

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Кафедра режисури та хореографії

КАСИНЮК ВОЛОДИМИР ВСЕВОЛОДОВИЧ

**ЗОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА У
ТАНЦЮВАЛЬНІЙ ВИСТАВІ «ЯК КОЗАКИ НАРЕЧЕНИХ
ВИЗВОЛЯЛИ»**

Магістерська робота

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 024 «Хореографія»

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри режисури та хореографії
Луцько Петро Євгенович

Львів – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ КРИЗЬ ПРИЗМУ КОЗАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ	12
1.1 Інтерпретація зразків кінематографу та роль хореографічного мистецтва у кінематографії	12
1.2 Відображення культури українського козацтва у хореографічних творах.....	21
РОЗДІЛ 2 КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ ЯК НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.	30
2.1 Історія виникнення та характеристика козацького танцю.....	30
2.2 Характеристика хореографічної лексики Центральної України	38
2.3. Феномен бойового танцю у хореографічному мистецтві	46
РОЗДІЛ 3 ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ АНАЛІЗ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ВИСТАВИ «ЯК КОЗАКИ НАРЕЧЕНИХ ВИЗВОЛЯЛИ»	53
3.1 Балетмейстерських задум танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли»	53
3.2 Педагогічна складова роботи хореографа при створенні авторських хореографічних композицій.....	62
3.3 Особливості акторського образу в хореографічному мистецтві	70
ВИСНОВКИ	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	82
ДОДАТКИ	92

ВСТУП

Актуальність теми. У наш час хореографічне мистецтво сповнене великим різнобарв'ям танцювальних вистав різних форм, жанрів та стилів. Багато відомих хореографічних творів було поставлено на основі книг, фільмів чи п'єс, що дало змогу хореографам урізноманітнити та наповнити твір особливим колоритом і при цьому передати епоху та зберегти оригінальність першоджерела.

На сьогодні у різноманітних інтерпретаціях широкої популярності набуває український народний танець, що дозволяє глядачеві проникнутись автентичним духом Давньої України. Це дає змогу балетмейстеру показати прості та цікаві історії, які могли би трапитись або вже трапились з глядачем, тим самим ще більше його зацікавлюючи.

Актуальність теми полягає в дослідженні явища зображення народного танцю українським козацтвом в кінематографічних стрічках, а також у дослідженні танцювальної лексики Центральної України з метою збереження та розвитку хореографічної культури України.

Об'єкт дослідження – відображення козацької народної хореографії крізь призму кінематографічних творів.

Предмет дослідження – синтез сюжетних ліній мультиплікаційних стрічок «Як козаки» для створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли».

Метою дослідження є здійснити дослідження щодо органічного поєднання кінематографічного та хореографічного мистецтв для пошуку нових шляхів симбіозу образів та способів їх відобразити.

Поставлена мета передбачає вирішення ряду взаємопов'язаних **завдань**, а саме:

- дослідити вплив хореографічного мистецтва на розвиток кінематографії та визначити аспекти такого впливу, а також знайти способи

для якісної інтерпретації зразків кінематографу у хореографічному мистецтві;

- визначити вплив козацького танцю на соціальні та культурні аспекти українського суспільства, у тому числі їх роль у зміцненні ідентичності та об'єднанні спільноти шляхом аналізу хореографічних зразків;

- проаналізувати хореографію українських козаків з метою розуміння та відтворення рухів, характерних для козацьких танців України;

- здійснити аналіз хореографічної лексики Центральної України;

- розкрити питання феноменальності явища бойового танцю;

- систематизувати результати процесу створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли».

Методи і методологія дослідження. Вивчення наукового дослідження передбачає використання декількох взаємодоповнюючих методів.

При дослідженні теми в роботі було використано такі загальні наукові методи:

- *науковий метод* – для коригування та систематизації використаної інформації;

- *аналітичний метод* – для критичного аналізу історичних та мистецьких наукових робіт цього дослідження;

- *історичний метод* – для ґрунтовного вивчення виникнення походження та формування українських козацьких танців;

- *класифікаційний метод* – для дослідження видів та стилів українського козацького танцю;

- *порівняльний метод* – для порівняння розвитку козацького танцю в різних соціальних верствах;

- *метод синтезу* – для вивчення методів синтезу хореографічного та військового мистецтва;

- *експериментальний метод* – для пошуку нових напрямів та методів створення хореографічної вистави;
- *метод опису* – для аналізу хореографічних робіт з послідуочим втіленням в танцювальну виставу;
- *метод узагальнення* – для узагальнення та підсумування використаної інформації.

Наукова новизна полягає в тому, що:

- вперше досліджено методи поєднання та синтезу двох між собою не схожих мистецтв – хореографічного та кінематографічного, а також переосмислено рамки які між ними пролягають та відкрито нові шляхи для створення танцювального напрямку;
- проведено комплексне дослідження градації особливостей виконання українського народного танцю від зародження до сучасності в контексті розвитку хореографічної спадщини українських козаків, а також досліджено феномен подібності бойових танцювальних елементів у спадщині різних народностей;
- охарактеризовано особливості роботи балетмейстера-педагога при створенні нових хореографічних композицій та особливості розкриття акторського образу у мистецтві танцю;
- створено танцювальну виставу «Як козаки наречених визволяли» [107] на основі сюжетів серії мультфільмів «Козаки», у якій практично відтворено першотворчі танцювальні рухи та положення, притаманні козацькому танцю на етапах зародження та розвитку.

Практичне значення одержаних результатів.

Результати магістерського дослідження було поширено на 3 наукових конференціях, а також було опубліковано у 4 збірниках. Отримані результати можуть бути використані студентами закладів вищої освіти при написанні курсових та дипломних робіт, а також при вивченні таких дисциплін, як історія хореографічного мистецтва, український балетний

театр, теорія та методика викладання українського академічного танцю та мистецтво балетмейстера.

