назву народно-сценічний.

Встановлено, що за часів козацької доби, коли танець почав передавати дух, та силу запорожця, його мужність і особливість життя, український народний танець отримав новий розвиток. Раніше ці танці виконували тільки чоловіки, але потім їх почали танцювати і жінки. Але попри те, є танці що виконуються тільки чоловіками, такі як « повзунець» та « запоріжці». А в останні роки бойовий гопак, що характеризується елементами бойових мистецтв та рухами козацьких танців, здобуває нову популярність.

Отже, український народний танець є невичерпним джерелом народної творчості. Він є живим організмом, який постійно розвивається. Пройшовши довгий і складний шлях свого розвитку український народний танець став величчю нашого народу та національним багатством. Український народний танець постійно збагачувався новими рухами, набував яскравих колоритних рис, супроводжувався піснями, створював органічну композицію засобами слова та музики через прояв у самотній пластичній інтонації, лексиці, структурній та композиційній побудові. Тематика та образний зміст

хореографічних творів, оригінальна манера їх виконання надійно закріпили український народний хореографічний танець в світовому мистецтві.

РОЗДІЛ 2.

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ: ОСОБИСТОСТІ ЧОЛОВІЧОЇ ЛЕКСИК

У другому розділі розкрито методику вивчення та техніку виконання чоловічих рухів в українському народному сценічному танці; окреслено образність чоловічої лексики українського народного сценічного танцю.

2.1. Методика вивчення та техніка виконання рухів українського чоловічого танцю

Навчання чоловічих рухів в українському народному танці є складним процесом, для котрого потрібно мати досконале оволодіння танцювальним мистецтвом і також потрібно вміти самостійно мислити та діяти. На заняттях з хореографії з народного українського чоловічого танцю пізнають темп виконання чоловічих рухів, освоюють основні етапи розучування та ознайомлюються з ритмічними малюнками. На заняттях чоловік освоює техніку виконання чоловічі рухи і вчиться виконувати рухи за правильною методикою. Вихованець має навитися технічно ускладнювати рух та з простотою його виконувати [19].

Треба уділяти увагу на підготовку кістково-м'язового апарату при вдосконаленні виконання чоловічих рухів, це особливо важливо для рухів підвищеної складності де з'являється можливість здобути травму.

Отже, проводити розігрів м'язів за допомогою рухів екзерсису біля станка та на середині залу українського народного танцю добре робити постійно.

Даний комплекс вправ підходить для цього

1. Присідання:

- напівприсідання та глибоке присідання за першою, другою та п'ятою позиціями;
- глибоке присідання за першою, другою та п'ятою позиціями з перегинанням корпусу.

2. Вправи на розвиток рухливості ступні:

- ковзання носком по підлозі з виштовхуванням п'ятки опорної ноги;
- ковзання півпальцями по підлозі вбік з поворотом ступні;
- винесення робочої ноги на п'ятку з акцентом п'ятки опорної ноги;
- винесення ноги вбік на п'ятку та перенесення з носка знову на п'ятку;
- маленькі кидки з акцентованим ударом п'ятки опорної ноги;
- наскрізні маленькі кидки вперед-назад через першу позицію.

3. Вправи з ненапруженою вільною ступнею (флік-фляк):

- флік-фляк з акцентованим рухом до себе;
- флік-фляк убік з переступанням;
- флік-фляк убік з підскоком та переступання;
- підготовка до віяла;
- віяло.

4. Вправи на вистукування:

- дрібне вистукування всією ступнею за шостою позицією;
- дрібушка (закарпатська);
- відкидання ніг назад з ударами півпальців;
- колупалочка з поворотом опорної ступні.

5. Обертальні та кругообертальні вправи:

- повертання ступні з виворітного у невиворітне положення;
- кругообертальний рух носком робочої ноги по підлозі;
- кругообертальний рух носком робочої ноги по підлозі при глибокому присіданні на опорній нозі;
- вісімка;

- підготовка до вірьовочки;
- вірьовочка;
- підготовка до батман фондю;
- батман фондю.

