

Збереження автентичних фольклорно-етнографічних зразків українського народного танцю як предмет наукового дослідження

Статтю присвячено аналізу питання збереження фольклорно-етнографічного оригіналу народного танцю. Висвітлюються проблеми методології роботи над фольклорним танцем. Її напрямками є: збереження, уточнення лексичної основи; збагачення лексики на основі традиційної; збереження та збагачення основного композиційного зерна; стилізація танцю; розширення музичної палітри; аранжування та написання нового варіанта музичного супроводу на основі традиційної мелодії; підвищення акторської майстерності; розширення образно-тематичних кордонів; збереження загальнонаціональної манери виконання танцю. Розглядається питання наукової систематизації народних танців, яка розвинула аналіз структури та форм народного танцю. У результаті дослідження зроблено висновок, що творче ставлення до зразків танцювального фольклору передбачає розробку та трансформацію основних пластичних формул фольклорного зразка, підсилення засобів виразності за рахунок технічного збагачення рухів, ускладнення малюнка, «концентрації» сценічного часу за рахунок створення кульмінації в короткому часовому відрізку.

Ключові слова: українське народне хореографічне мистецтво, танець, танцювальна лексика, принципи обробки фольклорного танцю, балетмейстер.

Постановка наукової проблеми та її значення. Стан і перспективи розвитку мистецької педагогіки мають безпосереднє відношення до питання збереження фольклорно-етнографічного оригіналу народного танцю. Дослідження й аналіз танцювальних композицій передбачає вирішення таких важливих проблем, як фіксування, класифікація та авторська обробка хореографічного матеріалу. Проблемне поле методології роботи над фольклорним танцем визначено в праці доктора мистецтвознавства професора К. Ю. Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю» [1, с. 59]. Її напрямками є: збереження, уточнення лексичної основи; збагачення лексики на основі традиційної; збереження та збагачення основного композиційного зерна; розширення музичної палітри; аранжування та написання нового варіанта музичного супроводу на основі традиційної мелодії; підвищення акторської майстерності; розширення образно-тематичних кордонів; стилізація танцю, а також збереження загальнонаціональної манери виконання танцю (й українського, й інших); локальна своєрідність (наприклад танці Поділля, Прикарпаття, Закарпаття, Буковини, Волині, Полтавщини тощо); стильове спрямування певної хореографічної школи, зокрема І. Мойсеєва, П. Вірського, Т. Устиної, Н. Надєждіної, Н. Рамішвілі та І. Сухішвілі (створення власної школи і стильового напрямку – найвище досягнення художника-балетмейстера); своєрідне виконання деяких танців (темпи, ритми, взаємовідносини між партнерами й т. д.); індивідуалізована манера виконання. Тобто, незважаючи на те, що зміст того чи іншого танцю потребує певних стандартизованих форм і положень, балетмейстер дає можливість талановитим виконавцям-імпровізаторам, солістам відкривати нові й нові деталі, нюанси того чи іншого руху, образу, створюючи нові «па».

Мета статті – проаналізувати питання збереження фольклорно-етнографічного оригіналу народного танцю, висвітлити проблеми методології роботи над фольклорним танцем.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Першою серйозною спробою задокументувати танці та їхню музику в межах української території є робота славнозвісного польського етнографа Оскара Кольберга «Покуття», видана 1889 р. у Кракові. А. Нагачевський пише: «В “Покутті” Кольберг досить детально описує декілька танцювальних форм, зокрема коломийок, особливо популярних на території західної Буковини, звідки до Канади на початку століття емігрували українці» [6, с. 68].

А. Нагачевський відзначає також маловідому в нас книгу В. Шухевича, у якій він описує танці, рухи, музику гуцульських територій у третій частині своєї праці «Гуцульщина», виданої 1902 р., а також приділяє увагу дослідженню Р. Герасимчука (у деяких джерелах Герасимчука. – *Л. К.*) західноукраїнських народних танців, особливо гуцульського регіону, «Танці гуцульські» (видано 1939 р.), яке в нас є раритетом. У монографії Р. Герасимчука [14] паспортизовано й описано понад 60 танців із різних районів Гуцульщини (Буковина, Закарпаття), а також надруковано 287 мелодій, відредагованих Ф. Колесою. Книга має також багатий довідковий матеріал (географія поширення окремих танків, схеми, графічні таблиці із зображенням танцювальних рухів та кроків). Учений скористався системою запису танців німецького етнографа-хореографа Р. Цодера, який позначав танцювальні фігури і рухи великими та малими літерами латиниці (А. Нагачевський помилково вважав, що це система самого Р. Герасимчука).