Апробація дослідження.

Апробація і впровадження результатів магістерського дослідження здійснювалися шляхом оприлюднення його матеріалів у доповідях та повідомленнях на конференціях та публікації у вітчизняних та закордонних фахових виданнях.

Презентація результатів магістерського дослідження на наукових конференціях:

1. XVII Всеукраїнська науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри» 15.11.2023 р.

Доповідь на тему: «Відображення культури українського козацтва у хореографічних творах». Науковий керівник – асистент кафедри режисури та хореографії Маркевич С. Л.

2. XVII Всеукраїнська наукова конференція «Культурно-мистецькі процеси в Україні у контексті європейського наукового простору». 08.05.2024 р.

Доповідь на тему: «Історія виникнення та характеристика козацького танцю». Науковий керівник – доцент кафедри режисури та хореографії, кандидат філологічних наук Луцько П. Є.

3. Міжнародна наукова інтернет-конференція «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації». 31.10.2024 р.

Доповідь на тему: «Особливості акторського образу в хореографічному мистецтві». Науковий керівник – доцент кафедри режисури та хореографії, кандидат філологічних наук Луцько П. Є.

Публікації результатів магістерського дослідження у наукових журналах та збірниках:

1. Касинюк В., Маркевич С., Ваньовський М., Плахотнюк О. Відображення культури українського козацтва у хореографічних творах.

Науковий журнал «Молодий вчений». Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 1. С. 10–14 [18].

2. Касинюк В., Колесник С., Сеньковська У. Відображення українського козацького танцю в кінематографічних творах. *Science of XXI century: development, main theories and achievements*. Helsinki: Republic of Finland. Collection of scientific papers «SCIENTIA», 2024. С. 491–492. [17].

3. Касинюк В. Історія виникнення та характеристика козацького танцю. *Культурно-мистецькі ескізи : збірник студентських наукових праць*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2024. Вип. 6. С. 193–199. [16].

4. Касинюк В., Маркевич С., Луцько П. Особливості акторського образу в хореографічному мистецтві. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*. Вип. 110. С. 234–241. [19].

Огляд літератури та стан вивченості обраної теми.

Основою цього наукового дослідження є тематика відображення культури українського козацтва у хореографічних творах на прикладі створення власної танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли», що ґрунтується на ідеї інтерпретації української мультиплікації, а саме кінематографічного фільму «Як козаки наречених визволяли» режисера В. Дахна 1973 року [100] на сценічному просторі.

Тема синтезу хореографічного та кінематографічного мистецтва має ґрунтовну практичну базу, що перш за все полягає у широкому використанні пластичних танцювальних сцен у кінофільмах, проте є малодослідженою з наукового погляду. Основу для дослідження питання відображення хореографічної спадщини українського козацтва у творах українського та світлового кінематографу є перегляд та аналіз записів таких кінострічок як: «Наталка Полтавка» 1936 року [76], «Запорожець за Дунаєм» 1938 року [65] та «Запорожець за Дунаєм» 1953 року [59], «Пропала грамота» 1972 року [81], «Дорога на Січ» 1994 року [57], «Москаль-чарівник» 1995 року [74], «Сватання на Гончарівці» 1958 року [83], «Вогнем і мечем» 1999 року [54], «Молитва за Мазепу» 2001 року

[73], «Вечір на Івана Купала» 1968 року [52], «Енеїда» 1991 року [58], серія мультиплікаційних фільмів «Як козаки» режисера В. Дахна [99], [100], [101], [102]. Ця тема також частково розкривається у дослідницьких роботах Т. Кузьмінчук [68], Г. Іванущенко [65] та Є. Шидловської [98].

Козацький танець неодноразово було досліджено та перенесено на сценічний простір видатними українськими хореографами. Літературною основою для написання магістерської роботи є праці та публікації з відображення культури українського козацтва у хореографічних творах О. Білаш [2] та М. Єськової [11]. Вагомий внесок для осмислення цієї тематики має аналіз видатних зразків українського народно-сценічного танцю з репертуару Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського [78], [88], [96], Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки [94], [95], заслуженого ансамблю танцю України «Юність» [63], заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю України «Ятрань» [48], Державного академічного Волинського народного хору [91], народного ансамблю танцю «Суднобудівник» [64], [97], академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» [55], у яких яскраво відтворено козацьку танцювальну спадщину.

Вагоме значення мають дослідження історії українського козацтва та дослідження козацької танцювальної культури, серед них роботи В. Голобуцького [8], В. Купленик [23], М. Єськової [11], В. Мельника [38], А. Малютіна [70], В. Литвиненко [35], [37], Т. Сердюк [31], А. Козирєєвої, Л. Бурлей та Л. Армяновської [21].

Танцювальну культуру Центральної України досліджують у своїх роботах Н. Сергієнко [30], С. Куценко [24], С. Зубатов [15], В. Литвиненко [35], А. Обийкіна та П. Горголь [25], А. Гуменюк [9], О. Кузик [22], О. Голдрич [6], [7], Л. Сокіл [33], О. Забігач [12], Д. Шариков [42], Н. Бистрянцева [1], Т. Сердюк та Р. Павленко [32].

Варто відзначити важливість дослідження «Синтез бойового та хореографічного мистецтв. Специфіка взаємодії.» І. Мостової [39], у якому детально описано особливості становлення бойового танцювального мистецтва у світі, а також праці В. Пилата «Бойовий гопак» [27] і Є. Приступи, В. Пилата «Традиції української фізичної культури» [28], що розкривають питання становлення бойового танцю в Україні.