6. М'яке відкривання ніг:

- м'яке відкривання ноги на 90°;
- різке відкривання ноги на 90°;
- відкривання ноги на 90° із стрибком на опорній нозі;
- відкривання ноги на 90° на повному присіданні на опорній нозі.

7. Великі кидкові рухи:

- великі кидки з підбивкою;
- великі кидки робочої ноги з підбивкою опорної ноги на кабріоль;
- великі кидки через першу позицію у поєднанні з ножицями на стрибку;
- великі кидки з опусканням на коліно робочої ноги;
- великі кидки вбік обличчям до станка з наступною розтяжкою;
- великі кидки вперед з переступанням та підскоками [11; 22; 21].

Важливо враховувати темп музичного супроводу, розуміти характер музичного матеріалу, та характер виконання рухів танцю при роботі над виконанням рухів біля станка. Пам'ятати основні положення рук, корпусу, ніг та голови та дотримуватися безпеки при виконанні складних рухів.

Закінчивши виконувати екзерсис біля станка настає час опанування складних чоловічих рухів. Це великі стрибки, присядки та оберти тощо.

Проаналізувавши джерелознавчу літературу можна сказати що бувають такі великі стрибки: щупак, яструб, підготовка до розніжки та сама розніжка, кільце. Це є цілком чоловічими рухами. Всі ці стрибки можна виконувати як на одному місці так і з просуванням уперед, по діагоналі, за колом. Також їх виконують не тільки самотійно але й з'єднуючи з іншими рухами [13].

Розглянемо більш детально методику виконання великих стрибків.

Щупак (чоловічий)

Вихідне положення — шоста позиція ніг.

Принцип виконання такий же, як і «розтяжки в повітрі».

На «раз» з легенької «присядки» рвучко відштовхнутися від підлоги обома ногами;

на «два» швидко винести вперед стулені докупи обидві ноги. Коліна і підйом ніг витягнуті. Долонями рук дістати носки ніг. Корпус сильно нахилений вперед.

На «раз» наступного такту опуститися на півпальці обох ніг, трохи присідаючи.

Кільце (чоловіче).

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

Виконується так само, як і «щупак», тільки ноги, зігнуті в колінах, піднімаються назад. Корпус сильно згинається в талії і відхиляється до правого або лівого плеча. З стрибка опуститися в напівприсядку за шостою позицією.

Яструб (чоловічий).

Вихідне положення – третя або шоста позиція ніг.

На «раз» з легенької «простої присядки» рвучко відштовхнутися обома ногами в повітря;

на «два» якомога більше підігнути в повітрі ноги з широко розведеними в сторони колінами і звести підшвами. Руки розведені в сторони, корпус нахилений вперед. Поза ніби імітує політ яструба.

Особливе місце серед чоловічих рухів займають присядки. Відрізняють їх за характер та манера виконання. Їх виконання на глибокому присіданні займає частину танцю або весь в деяких випадках. Починають їх виконання з підскоку на пружному присіданні, і далі треба легко підштовхуватися від підлоги.

Існує багато різновидів присядок. Ось декілька з них: проста присядка, проста присядка, присядка з почерговим винесенням однієї ноги навхрест другої, бокова присядка, прядка з ударом рукою об підлогу, розтяжка вниз, тинок низький, присядка з ударом рукою по халяв (по підошві), повзунець, хід на глибокому присіданні, повзунець із перенесенням ваги корпусу на праву руку, повзунець із перенесенням ваги корпусу на праву руку та плескачем у долоні, підсічкач та інші.

Вважаємо за належне розглянути методику виконання присядок.

Проста присядка (чоловіча)

Вихідне положення — перша позиція ніг.

На «раз» — з невеличкого підскоку рвучко опуститися вниз на півпальці обох ніг. Каблуки тримати разом, а носки й коліна розвести в сторони;

на «два» з невеликим підскоком трохи піднятися з глибокого присідання, залишивши всю вагу корпусу на лівій нозі, а праву, сильно зігнуту в коліні, виворітно підняти вперед, доводячи стопу до коліна лівої ноги. Коліно правої ноги повернути праворуч, підйом витягнути, але не напружувати. Корпус прямий, погляд направлений прямо перед собою.