Зважаючи на своєрідність хореографічного мистецтва Гуцульщини, Р. Герасимчук запропонував свою класифікацію народних танків, зробивши розподіл на такі танечні групи:

- 1) коломийкові (найдавніші, новітні, ілюстративні);
- 2) козачкові (в т. ч. новітні та ілюстративні);
- 3) коломийково-козачкові та їх новітні варіанти на Галицькій та Буковинській Гуцульщині;
- 4) обрядові;
- 5) маршові;
- 6) запозичені (з елементами румунської лексики);
- 7) новітні (наприклад шими, фокстрот).

Р. Герасимчук майже до всіх танців зробив цікавий коментар, який ґрунтується на докладному вивченні місцевого хореографічного фольклору, навів велику бібліографію етнографічних та фольклористичних досліджень вітчизняних і зарубіжних науковців та збирачів хореографічного фольклору. Його праця, на думку А. Нагачевського, увібрала в себе результати інтенсивних польових досліджень. Роботу в експедиціях по селах Гуцульщини 1930–1932 рр. він продовжив у 1950–1952 рр., коли ця територія вже належала до Радянського Союзу. Р. Герасимчук переробив та розширив свої ранні дослідження в кандидатську дисертацію, яку назвав «Розвиток народного хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття». Після розгляду різних контекстуальних трактувань танцю він уважно описує кожен конкретний танок та його локальні варіації. Далі він дає загальну характеристику і структурній та лексичній еволюції, і музичним особливостям танців, танцювальному репертуару цього регіону [6, с. 68].

Водночас із проблемою фіксування хореографічних творів стоїть проблема їхньої характеристики та класифікації. Першу спробу всебічно розкрити особливості української народної хореографії зробив видатний хореограф, композитор і музичний діяч Василь Миколайович Верховинець. Його діяльність до того ж збіглася зі зростанням національної самосвідомості, викликаної бурхливими суспільно-політичними подіями на Україні. «Велика заслуга Верховинця в тому, – писав фольклорист-музиколог А. Гуменюк, – що він зібрав, вивчив та детально описав техніку виконання багатьох танцювальних рухів, розробив просту і доступну методику запису танців. Дослідник успішно користується словесним описом, ілюстрацією, схемами та окремими замальовками» [3, с. 6].

Можна погодитися з критичним ставленням А. І. Гуменюка до деяких положень книги В. Верховинця. Так, розглядаючи окремі теоретичні питання в хореографії та спробі їхньої класифікації, Верховинець, за ствердженням А. І. Гуменюка, «не бачив у танцювальному мистецтві ні жанрів, ні їх тематики, хоча мав перед собою конкретні приклади. Його висновок про те, що загальна назва українських танців “Гопак”, слід вважати помилковим» [3, с. 7]. Але вчений відзначає і її позитивне значення: «<...> методика запису танців, запропонована В. Верховинцем, стала основою в подальшій роботі хореографів. Опис танцювальних рухів і деякі їх назви тепер вважаються класичними. Не менш важливу роль відіграв також його репертуарний збірник “Весняночка”» [3, с. 7].

Серед праць, які стосуються різноманітних характеристик українського народного танцю, варто назвати роботу власне А. І. Гуменюка «Як записувати народні танці», де він докладно висвітлив проблеми та практику експедиційного та стаціонарного запису фольклорних танків. А. Гуменюк – автор першої на Україні збірки «Українські народні танці (Танцювальні мелодії)», 1955 р.) – розглядав народний танок разом із музикою, що дав змогу йому зробити науково обґрунтовану класифікацію та характеристику різних зразків танцювального фольклору. Важливими для дослідників народного мистецтва є думки автора, «як і в якому напрямку слід працювати хореографам та композиторам, щоб танці, зазнаючи хореографічної та музичної обробки, не втрачали своєї народної основи» [11, с. 3].

А. Нагачевський відзначив пріоритет А. Гуменюка у «творенні кваліфікаційної системи: хоровади, побутові танці, сюжетні танці, розглядає роль танців у побуті українців, обговорюючи конкретно типи національних та запозичених танців» [6, с. 70]. П. Вірський називає працю А. І. Гуменюка «значною подією в культурному житті нашої республіки» [4, с. 6].