Серед праць з особливостей роботи балетмейстера та його педагогічної складової при створенні великого хореографічного твору вагоме значення мають роботи О. Голдрича [6], О. Лань [34], В. Доротенко [10], О. Пархоменко [26], В. Литвиненко [36], [37], Л. Черкес [41], В. Сосіної [85].

Структура магістерської роботи.

Наукова робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел із 110 найменувань (з них 8 – іноземними мовами, 65 – електронні джерела) та додатків. Загальний обсяг роботи 94 сторінки, основний зміст подано на 64 сторінках.

У **вступі** обґрунтовано актуальність вибору теми дослідження, окреслено мету і завдання, визначено об'єкт та предмет дослідження, охарактеризовано джерельну базу та задіяні у роботі методи дослідження, розкрито наукову новизну та практичне значення отриманих результатів.

У **першому розділі «Збереження національної автентичності українського народу крізь призму козацької культури»**, що складається з двох підрозділів описано наукову складову, що стала першоджерелом для створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли».

У підрозділі 1.1 *«Інтерпретація зразків кінематографу та роль хореографічного мистецтва у кінематографії»* розкрито творчий доробок видатних режисерів, балетмейстерів та акторів при створенні танцювальних сцен у кінематографі та мультиплікації, досліджено відомі фільми та мультфільми українського та світового кінематографу, у яких присутні елементи української народної, у тому числі козацької

танцювальної культури, описано дані сцени, проаналізовано танцювальні елементи, рухи та трюки, що в них використовуються.

У підрозділі 1.2 *«Відображення культури українського козацтва у хореографічних творах»* досліджено хореографічні твори, у яких яскраво відображено козацький побут, звичаї, традиції та танці – серед них балет «Маруся Богуславка», оперета «Запорожець за Дунаєм», хореографічні композиції «Запорожці війська Богдана Хмельницького», «Запорожці», «Повзунець», а також інші хореографічні композиції на козацьку тематику з репертуару Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, заслуженого ансамблю танцю України «Юність», заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю України «Ятрань», Державного академічного Волинського народного хору, народного ансамблю танцю «Суднобудівник» та академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля».

У другому розділі **«Козацький танець як невід’ємна складова української танцювальної культури»**, що складається з трьох підрозділів, описано основні складові танцювальної спадщини українського козацтва у хореографічному мистецтві шляхом дослідження явища козацького танцю, особливостей хореографічної лексики Центральної України та феномену бойового танцю.

У підрозділі 2.1 *«Історія виникнення, типологія та характеристика козацького танцю»* охарактеризовано історичні умови формування культури українських козаків, території її побутування та поширення, філософію танцю, особливості виконання рухів та описано основні танці українського козацтва.

У підрозділі 2.2 *«Характеристика хореографічної лексики Центральної України»* подано характеристику хореографічної лексики етнографічного регіону Центральної України, а саме описано загальні

стилістичні особливості хореографічного мистецтва Наддніпрянщини, окреслено її територіальні межі, основні танці, рухи та положення що притаманні регіону, подано історичні та стилістичні особливості становлення хореографічного мистецтва Центрального регіону України.

У підрозділі 2.3. *«Феномен бойового танцю у хореографічному мистецтві»* окреслено поняття бойового танцю, умови його зародження, розвитку та поширення у світі та в Україні зокрема, наведено цікаві факти спільних рис і синтезу прийомів, бачень та окремих рухів бойового танцю у різних країнах світу.

У третьому розділі **«Художньо-творчий аналіз танцювальної вистави "Як козаки наречених визволяли"»**, що складається з трьох підрозділів, виокремлено основні етапи практичного створення танцювальної вистави *«Як козаки наречених визволяли»* з науково-педагогічного погляду.

У підрозділі 3.1 *«Балетмейстерський задум танцювальної вистави "Як козаки наречених визволяли"»* розкрито тему, ідею, творчий задум хореографічного твору, зазначено його форму, жанр, лібрето, перелік дійових осіб, вид, стиль, музичне оформлення та драматургію.

У підрозділі 3.2. *«Педагогічна складова роботи хореографа при створенні авторських хореографічних композицій»* описано етапи, прийоми і шляхи роботи балетмейстера-поставника та репетитора при створенні, відпрацюванні та публічній демонстрації великого хореографічного твору.

У підрозділі 3.3 *«Особливості акторського образу в хореографічному мистецтві»* подано рекомендації щодо роботи педагога з артистами для якісного створення акторського образу у хореографічному мистецтві.

У **Висновках** узагальнено наукові та практичні результати магістерського дослідження і весь опрацьований матеріал, вказано на ключові тези до кожного розділу, сформульовано результати щодо виконаних завдань.

РОЗДІЛ 1

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ КРИЗЬ ПРИЗМУ КОЗАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1 Інтерпретація зразків кінематографу та роль хореографічного мистецтва у кінематографії

Відомим є той факт, що хореографічне мистецтво має яскраво виражений синкретичний характер, поєднуючи у собі музику, елементи пантоміми та акторської гри, світлове та сценічне оформлення, драматургію хореографічного твору, дизайнерські рішення при створенні костюму, а також безпосередньо танець. У ході дослідження варто зазначити ще один прояв синтезу мистецтв, а саме синтез хореографічного та кінематографічного мистецтва.

Проявами цього явища можна вважати вставні танцювальні сцени у німому та звуковому кіно, документальні і художні фільми про танець, старі та нові записи танцювальних вистав, хореографічних композицій, балетів та мюзиклів, фільми-балети, тощо.

Український танець часто знаходив відображення у зразках художнього кінематографу, де відіграв важливу роль як символ української культури, традицій та національної ідентичності. Він з'являється в українських фільмах як спосіб вираження патріотизму та віри в національні ідеали [17, с. 491].