Варіант простої присядки – гайдук (чоловічий).

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На «раз» з невеличкого стрибка зробити глибоке присідання на півпальці обох ніг (коліна і ступні разом);

на «два» з невеличкого підскоку ледь піднятися на півпальці лівої ноги. Одночасно праву ногу, злегка зігнуту в коліні, трохи підняти ліворуч навхрест попереду правої ноги, голову повернути ліворуч.

Далі рух повторюється з другої ноги. Корпус прямий, плечі трохи відведені назад.

Варіант гайдука (чоловічий).

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На «раз» з невеличкого стрибка опуститися в повне присідання на півпальці обох ніг (коліна і ступні разом);

Обертам при їх вивченні наділяють багато уваги, особливо турам в повітрі, гарбузам, яструбам у повітрі.

При організації навчання українського народного танцю забезпечується завдяки прийомам, завдяки котрим діти бажають творчості. З основних методів навчання існують: зразок, словесний метод, показ та музичний супровід. Показ – це коли перед вивчення руху педагог його спочатку показує. Рух виконується у закінченому вигляді, а вже потім педагог розбирає його на деталі.

Показ хороший тим що зосереджує увагу вихованців та має вплив на розум та всі органи чуття. Розвивається уявлення про час та простір. Педагог повинен навчити бачити рух і дати образне розуміння усієї форми. При вивченні руху вихованцям слід допомагати одне одному як його варто виконувати, що приводить до більш чіткого уявлення образу цього руху. Тоді розвиватиметься фантазія та духовний світ почне розкриватися.

Зразок – це виразне, красиве виконання завдання педагогом, котре він ставить перед вихованцями. Зразком може бути частина танцю або етюду або танцювальна фраза. При його виконанні педагог розкриває значення уривків і спотворює у вихованців бажання його виконувати. При цьому також аналізують деталі зразка. Визначають які рухи вже вивчали, які пов'язані один між одним.

Перші зразки прості і короткі, і вже потім педагог робить їх складнішими. Вихованці спочатку наслідують зразок педагога, вони переймають його досвід і з часом він стає їх власним.

Словесний метод це насамперед вміння користуватися словом. У прийомах та зразках також використовують словесні пояснення.

Психологічна сила впливу слова надає значні можливості у спілкуванні. Знаючи правильні слова можна вплинути на активність, додати упевненості вихованцям у своїх діях. Слово розкриває в показі суть руху, його зміст. Також слово є ілюстрацією зразка і відіграє таку ж роль у його супроводі.

Музичний супровід також є методичним прийомом. Це дуже сильний засіб виховання. Музика впливає на почуття, образи та думки вихованця, що впливає на його рухи. В українській хореографії музичний супровід займає значну роль.

Систематизувавши джерелознавчу літературу [30; 26] було виявлено, що навчання чоловіків українському народному танцю має проектуватися та реалізовуватися на базі спеціальних принципів навчання, зокрема:

- поєднання традицій і новаторства;
- системності та послідовності навчання;
- індивідуалізації та диференціації;
- наочності;
- поєднання вербальних і невербальних факторів впливу;
- руху від простого до складного;
- багаторазового повторення та варіативності;
- міцності знань і умінь.

Для ефективності навчання необхідно зберігати культурну спадщину народу. У роботі педагога повинна вирисовуватися системність. Треба постійно тренуватися, не забувати та опиратися на пройдений матеріал при вивченні нового, та робити акценти на важливих моментах. Слід опановувати вивченні знання та в той же час оволодівати новими танцювальними навичками. Педагог має детально продумувати послідовність побудови навчального процесу, створюючи сприятливі умови для оволодіння танцем.

Процес навчання повинен буди поетапним. Починаючи з навчання елементів танцювальних та хореографічних рухів переходити до танців. Це укріпить зв'язок між окремими танцювальними рухами [25].