Методологічною для дослідників народного танцювального мистецтва є праця Гуменюка «Народне хореографічне мистецтво України» (1963) [3]. Особливу цікавість мають висновки вченого про формування стилістичних особливостей українського хореографічного мистецтва залежно від праці, побуту, моралі народу, його соціального життя, географічних факторів і взаємовпливу танцювального мистецтва інших народів. Слушні думки А. Гуменюк висловлює щодо характерних

особливостей української народної хореографії в період становлення української народності, появи сюжетних танків як нового етапу в розвитку народного танку.

Метод запису хореографії було запропоновано П. Чубинським. Цей метод із відповідними уточненнями зберігся до нашого часу [3, с. 4], зокрема, його наслідував М. Лисенко в збірці «Молодощі», надрукованій у 1875 р.

А. Нагачевський наголошує на тому, що наукова систематизація народних танців, яка розвинула аналіз структури та форм народного танцю, існувала в Америці та Західній Європі значно раніше, ніж це почали систематично робити російські та українські дослідники. «Зокрема, – пише Нагачевський, – в 1949 році на Міжнародній конференції у Дрездені була заснована Міжнародна Рада по фольклорній музиці (International Folk Music Council). З того часу ця спільнота спеціалістів з етномузикології та народних танців зробила чимало для розвитку методології досліджень танців і сприяла науковій роботі своїх колег у Німеччині, Угорщині, Чехословаччині, Югославії, Румунії, Америці та ін.». На жаль, доступ членів цієї організації до українських специфічних матеріалів, за інформацією Нагачевського, був і залишається обмеженим. Хоча науковці соціалістичних країн брали участь у роботі цієї організації, вчені з Радянського Союзу були залучені до співпраці мінімально [6, с. 69]. З іншого боку, як відзначає А. І. Гуменюк, «до початку останньої чверті XIX століття на Україні-Русі не було опубліковано жодного дослідження або навіть статті, спеціально присвячених народному танцювальному мистецтву. Зрідка етнографи у своїх працях частково характеризували танці» [3, с. 4]. Праці А. Терещенка, П. Чубинського, В. Шухевича, В. Гнатюка, С. Титаренка і, звичайно ж, М. Лисенка поступово вирізняли танок із загального етнографічного середовища, показуючи його конкретні мистецькі гідності.

Можливо, всім цим і пояснюється та плутанина, яка існує в класифікації українських та російських народних танців за межами України. А. Нагачевський свідчить, що часто «український типовий танок класифікується як російський». Якщо ставити питання ширше, можна погодитися з думкою К. Паньківського: «... дві різні танцювальні спільноти не співдіють через те, що різняться мотиви та функції їх діяльності. Іншими словами, члени українських танцювальних колективів пов'язують себе з цими танцями, бо вони українські. Танцюристи руху інтернаціонального танцю, на протигагу українцям, зацікавлені в народних танцях без мотивів патріотизму, а швидше через їх привабливість» [6, с. 70].

Принципи обробки фольклорного танцю було розглянуто в третьому розділі книги «Композиція українського народно-сценічного танцю» К. Ю. Василенка: збереження першооснови танцю, аранжування та створення нового варіанта на основі традиційного танцю, а також авторський варіант народного танцю.

Розглядаючи перший принцип, К. Василенко бачить у ньому насамперед дотримання граничної достовірності (зрозуміло, без повторів у лексиці та композиції) фольклорно-етнографічного першоджерела і перенесення його в незайманому вигляді зі збереженням музики, поетичного тексту, композиції, атрибутики, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену [1, с. 41].

К. Василенко вважав головним представником першого напрямку В. М. Верховинця і був переконаний, що кожна область, локальний етнографічний район повинні мати ансамбль, який наслідував би його принципи. «Такі колективи, – наголошує дослідник, – являють собою проміжну ланку між фольклорним та народно-сценічним танцем і відіграють важливу роль у подальшому розвитку національної хореографії, стимулюють його» [1, с. 44].

Висуваючи ідею створення ансамблів-музіїв етнохореографії, яка, можливо, на початку 1980-х рр. не здавалася утопічною, К. Ю. Василенко задається низкою слушних запитань: «Який фольклорний танець піддається обробці? Хто має право торкатися народних перлин? Чи виграє мистецтво від творчого спілкування балетмейстера з першоджерелом народного танцю?» [1, с. 44]. Вчений уважає, що українські хореографи вже на той час мали досягнення на ниві сценічної обробки фольклорного першоджерела. Він наводить приклад, коли балетмейстри «вилучають анахронізми, зайві повтори в композиції, вульгаризми в лексиці, організовуючи танець у просторі (постановки В. Петрика, К. Ба-лог, Д. Ластівки, Я. Чуперчука, А. Кривохижі та ін.). К. Ю. Василенко допускає втручання у фольклорну першооснову танцю, але це можуть робити найбільш досвідчені балетмейстери.