Український козацький танець – це яскраве вираження народної культури, яке знайшло своє місце і в кінематографії. Такі танці часто використовуються в кіно для того, щоб відобразити дух українського народу, його історію, культурну ідентичність та передати атмосферу певного історичного періоду [17, с. 491]. Козацькі танці додали колориту в такі кінострічки, як «Сватання на Гончарівці» [83], «Сорочинський ярмарок» [44], «Пропала грамота» [81], фільм-опера «Запорожець за

Дунаєм» [59], [65], мультиплікаційні фільми «Енеїда» [58], «Як козаки...» [99], [100], [101], [102] та багато інших. Вони є важливою частиною української культурної спадщини та розкривають ключові моменти соціально-побутового життя народу.

Існують фільми, де український козацький танець відіграє одну з найголовніших ролей як, до прикладу «Наталка Полтавка» або «Запорожець за Дунаєм», де танець є не просто фоном для дії, а ключовим її моментом, що зображає характер персонажів або подій що відбуваються. Також козацькі танці були задокументовані в документальних хроніках. Це дає змогу побачити автентичний український козацький танець до якого ще не встигла добратись хвиля академізації та побачити на власні очі звідки козацький танець бере своє коріння [90].

Одним із найвизначніших популяризаторів українського танцю у кіно був Василь Авраменко. У період Великої депресії в Америці дослідник спромігся на неможливе та втілив у життя свій давній задум: екранізувати однойменну п'єсу Івана Котляревського в фільмі-опереті «Наталка Полтавка» [108].

В 1933 році Василь Авраменко їздив до Голівуду в пошуках інвесторів для кінофільму, але його спроби були безуспішні. Втім Василь Кирилович спромігся знайти фінанси та заснував корпорацію «Авраменко фільм». Ентузіазму Авраменка не було краю, режисер стрічки Едгар Ульмер на запитання чому той почав працювати з Василем Авраменком, людиною, в якої не було досвіду в кіноіндустрії той відповідав, що йому було неможливо відмовити – настільки він був захоплений своєю ідеєю. Авраменко проробив настільки клопітку роботу в постановці танців, що кількість танцівників на знімальному майданчику доходила до 200 осіб, а сам постановник виконував у стрічці сольний «Гопак» [68].

Не дивлячись на фінансову скруту прем'єра фільму відбулась у грудні 1936 року. Попри те, що фільм не мав субтитрів глядачі радо прийняли кінострічку та були вражені різнобарв'ям танців [68]. Всього за

три дні прокату кінокартину переглянуло десять тисяч глядачів при тому, що ціна за квиток була 50–75 центів, тоді як квиток на інші фільми було придбати за 15–25 центів. Попри початковий успіх кінострічки та хороші відгуки глядачів і діаспори, прокат кінострічки припинився, це насамперед пов'язують з виходом однойменної стрічки режисера з УРСР Івана Кавалерідзе та суперечливими відгуками фахових кінокритиків. Власне після цього Василь Авраменко розпочав нову кампанію для екранізації нового фільму – «Запорожець за Дунаєм», над яким паралельно також працював Іван Кавалерідзе [104].

«Наталка-Полтавка» Едгара Ульмера та Василя Авраменка насичена традиційним українським співом та танцем. У архівних записах кінострічки 1936 року можна побачити українські танці з Наддніпрянщини у виконанні дівчат та парубків, де яскраво проглядаються такі танцювальні елементи, як бігунець, тинки, притупи, вихилясники, припадання, різноманітні оберти та присядки, поєднані між собою професійною композиційною побудовою, у той час як в екранізації Івана Кавалерідзе переважає спів та відсутні танцювальні мотиви [108] [76].

Фільм «Запорожець за Дунаєм» був створений на основі обробки музики Семена Гулака-Артемовського та народних пісень і мотивів. Знятий у Нью-Йорку в 1938 році на студії Василя Авраменка і вперше показаний у кінотеатрі Орфеум у Вінніпезі 3 грудня 1938 року. У ньому представлені такі танці, як обрядовий танець «Веснянка», козацькі танці «Козачок» та «Гопак», а сам Василь Авраменко виконав сольну танцювальну партію у ролі діда [65]. Варто зазначити, що танцювальні сцени у роботах Авраменка мають вагомий хронометраж і виступають цілісною сценою, а не складають задній план дії.

Ще однією цікавою екранізацією цього твору в контексті хорології є оперета-фільм «Запорожець за Дунаєм» 1953 року, знятого на Київській кіностудії художніх фільмів режисера Василя Лапокниша. У ньому козацька хореографія зображена вже в канонічному для сьогодення вигляді

у поєднанні чоловічого козацького та традиційного жіночого танцю. Важливо враховувати, що хореографія фільму-оперети відображає тодішнє уявлення про козацькі традиції і могла бути адаптованою для театральної сцени, що може вносити елементи стилізації та адаптації від традиційних козацьких танців [59].

Поширеним явищем у кінематографі є використання танцювальних сцен на задньому плані дії або використання вставних коротких танцювальних сценок. Яскравим прикладом цього явища є український радянський художній фільм «Пропала грамота» 1972 року кіностудії імені Олександра Довженка, режисера Бориса Івченка. В одній із сцен головні герої потрапляють до шинка, де грають музики, відпочивають люди, а на задньому плані танцюють чоловіки у козацькому вбранні з шаблями та кухлями [81].

Цікавою також є уривок із фільму «Дорога на Січ» 1994 року, де актор балансує на високій колоді з оцупком в руках, при цьому майстерно виконуючи присядку з вихиласом – один із яскравих елементів козацького танцю [57].