Треба враховувати психофізіологічні особливості вихованців. У вивченні важливо розвивати здібності та навички але не забувати про фізичний розвиток та рухові можливості вихованців. Однакові вимоги до вихованців не в корні не правильним ставленням до них. Кожен з них має свої психофізіологічні особливості. Задача педагога перш за все розкрити індивідуальність вихованців, та допомогти йому розвинути свої творчі здібності і знайти свій творчий шлях [18].

Багаторазове повторення сприяє формуванню рухових умінь. Це головний спосіб закріплення результату навчання. Вихованець також вивчається до регулярної роботи. Але щоб закріпити в голові правильність виконання руху треба приділяти цьому багато уваги. Інакше процес навчання уповільниться в багато разів. Але багаторазове повторення не означає повторення одного руху. Це призводить до перевтоми і рухи будуть не такими яскравими та технічними. Треба в знайомий рух вносити елемент новизни, або ставити нові вимоги до його виконання [25, 27,28,29,5,6,7] .

Головною ознакою міцності знань є свідоме й ґрунтове засвоєння навчального матеріалу. Принцип міцності знань і умінь дозволяє оцінити кінцевий результат навчання, що виражається в готовності юнаків до концертної діяльності, достатній тривалості збереження засвоєних хореографічних знань і вмінь

2.2. Образність лексики українського чоловічого танцю

Поєднання багатогранних зв'язків між рухами, позами, жестами ведуть до створення лексико-синтаксичних та композиційних сполучень, з яких складається хореографічний твір. Лексику варто розглядати з позицій тих естетичних функцій, які вона виконує при створенні загального танцювального контексту, тобто її емоційної образності.

Український народний танець має лексичні особливості та манеру і виконання де він побутував, тому він відрізняється від білоруського або російського танцю, це називають колоритом, він буває національним, локальним, окремого жанру, тощо.

Український танець має складку техніку виконання, тому створення хореографічних образів пов'язано з фізичним навантаженням. Виконавцю потрібно творити дійовий образний танець за певні ритмічні, просторові межі.

Образність лексики створюється завдяки лексики-композиційними структурами і образно-тематичним спрямування твору. Тобто рух набуває смислове та емоційне значення в залежності від контексту.

Хореографічний образ – це сцени життя, природи що створює балетмейстер за допомогою домисла, бачення що мають естетичну цінність. Танцювальний рух, комбінації не тільки створюють оболочку образу, але є і формою його існування, Глядач може і не запам'ятати, з яких лексичних елементів створено образи танцю але образи він запам'ятає.

Виходить так, що малюнок танцю це асоціативно художньо-образний елемент, а не тільки суха геометрія. Наприклад, українці, які танцюють на «Вихор», «Вітерець» передають в танці сильні пориви вітру.

У "Заметілі", "Метелиці" малюнки нагадують снігові заметілі, віхоли, хурделиці, кучугури снігу. Українська «Метелиця» відрізняється від російської чи білоруської. Білоруси, наприклад, імітують заметіль, танцюючи танець з рушником.

Танець «Очерет» видно суху погоду та вітер несе очерет до землі. У «Запорізький казак» показана пильна битва, А танець «Коша» висловлює будівництва коші.

Крім композиційного колориту є ще й локальний, котрий існує у певному районі – своєрідні присядки, положення рук, інший темпоритм при виконанні руху, оригінальне положення рук, посадка на повзунцях, є характерні малюнки на яких робиться акцент.

«Дев'ятка» від дослідника українського танцю А. Гуменюка має локальний колорит. У ній хлопці виконували «дріббушки» і також топчуться підосвою що схоже на розмову з дівчатами. При додаванні манери з початку до кінця танцю створюється локальний неповторний колорит.

Завдяки колориту одна область може мати безліч варіантів одного руху.

Тому навіть в одній країні, регіоні ми маємо багато варіантів одного руху, тому багатий зміст, оригінальна лексика, композиція, краса одягу не може нівелюватися, і не потрібно підводити одну схему. У танцях – гуцулів, лемків, бойків можливо знайти багато схожого у структурі композиції, в виконанні прийомів. Але знаходяться ці райони дуже близько та мають нову манеру в рухах, їх морфологічній інструкції та метро ритмічній структурі.