Аналізуючи другий принцип обробки хореографічного фольклору, аранжування та створення нового варіанта на основі традиційного танцю, К. Ю. Василенко коментує його як провідний напрям у роботі над фольклорним танцем 1940–1980-х рр., що, на його думку, «переконливо засвідчують огляди художньої самодіяльності, фестивалі». Дослідник бачить такі характерні ознаки цього процесу: «підкреслену, виразну, сповнену динаміки театралізацію, технічне збагачення лексики (аж до віртуозних трюків) та композиції українського народного танцю, навіть більш-менш довільної інтерпретації фольклорних взірців, переінтонування окремих елементів класичного танцю, розширення образно-тематичних кордонів і багато іншого» [1, с. 48].

Витоки цього напрямку К. Ю. Василенко бачить насамперед у театралізації танку через виконання його фольклорних зразків у перших виставах національного театру. Він обґрунтовано доводить, що разом із розвитком української драматургії, режисури почали формуватися жанрові, стильові, лексичні, композиційні особливості українського танцю, підвалини якого закладені в реалістичних щепкінських традиціях. Саме тоді народжувалися традиції «танцю в образі», прийоми театральнo-хореографічної контрастності та поліфонії (балетмейстер Хома Ніжинський). К. Василенко простежує подальший розвиток цих традицій у творчій естафеті Х. Ніжинський – М. Соболю – П. Вірського.

К. Василенко схарактеризував позитивні зразки користування первісним фольклорним матеріалом і відзначив недоторканість їхніх основних тем, сюжетних колізій та емоційно-образних деталей лексики, композиції, акторської гри у творчих доробках П. Вірського, Т. Устиної, І. Мойсєєва, Н. Уварової, подавши приклади із власної балетмейстерської практики [1, с. 53–55].

Третій принцип – авторський варіант фольклорного танцю, за К. Василенком, – полягає у використанні балетмейстером певних тем, що виникли на ґрунті народного звичаю, обряду, традиції, взявши колорит, характер, образні деталі лексики, розроблення певних позиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю [1, с. 55].

У використанні танцювального фольклору на театральній сцені та концертній естраді завжди виникали проблеми, з одного боку, так званої автентики, тобто достеменного відтворення рухів, та, з другого, їхньої вільної інтерпретації. Як приклад невдалого запису оригінальної фольклорної хореографії можна подати видання «Хортичанка» (сучасний український народний танець, 1961 р.) [12]. У центрі танцю постає не дівчина-хортичанка, а соліст на бубоні, від якого залежить, як довго ще буде молодь танцювати. Композиційно недосконалий, цей танок дає приклад нетворчого, нерозвинутого в хореографічному плані твору, зосередженого на відтворенні записаних в експедиції фігур без їхнього необхідного жанрового та логічного переосмислення [12].

Канадський учений А. Нагачевський запозичує в німецького етномузиколога Фелікса Гоєрберґера термін «первинне існування», який стосовно танку визначає пряме продовження фольклорних традицій. У контрасті до нього термін «вторинне існування» означає свідомо вивчений і поставлений звичайно на сцені танець [6, с. 65].

А. Нагачевський на перший план висуває розгляд танців «первинного існування». За приклад учений бере танки, які виконували на танцмайданчику представники української діаспори в Канаді 1916–1929 рр. Він описує, як у них формувалося «велике коло без партнерів, або хтось з бажаючих входив до центра кола і там імпровізував. Велике коло рухалося вправо чи вліво основним танцювальним кроком. Інколи коло зупинялося і решта танцюристів починала аплодувати виконавцям в центрі та підтримувати їх вигуками» [6, с. 66].

Справедливим видається зауваження А. Нагачевського, що з того часу, як Р. Герасимчук та А. Гуменюк припинили свої дослідження, дуже рідко в радянській Україні з'являлися публікації, присвячені формам первинного існування танців [6, с. 68]. Як видається, тут потрібно врахувати той факт, що кількість зразків автентичного танцювального фольклору дуже обмежена (зберігається, як правило, кілька танцювальних фігур). Тобто в роботі з фольклорним матеріалом доводиться додавати рухи та образотворчо-ілюстративні елементи для заповнення лакун, створювати нову драматургію за допомогою відтворення мікро- й макроподій, тобто сюжетних елементів. Іноді залучаються матеріали із загального фонду національної хореографії, можливе й запозичення окремих елементів усної народної творчості та суміжних жанрів.