Вражаючою є сцена з фільму «Москаль-чарівник» 1995 року режисера Миколи Засєєва-Руденко, створеного за мотивами п'єси Івана Котляревського. У ній співаючи пританцювують виконавці головних ролей, видатні українські актори Руслана Писанка, Костянтин Шафоренко та Богдан Бенюк. Слід відзначити вдалу кокетливу і зухвалу манеру танцювання Тетяни – героїні Руслани Писанки при виконанні простих рухів: переступань, припадань, простого та перемінного кроків та положень: руки в боки, на намисто, що довершують режисерські рішення. Натомість Фінтик у виконанні Костянтина Шафоренко та москаль-чарівник у виконанні Богдана Бенюка комічно виконують притаманні народному танцю рухи, підкреслюючи образ своїх персонажів [74].

Ще одним цікавим взірцем козацької хореографії є фільм «Сватання на Гончарівці» 1958 року режисера Ігоря Земгано. Події фільму

відбуваються в Харківській області, тому танці, які там виконуються є притаманними народній творчості донських козаків, менш популярних ніж запорозькі, але не менш значущих. У екранізації варто відзначити дві танцювальні сцени: перша – коли син заможного селянина Стецько залицяється до Уляни, якій він не любить. У фільмі, персонаж незграбно виконує такі танцювальні елементи, як переступання та притупи, удари по халяві, присядку з виносом ноги вбік при цьому приспівуючи. Друга сцена фільму, що відтворює тогочасне танцювальне мистецтво України – великий весільний обряд, що закінчується жвавим масовим танцем, де переважають вихиляси, притупи, різні кружляння в парах, також представлені такі технічні чоловічі танцювальні елементи, як високий голубець та присядка [83].

Яскравим прикладом зображення українського танцю в кінематографії є комедійний фільм «Сорочинський ярмарок». Особливо вражає своєю красою фінальний танець. Ось як його описує Лілія Козинко в своїй статі: «Виокремлений для аналізу фрагмент розгортається на вулиці і є продовженням сцени весілля головних героїв. До танцю йде літній чоловік та дві молоді дівчини. Характерною особливістю означеного тріо є виконання складних чоловічих присядок літньою людиною, що підкреслює його вправність. Рухи характерні до складних технічних елементів козацького танцю: присядки, повзунці, вибиванці, вихилясники, удари по халявах чобіт тощо. Дівчата виконують вибиванці, тинки, бігунці, оплески – підтримуючи чоловіка. Продовжується танець дуєтом головних героїв. Молодий виконує бігунці, присядки прості та з відкриванням ноги вбік, високі тинки, вихилясник в оберті, повзунець тощо. Молода виконує притупи та вибиванці, вихилясник в оберті, припадання звичайне та в оберті. Чоловік активно танцює навколо дівчини, яка є окрасою танцю. Після дуєту молодих до танцю залучаються інші учасники весілля» [44, с. 24].

Вагоме місце у створенні атмосфери польського історичного фільму «Вогнем і мечем» 1999 року режисера Єжи Гоффмана, в основі якого лежить однойменний роман польського прозаїка білорусько-татарського походження Генрика Сенкевича «Вогнем і мечем». У фільмі зображено такі танцювальні сцени: виконання українського Гопака у шинку, парний танець героїв під популярну пісню «Гей, соколи», танець українських козаків з шаблями, козацький марш, святковий масовий танець на українському весіллі [54].

У стрічці козаки також виконують такі технічні і танцювальні елементи, як високий тинок, колесо, повзунець, бочку, голубці, присядки, гарцювання на коні, різні вражаючі трюки в парі під українську пісню козацької тематики «Наливаймо, браття, кришталеві чаші» в наступі під проводом козацького гетьмана та полковника Богдана Хмельницького, роль якого виконав видатний український актор Богдан Ступка. Ще одним цікавим моментом з фільму є сцена, де козаки відпочивають біля вогнища, у ній присутні сольні жіночі та сольні чоловічі частини, а також танці у парі. В ній актори демонструють такі елементи, як бігунець, притупи, розніжку, високі голубці сольню та в парі, технічні елементи з шаблею [54].

Цікаве пластичне рішення зображено у бурлеск-опері «Енеїда», авторства Івана Котляревського в інсценізації Сергія Данченка та Івана Драча, де актори виконують інтерпретацію грецького танцю «Хасапіко» на український козацький манер. Танець розпочинали чоловіки у лінії, тримаючись за плечі одне одного, демонструючи притаманні для козацького танцю присядки, зіскоки, притупи, високий тинок, колупалочки з вихилясом, акцентовані доріжки у поєднанні з традиційними рухами грецького танцю. Закінчується танець виконанням віртуозної частини з сольними і парними трюками та елементами з шаблями [58].

Окрім згаданих вище кінофільмів, сцени з танцюючими козаками можна побачити у фільмах Юлія Ілленка «Молитва за Мазепу» 2001 року [73] та «Вечір на Івана Купала» 1968 року [52]. Фонд українського кіно

попри складні історичні обставини вражає своєю спадщиною, у якій відтворено культуру різних регіонів України. Яскравим прикладом є сцени з використанням танців Українських Карпат у фільмах «Тіні забутих предків» 1965 року [87], «Анничка» 1968 року [47], «Острів любові: Вирок» 1995-1996 років [79], «Білий птах з чорною ознакою» 1970 року [92], «Земля» 1954 року [93]; автентичної подільської кадрили у фільмі «Вавілон ХХ: Спалах Надії» 1979 року [50], жіночого татарського танцю у фільмі «Мамай» 2003 року [71], елементів українського танцю «Метелиця» у фільмі «Вечори на хуторі біля Диканьки» 1961 року [51] та багато інших.

Окремо варто виділити використання козацької танцювальної спадщини у мультиплікаційних фільмах. Серед них – такі твори, як відома українська мультиплікаційна стрічка «Енеїда» 1991 року Володимира Дахна і Едуарда Кірича та серія мультфільмів «Як козаки» Володимира Дахна і Тадеуша Павленко.