Загалом, бойки подають свої танці спокійніше, плавніше, вільніше, тоді як у словацькому танці є дивні стрічки, що характерно для польської хореографії; Лемки танцюючи повертають свій тулуб праворуч – ліворуч, бо його танці мають угорські елементи (синкопатичні ритми та двочасні форми та переходи на тридольні розміри тощо).

Існують ознаки двох груп рухів – чоловічі та жіночі. Це зумовлюється, крім анатомічної побудови, звичаями, характерами, та іншими факторами. Чоловічі імітаційні рухи бувають такі : яструб, щупак, кільце, рухи з шаблями, списами, топірцями, а також рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів тощо.

Чоловічі рухи в українському народному танці бувають дуже віртуозними низовими, це присядки повзунці, розтяжки, закладки, револьтати, підсічки тощо. Але ні одному танці немає різко підкресленої елевації. Виконуючи рухи імітуючи звірів птахів (яструб, щупак, кільце, розніжка тощо) танцюрист нібито летить як птах висвітлюючи образ вільного козацького народу. Тож віртуозні рухи в українському народному танці дала нам природа [22].

Рухи, прийоми, жести, пози створюють певні художні образи у різних танцях. В мініатюрі «Чумацькі радощі» Павло Вірський завдяки простих

образних рухів показав глядачеві яскраві людські характери. Емоційний імпульс у виконавця впливає на почуття глядача. У сценічній обробці «Гопаку» завжди притаманне героїчне забарвлення. Іноді просто радісно й запально. В танці «Козачок» танцювальні рухи виконуються дуже швидко та потребують доброї техніки. Танцюристи при виконанні рухів проносяться перед глядачем. І в «Гопаку» і в «Козачку» є елемент змагання в парах. Танець «Козачок» заповнюється такими емоціями як оптимізм та радість. У танці «Лісоруби» виконавці обігрують топірці показуючи підготовку до рубання дерева та у самому танці багато пантомімних рухів, що показують стан лісорубів від їх праці. В героїчних танцювальних композиціях "Запорожці" П. Вірського та "На Січі Запорізькій" В. Михайлова маємо логічне поєднання дуже складних українських чоловічих лексичних конструкцій з елементами акробатики, фехтування. І все це вмотивовано сценічною дією, змістом танців.

Щодо морфології руху, з нею пов'язані основні позиції та положення рук, ніг і голови в парах, трійках, масових танцях. Положення рук є важливим компонентом виразності виконавця, руки це помічники при виконанні важких рухів, також руки це крила що передають людські емоції. Кість руки один з головних засобів передачі емоції до глядача. Вона може запрошувати, давати, розповідати, відштовхувати.

Деякі положення рук зумовлені специфікою українського народного вбрання. Так, відведення руки за потилицю підказане завданням притримати шапку. Голова зазвичай у юнака гордо піднесена вгору, що підкреслює мужність, силу та веселість.

Для демонстрації сили та спритності та вправності варто використовувати ускладнені технічно рухи. Але, слід пом'ятати, що безпідставне механічне перенесення окремих рухів або більш складних лексичних поєднань одних жанрів, різновидів у постановку іншого стилю чи жанру збіднює виражальні можливості мистецтва, може призвести до втрати своєрідності, чистоти та краси українського народного танцю [23].

Висновки до розділу 2

Вісвітлюючи методику вивчення та техніку виконання чоловічої лексики українського народного танцю нами було встановлено, що починати вивчення чоловічих рухів потрібно біля станка, а вже потім, віртуозно оволодівши основою, переходити до повноцінного оволодіння рухів на середині залу. Вивчення вправ біля станка (присідання, вправи на розвиток рухливості ступні, вправи з ненапруженою ступнею, вправи на вистукування, обертальні та кругообертальні вправи, вправи для м'якого відкривання ніг, великі кидкові рухи) розвивають кістково-м'язовий апарат, після цього легше стає опрацьовувати біль складні рухи.