Зі сценічним утіленням танків «первинного існування» пов'язане поняття «реставрації». Цілком справедливими, на наш погляд, є визначення Ю. Чурко та І. Грабаря, що реставрація – це не повернення старому молодості, а продовження життя об'єкта реставрації. При цьому потрібно мати на увазі, що зі сценічного варіанта фольклорного твору можуть зникнути природна імпровізаційність, щирість та з'явитися штучні прийоми театралізації, стандартні формули побудови народно-сценічного танцю. Іноді постановники не враховують тієї обставини, що уповільнена (кумулятивна) енергія хороводу має за мету поступово захопити емоційну увагу глядача [13, с. 17].

Отже, повністю відокремити народно-сценічну хореографію від її першоджерел не можна навіть теоретично. Тому важливо аналізувати будь-яку працю, яка висвітлює ці питання в науковому контексті. Серед них слід згадати книгу «Українські народні танці», яку в 1962 р. за допомогою Т. Ткаченко, А. Лукіна та П. Григор'єва здійснив А. І. Гуменюк [11], а також працю К. Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю» [1].

Слід зазначити, що в цьому питанні в роботі К. Василенка видається сумнівним теза про збереження лише окремих елементів народного танку, які відповідають сучасним естетичним та професійним вимогам, існування першооснови в незайманому вигляді. Тим більше, що дослідник, який водночас є й відомим постановником народного танку, наполягав на структурно-морфологічній роботі рухів, збагаченні їх нюансами, штрихами, які підпорядковуються образно-тематичній структурі [8, с. 46]. Ці висновки підтверджуються й рекомендаціями щодо використання народної музики та костюма. У народно-сценічному варіанті музику допрацьовує композитор, а костюм може трансформуватися, у нього можуть бути введені елементи сучасності, наголошував К. Василенко [8, с. 47].

Систему доказів К. Василенко будує на відомому вислові І. Мойсеева, зафіксованому Є. Луцькою 1968 р.: «Танець для когось, танець для глядача не може бути копією життєвого танцю. З появою тих, хто за ним спостерігає, з'являється театр, видовище. А у нього свої закони, свої вимоги» [5, с. 21]. У цьому справедливому в цілому твердженні є, однак, дискусивне посилання на те, що народний танець є лише «мистецтвом для себе». Тоді слід припустити, що виконавці не звертають ніякої уваги на коло свого оточення, не хочуть бачити, яке враження справляє їх спритність, запальна змагальність навіть на партнерів-суперників, які водночас є також глядачами цього дійства. Інакше кажучи, у кожному танку, якщо він вважається твором мистецтва, а не спонтанною емоційно-моторною дією, обов'язково присутні і виконавці, і глядачі, інколи об'єднані в спільноту. Практично всі враження від народного танку, які збереглися в художній та науковій літературі – від М. Ми-клухо-Маклая до І. Тургенєва, від Т. Шевченка до О. Довженка, – містять емоційне оцінювання фольклорних зразків танцювального мистецтва з точки зору одного з глядачів, хоча отримані вони не під час сценічного втілення танку, а в момент імпровізаційного сплеску пластичних емоцій у сталих композиційних формах та стилістично визначених мистецьких межах.

Висновок. Творче ставлення до зразків фольклору передбачає розроблення та трансформацію основних пластичних формул фольклорного зразка, підсилення засобів виразності за рахунок технічного збагачення рухів, ускладнення малюнка, «концентрації» сценічного часу за рахунок створення кульмінації в короткому часовому відрізку. У цьому ключі Я. Верховинець, як і Ю. Станішевський, накреслив два напрями розвитку народного танцювального мистецтва, які історично склалися на Україні: один тяжів до надмірного ускладнення танцювальних рухів, до максимального наповнення танцю трюковими елементами, доступними лише добре підготовленим професійним танцюристам; інший – полягав у прагненні до безумовного збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, до захисту незайманості чистоти народного танцю від усього штучного і наносного, такого, щоб могло цей танець змінити та спотворити. Саме цей танцювальний напрям відстоював і пропагував Василь Миколайович Верховинець, коли доводив, що на сцену повинні виноситися зразки рухів і танців у тому вигляді, якими їх створив народ, а далі на їх основі і в тому ж ключі стилізувати нові танцювально-сценічні варіанти, створювати нові хореографічні постановки, домислені талантом балетмейстра.