Як зазначено у статті «Як малювали першу незалежну "Енеїду"», саме цей мультфільм вважається першим повнометражним мультфільмом незалежної України і сьогодні вона записана 39 у списку «Сто найкращих фільмів в історії українського кіно» [98]. Мультфільм наповнений яскравими сценарними рішеннями, колоритною музикою Ігоря Поклада, елементами козацької культури, серед яких – і танець. Так, серед цікавих кадрів – спокусливий танець Дідони, яка спокушає Енея, запальні козацькі танці, де персонажі стрибають розніжку, виконують закладку, повзунець, млинок і різні варіанти присядок [53].

Без танцювальних сцен, у тому числі козацьких не обійшлося в легендарному мультфільмі, а точніше серії мультиплікаційних фільмів «Як козаки». «Як козаки» – багатосерійний проект, відомий більшості українців ще з раннього дитинства. Він був створений режисером Володимиром Дахном та художником Едуардом Киричем і на сьогодні налічує дев'ять серій, перша з яких «Як козаки куліш варили» була презентована у 1967 році. Цікавим є той факт, що робоча версія назви

серіалу звучала як «Три запорожці», оскільки провідна ідея мультфільму була запозичена з роману Александра Дюма «Три мушкетери». Головні герої стрічки – Око: малий, прудкий, бадьорий та войовничий козак, Грай – худий, високий, розсудливий козак, Тур – кремезний, дужий проте сором'язливий козак [102].

Український мультфільм «Як козаки» має цікаву історію створення та розвитку, оригінальні сюжетні лінії кожної серії, яскравих та колоритних персонажів, а також важливий контекст для розвитку і популяризації української культури, вагоме місце в якій займає танець. Танцювальні сцени проглядаються у багатьох серіях мультфільму, де можна побачити елегантний придворний танець, пристрасне танго, грецький і східний танець, характерні танці піратів-розбійників, пародії на балет тощо, проте власне козацький танець присутній у другій серії мультиплікаційного серіалу «Як козаки у футбол грали» 1970 року. У ній головні герої-козаки під час гри у футбол встигають жваво танцювати Гопака: Око ведучи м'яч виконує присядку з виносом ноги вбік, Тур – веде його бігунцем, деякі з козаків виконують присядку-розніжку, розніжку, млинок, повзунець, високі голубці та тури, що значною мірою спантеличує суперників [101]. «Гопак» виконують і в серії «Як козаки на весіллі гуляли» 1984 року, а саме у сні Грая та Ока, де дівчата підтанцювують чоловікам, що виконують повзунець, присядки та удари по халявах, а вже у наступній сцені – закоханий тур виконує зворушливий танок для своєї обраниці. Український танець зображено і в заключній сцені даної серії, проте уже в статичній мініатюрі [99].

Таким чином, проаналізувавши подану інформацію можна зробити підсумок, що синтез кінематографії та українського козацького танцю дозволяє стрічці стати більш насиченою емоційно та розширити можливість глядача відчувати простір динаміки того, що відбувається і тим самим посилити враження від перегляду танцю. Хореографічне та

кінематографічне мистецтва в процесі синтезу значною мірою доповнюють та трансформують одне одного [17, с. 491].

Отже, український танець є важливою складовою кінематографічного мистецтва і має багатоскладовий характер. Танець у фільмах використовувався у сценах як головного, так другорядного планів, виконувався як акторами, так і професійними танцівниками. Використання танцювальних рухів та елементів допомагає підкреслити характер персонажів, передати епоху, настрій, краще відобразити певну подію і життя героїв. Окремо варто відзначити майстерний рівень виконання українського народного та українського козацького танцю акторами та танцівниками у кінематографічних творах, що свідчить про його важливу роль при створенні окремих сцен у фільмах та значення, яким його наділяли сценаристи, режисери, автори.

Тема інтерпретації хореографічного мистецтва у кінематографі є малодослідженою і потребує уваги та більшої популяризації зі сторони хореографів, танцівників, студентів, науковців шляхом аналізу танцювальних сцен та рухів, що використовувались у фільмах. Попри це козацький танець широко представлений у найкращих зразках українського кінематографу у найрізноманітніших його формах, тим самим підкреслюючи дух та гонор українських козаків, їх патріотизм, силу, мужність та жвавість. Дане явище цілком може бути використаним для створення нових сценічних форм у характері українського народного та українського козацького танцю шляхом запозичення та інтерпретації сюжетів і перенесення та удосконалення танцювальних сцен із фільмів на сцену.

1.2 Відображення культури українського козацтва у хореографічних творах

Тема козацтва завжди була актуальною через її важливий історичний, символічний, культурний та політичний вплив з багатовіковою історією. Українські козаки історично відіграли важливу роль у розвитку культури та ідентичності України. Вивчення їхньої хореографічної спадщини дозволяє зберігати та передавати нащадкам традиції минулих поколінь, а також популяризувати українську культуру в світі. Танці козаків можуть стати предметом зацікавлення для інших національностей та сприяти розумінню та взаємному вивченню культур, надати можливість для культурного обміну та сприяти розумінню та повазі між різними культурами [18, с. 11].

Як зазначено в Словнику української мови, що Українське козацтво – це окрема соціальна верства населення, поширена на теренах України в період XV–XVIII століть, основу якої складали вихідці кріпосних селян або міської бідноти, що вели боротьбу проти татаро-турецьких і польських загарбників, чи їх нащадки в подальшому [45].