Встановлено, що великі стрибки виконуються на місці, з просуванням уперед, по діагонілі, або по колу. Коли для присядок потрібно глибоко присідати, та починати рухатись з підскоку робивши пружне присідання. Це має виглядати ніби м'ячик стрибає по підлозі. Також при вивчанні обертів, зокрема тури, яструб у повітрі, гарбуз потребують належної уваги.

Визначили, що саме українська чоловіча лексика володіє віртуозно низовими рухами : присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтатами, підсічками. І, також, має підкреслену елевацію, чого, напевно, немає ні водному танці в світі. Тобто для чоловічої лексики в українському народному танці, також, характерні повітря, політ, завдяки дару танцівника до зльотів та стрибків. Завдяки рухам, виконання яких схоже на поведінку звірів, птахів(яструб, щупак, кільце, розніжка) можна побачити політ птаха що показує на образ вільного козацького народу

ВИСНОВКИ

Запропоноване дослідження, присвячене проблемі вивчення та популяризації чоловічої лексики в українському народно-сценічному танці підтверджують, що поставлені завдання повністю виконані, мета дослідження досягнута.

В основу дослідження покладена проблема вивчення та популяризації чоловічої лексики в українському народно-сценічному танці

Результати проведеного теоретичного дослідження дали змогу сформулювати такі висновки, а саме:

1. Розкрито поняттєво-термінологічного апарату дослідження.

Народно-сценічний танець – це художній твір, над котрим працював балетмейстер. Танець, який відповідає сценічним та драматургічним законам. Народно-сценічний танець є більш складним за лексикою та композицією народний танець. Детально проаналізовано структурно-технологічні ознаки, манера виконання, за якими рух отримує назву. Бойовий гопак є унікальною бойовою системою не тільки фізичного вишколу, а також і духовного, ця системи відтворена на основі елементів козацького бою котрі зберігалися в народних танцях.

2. Висвітлено становлення та розвиток українського народного танцю та доведено, що український народний танець є національним багатством українського народу при пройденому складному його розвитку. Він розвивався протягом всієї історії нашого народу, збагачуючись новим змістом і своєрідними виразними засобами. На кожному етапі розвитку Український народний танець присвоювала собі нові рухи та пісні поєднуючи слово та музику. Крім хороводів, тут є ритуальні, обрядові, сюжетні, побутові танці. Для них характерний супровід хору, а також акомпанемент самобутніх народних або тільки ударних інструментів. Встановлено, що за часів козацької доби, коли танець почав передавати дух, та силу запорожця, його мужність і особливість життя український народний танець отримав

новий розвиток. А в останні роки бойовий гопак, що характеризується елементами бойових мистецтв та рухами козацьких танців, здобуває нову популярність.

3. Розкрито методику вивчення та техніку виконання чоловічих рухів в українському народному сценічному танці. Встановлено, що вивчення рухів українського чоловічого танцю розпочинається з опанування вправ біля станка. Процес навчання повинен буди поетапним. Починаючи з навчання елементів танцювальних та хореографічних рухів переходити до танців. Це укріпить зв'язок між окремими танцювальними рухами. Великі стрибки виконуються на місці, з просуванням уперед, по діагонілі, або по колу. Коли для присядок потрібно глибоко присідати, та починати рухатись з підскоку робивши пружне присідання. Це має виглядати ніби м'ячик стрибає по підлозі. Також при вивчанні обертів, зокрема тури, яструб у повітрі, гарбуз потребують належної уваги.

4. Окресливши образність чоловічої лексики українського народно-сценічного танцю ми встановили, що українська чоловіча лексика володіє віртуозно низовими рухами : присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтатами, підсічками. І, також, має підкреслену елевацію, чого, напевно, немає ні і одному танці в світі. Тобто для чоловічої лексики в українському народному танці, також, характеризує повітря, політ, завдяки дару танцівника до зльотів та стрибків. Завдяки рухам, виконання яких схоже на поведінку звірів, птахів(яструб, щупак, кільце, розніжка) можна побачити політ птаха що показує на образ вільного козацького народу. В героїчних танцювальних композиціях маємо логічне поєднання дуже складних українських чоловічих лексичних конструкцій з елементами акробатики, фехтування. І все це вмотивовано сценічною дією, змістом танців. Український танець має складку техніку виконання, тому створення хореографічних образів пов'язано з фізичним навантаженням. Виконавцю потрібно творити дійовий образний танець за певні ритмічні, просторові межі