Джерела та література

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко – [3 вид.]. – К. : Мистецтво, 1996. – 494 с.
2. Василенко К. Ю. Український народний танець / К. Ю. Василенко. – М. : Искусство, 1981. – 168 с.
3. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк. – К. : АН УРСР, 1963. – 235 с.
4. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К. : Наук. думка, 1969. – Вип. 2. – С. 612 с.
5. Луцкая Е. Жизнь в танце / Е. Луцкая. – М. : Искусство, 1968. – 80 с.
6. Нагачевський А. Джерела до вивчення українського танцю Канади / А. Нагачевський // Родовід. – 1991. – № 2. – С. 65–73.
7. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців / А. Нагачевський. – К. : Родовід, 2001. – 188 с.
8. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – 440 с.
9. Туровська Л. Євген Чикаленко – лицар епохи / Л. Туровська // Культура життя. – 2002. – 7 лют. (№ 7). – С. 5–7.
10. Українська культура: історія та сучасність : навч. посіб. / за ред. С. О. Черепанової. – Львів : Світ, 1994. – 456 с.
11. Українські народні танці / упоряд. та заг. ред. А. І. Гуменюка. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 360 с.
12. Хортичанка: Сучасний український народний танець. З матеріалів Республіканського огляду-конкурсу художньої самодіяльності 1961 р. / постановка М. О. Голощапова ; запис танцю В. М. Сизоненка. – К. : Держ. вид-во образотворч. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 33 с.
13. Чурко Ю. Народна-сценична хореографія і фольклор: чому учить керівника танцевального колектива / Ю. Чурко // Советский балет. – 1985. – № 2. – С. 16–18.
14. Narasymczuk Roman: tance huculskie [Гуцульські танці] / Roman Narasymczuk // Prace etnograficzne [Етнографічні праці]. – Lwów : Towarzystwo Ludoznawcze, 1939. – Т. 5. – 186 р.

Косаковская Леся. Сохранение аутентичных фольклорно-этнографических образов украинского народного танца как предмет научного исследования. Стаття посвящена анализу вопроса сохранения фольклорно-этнографического оригинала народного танца. Освещаются проблемы методологии работы над фольклорным танцем. Ее направлениями являются: сохранение, уточнение лексической основы; обогащение лексики на основе традиционной; сохранение и обогащение основного композиционного зерна; стилизация танца; расширение музыкальной палитры; аранжировка и написание нового варианта музыкального сопровождения на основе традиционной мелодии; повышение актерского мастерства; расширение образно-тематических границ; сохранение общенациональной манеры исполнения танца. Рассматривается вопрос научной систематизации народных танцев, которая развила анализ структуры и форм народного танца. В результате исследования делается вывод, что творческое отношение к образцам танцевального фольклора предусматривает разработку и трансформацию основных пластических формул фольклорного образца, усиление средств выразительности за счет технического обогащения движений, усовершенствование рисунка, «концентрации» сценического времени за счет создания кульминации в коротком временном отрезке.

Ключевые слова: украинское народное хореографическое искусство, танец, танцевальная лексика, принципы обработки фольклорного танца, балетмейстер.

Kosakovska Lesia. The Preservation of Authentic Folklore-Ethnographic Standards of Ukrainian Folk Dance as the Article of Scientific Research. The article is dedicated to the analysis of preservation's question of folklore-ethnographic original of folk dance. Defined the problems of methodology of work over folk dance. Its directions are: preservation, clarification of lexical basis; enriching of vocabulary based on traditions; preserving and enriching the basic compositional grain; stylization of dance; expansion of musical palette; arrangement and writing new version of musical accompaniment based on traditional melody; increase of acting; expansion of figuratively-thematic borders; preservation of national manner of dance implementation Examined the question of scientific systematization of folk dances, that developed the analysis of structure and forms of folk dance. As a result of research was made the conclusion, that creative attitude towards the standards of dancing folklore are based on development and transformation of basic plastic formulas of folklore standard, complication of the depiction, «concentration» of stage time due to the creation of culmination in a short time interval.

Key words: the Ukrainian folk choreographic art, dance, dance vocabulary, principles of treatment of folk dance, ballet-master.

Стаття надійшла до редколегії
24.06.2014 р.