Козацтво є самобутнім явищем, власне народним та глибоко національним і має надзвичайно велику роль для культурної спадщини України, сповнену героїчного, патріотичного і символічного значення. Період козаччини залишив у спадок багато зразків самобутньої культури у сферах архітектури, декоративно-прикладного, образотворчого, музичного та хореографічного мистецтва. Як зазначає Марія Єськова: «Потяг до козацької тематики часто виникав особливо в переломні періоди історії України: революцій, війн, політичних переворотів» [11, с. 240].

Ідеї та погляди епохи козацтва у всі часи привертали увагу вчених, істориків та митців. Серед них: історики Дмитро Яворницький і Михайло Грушевський, композитори Семен Гулак-Артемівський, Микола Лисенко, дослідники українського танцю Олег Голдріч, Павло Вірський, Михайло Вантух, Михайло Ваньовський та багато інших. Таким чином були створенні такі відомі балети та музичні композиції, як балет «Лілея»

(балетмейстер постановник Галина Березова), «Пан Каньовський» (балетмейстер постановник Василь Верховинець), «Тарас Бульба» (балетмейстер постановник Федір Лопухов), опера «Різдвяна ніч» (композитор Микола Лисенко), «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича, оперета «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського. Прикладом натхнення українським козацтвом спостерігається також в образотворчому мистецтві. До прикладу Ілля Ріпин перед написанням картини «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» уважно вивчав стрій, озброєння та риси характеру козаків того часу. Художник надавав волику роль кожній дрібниці починаючи від особливостей рис характеру та лица закінчуючи зображенням побуту козацтва на задньому фоні полотна. У подальшому ця картина стане основою для створення хореографічної композиції «Танець козаків Запоріжжя» [11, с. 242].

Найвідомішим та найяскравішим прикладом відображення культури українського козацтва в хореографічному мистецтві є козаки Запорозької Січі. Внаслідок загрози з боку феодалів, які намагались поневолити та загарбати землі козаків ті почали об'єднуватись, що призвело до утворення Запорозької Січі в XVI столітті та дало змогу протистояти загарбницькій діяльності дворян. Січ була не лише місцем угруповань козаків, але й адміністративним центром, в якому приймалися важливі політичні рішення окрім цього це було важливе фортифікаційне укріплення, що давало можливість боротьби з татарами та турками [8, с. 121–122].

Козаками могли ставати не тільки українці, але й представники інших країн внаслідок чого козацтво набуло національного різноманіття з молдаван, сербів, волохів та інших. Завдяки чому відбувся синтез культур, який вплинув на становлення козацького танцю сьогодення [23, с. 4].

Як зазначено в дослідженні Володимира Мельника «Особливості народної хореографії донецьких козаків», історія козацтва має довгу історію, це призвело до багатьох відгалужень в культурі та побуті. Одним з

прикладів є донські козаки Луганської області, які в XVI століття були чи не найголовнішим військовим осередком, що запобігав вторгненню кримськотатарського війська. Після знищення Запорозької Січі у XVIII столітті частина Запорізьких козаків переселяються на терени донецьких степів, що дає поштовх для встановлення регіону, як найпотужнішого, зосередженого на видобутку корисних копалин та оборони кордонів від загарбників. Дякуючи вигідному географічному положенню та сприятливій політичній ситуації в XVII століття на території Луганщини були створенні військові осередки донських козаків, які відіграли важливу роль в обороні навколишніх територій та суспільно управлінському житті населення [38, с. 94].

Внаслідок багатой та різнобарвної культури, народна хореографія регіону набула своєрідних автентичних характеристик. Особливого впливу на автентичність хореографічного мистецтва надала військова діяльність козаків Дону, яка була основою для закріплення канонічної хореографії Слобідської України. Внаслідок довготривалого пересування верхи, в козацьких танцях прослідковується тенденція використання напівприсядки в 2 позиції, наслідуючи їзду верхи. В положенні напівприсядки виконуються ковзкові переступання, варіюючи з ударам по стегнах та халяві чобіт або кругообертальними вправами шаблею. Також для регіону притаманні перемінний крок на каблук, різні варіації качалочки та різноманітні присядки. Одними з головних ходів є доріжка, та бігунок. В жіночих танцях виконуються різноманітні притупи, оберти, переступання, тинки, вистукування, характерним є виставляння ноги на каблук та носок. В руках переважно тримають носовичок. Переважно виконавці тримають руки на талії; розведені убік; перехрещені на грудях або тримають спідницю. Хлопці тримають руки на ремені та поясі [38, с. 95].

Значний вплив на становлення хореографічного мистецтва мали переселенці з навколишніх земель. Більшість населення були вихідцями з Правобережжя України та емігрантами з імперської московії. Внаслідок

розробки корисних копалин регіон набув відомості в навколишніх районах. Велику частку робітників становили селяни, які в період похолодань не мали змоги забезпечувати родину і йшли на заводи та фабрики для забезпечення своїх родин. Через постійну потребу в робочій силі деякі з робітників почали оселятись на навколишніх землях та перевозити свої сім'ї, через що в прикордонних територіях росії донині існують українські поселення, в яких зберігалась українська мова, культура і традиції [38, с. 96].

Історично склалося так, що територія Слобожанщини здавна була заселена представниками різних народностей, це свідчить про різнобарв'я національностей. Окрім українських танців прослідковується вплив російських, циганських та грецьких, багато з яких було пов'язано саме з традиційною хореографічною культурою іноземних культур, а не з творчістю корінних мешканців [70].

Таким чином можна зробити висновок, що внаслідок створення «Запорозької Січі» та змоги вставати на службу іншим представниками різних країн та культурних меншин, козацький танець набув автентичності та неповторності. Спершу козацький танець передбачав виконання тільки чоловіками через бойовий характер хореографічної лексики, але згодом трансформувався та дав змогу приймати участь і жінкам.