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми чоловічої лексики в українському народно-сценічному танці й засвідчує необхідність її подальшого розроблення за такими перспективними напрямками, як народно-сценічний танець Слобожанщини; значення народно-сценічного танцю у підготовці магістрів спеціальності 024 Хореографія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Авраменко, В. (1947). *Українські національні танці, музика і стрій*. Вінніпег. [1]
2. Безклубенко, С. (2002). *Теорія культури*. Київ. [3]
3. Білаш, П. (1995). Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10-30-х роках ХХ століття. *Збірник наукових статей Київського державного університету культури*, 2, 90–100. [5]
4. Богород, А. (1995). Танець у творчості І. Карпенка-Карого. *Іван Карпенко-Карий і українська театральна культура*, 20–23. [6]
5. Бойко, О. (2005). Хореографічний образ як естетичний вияв національного характеру. *Вісник КНУКіМ*, 12, 18–26. [9]
6. Боримська, Г. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Київ. [10]
7. Бурля, О. (2004). *Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.06). Київ. [11]
8. Верховинець, В. (1991). *Теорія українського народного танцю*. Київ. [14]
9. Вірський, П. (1960). *Думки і поради*. Київ. [15]
10. Гуменюк, А. (1969). *Український народний танець*. Київ. [18]
11. Гусев, Г. (2003). *Методика викладання народного танцю. Танцювальні рухи і комбінації на середині залу*. Москва. [19]
12. *З історії козацького танцю*. Режим доступу: <http://old.alentrada.org.ua/pro-teatr/skarbnychka-premudrostej/71-cossak-dance>. [21]
13. Зайцев, Є., Колесниченко, Ю. (2007). *Основи народно-сценічного танцю*. Вінниця. [22]
14. Колногузенко, Б. (2002). Хореографія вихователька поколінь. *Культура і життя*, 7, 7–9. [29]
15. Купленник, В. (1999). *Козацький танець*. Київ. [32]
16. Легка, С. (2001). *Традиції народної культури в українській*

хореографії. *Питання культурології*, 17, 28–37. [33]

17. *Особливості народно-сценічного танцю*. Режим доступу: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625b3ad68b5d53b88521316d26_0.html. [41]

18. Повалій, Т. (2010). *Методи згуртування дитячого хореографічного колективу*. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 7(9), 385 – 391. [44]

19. Прокопович, Т. (2007). *Мистецька освіта в інформаційному суспільстві*. *Навчальні заклади культури і мистецтва України*, 84 – 86. [45]

20. Степанюк І. (2009). *Хореографічна освіта як чинник формування національної свідомості*. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*, 12, 32 – 35. [52]

21. *Український танець*. Режим доступу: nado.znate.ru. [55]

22. Камін, В. (2008). *Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка*. Київ.

23. Морозов, А. (2014). *До проблеми вивчення чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці*. Режим доступу: file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Mz_2014_26_39.pdf.

24. Пилат, В. (1994). *Бойовий гопак*. Львів.

25. Сердюк, Т. (2009). *Принципи хореографічної освіти в професійній підготовці майбутніх учителів хореографії*. Бердянськ.

26. Шалапа, С. (2015). *Методика роботи з хореографічним колективом*. Київ.

27. Богород, А. (1997). *Український народний танець в писемних джерелах*. *Дивослово*, 7, 11–17.

28. Богута, В. *Можливості формування хореографічних творчих здібностей на основі регіональної танцювальної лексики*. Режим доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/>.

29. Василенко, К. (1971). *Лексика українського народно-сценічного танцю*. Київ.

30. Гончаренко, Ю. (2011). Моніторинг процесу викладання хореографії у системі загальноосвітніх закладів України. *Вища школа*, 4, 33–37.

ДОДАТКИ**Додаток А****Павло Вірський**