Окрім цього на розвиток хореографічного різнобарв'я вплинули козацькі ігри, які грали важливу роль в розвитку фізичного виховання. Вони створювались не тільки заради веселощів, але й для розвитку навичок та якостей, які знадобляться в бойових умовах, а саме: сила, спритність, витривалість, спостережливість, вміння швидко реагувати. Для прикладу можна привести присядки, які охарактеризувались вмінням, яке в подальшому допоможе вижити на полі бою без коня. Також є рухи, які відрізняють манерою виконання та мають характерні відмінності тільки для цього регіону, а саме: доріжка назад, моталочка, вихиляс, підбивка з переступанням [70].

Козаки танцювали не тільки задля особистої розваги. Це ще й була можливість вишкірити показати свою майстерність та войовничий дух. Танцем вони повторювали свої бої трансформуючи їх у хореографію, що сприяло розширенню танцювальної лексики, адже чим віртуозніша та незвичайна вона була, тим спритнішим і сильнішим вважали козака [23, с. 4–5].

В костюмі теж прослідковується специфічність військової діяльності степових козаків та їх побуту. Чоловіки були вдягнуті в сині картузи та штани з лампасами, чорні чоботи, синя або кольору хакі сорочка, широкий шкіряний ремінь, кітель, кожух, та шапка з овечої шерсті. Жінки були вдягнуті в широку спідницю однокольорову або оздоблену різноманітними малюнками, білу сорочку з мереживом, черевики червоного або чорного кольору та різноманітні прикраси [38, с. 95].

Отже, з вище переліченої інформації можна зробити висновок, що українське козацтво мало значний вплив на хореографічне мистецтво України. Традиційна українська хореографія виникла та розвивалася протягом віків під впливом різноманітних історичних подій, соціокультурних чинників і етнічних традицій, на які впливав побут козаків. Таким чином, українське козацтво має свій вагомий внесок у розвиток самобутнього хореографічного мистецтва України, надаючи йому певний етнічний колорит та автентичність.

Внаслідок збереження вражаючої та різнобарвної хореографічної лексики козацькі танці почали широко використовуватись хореографічних постановках. Для прикладу можна розглянути балет «Маруся Богуславка».

У 1951 році в Київському державному академічному театрі опери та балету імені Тараса Шевченка відбулась прем'єра балету «Маруся Богуславка», на основі думи кобзаря Миколи Ригоренка. В балеті розповідалось про викрадення головної героїні Марусі, яку внаслідок набігу турків поневолили на своєму ж весіллі та одружили на турецькому

паші, що в подальшому призведе до визволення Марусею 300 козаків [2, с. 131–132].

Цікавість та важливість до вистави полягає в тому, що козаки не були зображені виключно як герої та завойовники. В образах козаків прослідковується відображення емоцій, які не є для них притаманними, а саме: відчай, скорботу, зневіру, тривогу, страх, тощо. Цим автор хотів показати глядачу риси, які притаманні не тільки простолюду, але й самим стійким та сильним. Проте згодом композиція втратила свою актуальність, через що театри почали відмовлятися від показу вистави на своїх сценах [2, с. 131–132].

Оперета «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського є черговим яскравим прикладом зображення танцювальної культури українського козацтва. Оперета розповідає про українців, які знаходяться владою Османської імперії, серед них зокрема і козаки. Головний герой твору – козак Іван Карась, який в подальшому стане, сам того не знаючи, послом українського народу. Ця оперета стала популярною і здобула успіх у культурному житті України. Її характерна особливість – це поєднання національних традицій і витонченості жанру оперети. У хореографічній лексиці, що супроводжує оперету, можна спостерігати яскраві елементи козацького фольклору і традицій. Танці та рухи мають веселий, життєрадісний характер та відзначаються енергією і емоційністю. Оперета використовує хореографічні жанри з метою передати національний колорит та героїку запорозьких козаків. Танці та рухи інтегровані в сцени бойових дій або святкових виступів, де вони стають складовою частиною загального естетичного враження від вистави, що пронизує самотутнім духом українського козацтва [77].

Одним із засновників канонічного українського танцю вважають Павла Вірського, чий внесок в хореографічне мистецтво є неоціненним, адже він відіграв важливу роль в становленні козацького танцю та був одним з провідних дослідників свого часу, про це свідчить його композиція

«Запорожці війська Богдана Хмельницького». У цій композиції Павло Вірський зобразив героїчне протистояння двох світів: християнського та мусульманського. У постановці балетмейстер наділив козаків вже класичними для всіх глядачів рисами: хоробрістю, волелюбністю, спритністю та відданістю. Для відображення цих якостей на сценічному полотні постановник використовував складну хореографічну лексику, яка була наповнена складними технічними елементами та боями між виконавцями. Щоб достовірно передати час та дух давнини, Павло Вірський озброїв танцівників шаблями та списами. Закінчувалась композиція переможною битвою козаків та знищенням недругів [37, с. 109–110].

Окрім цього, важливу роль у розвитку та популяризації козацького танцю відіграв Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, який відомий завдяки професіоналізму та віртуозності танцівників, а також своїми вражаючими виступами. Прикладом неоціненного внеску в хореографічне мистецтво та збереження культури українського козацтва є одним з найвідоміших номерів у репертуарі ансамблю ім. Павла Вірського танець «Запорожці». Танець «Запорожці» – це витвір народної творчості, у якому відображення минуле і розповідається історія запорозьких козаків. Важливе місце у цьому танці займає мужність, сила і вольовий дух козацького братерства, зображено їхню войовничість та любов до хизування один перед одним. У цьому номері артисти ансамблю виконують жваві танцювальні рухи з характерними комбінаціями стрибків, присядок та обертів. Виконавці одягнуті у характерні козацькі сценічні костюми. На початку танцівники тримають в руках списи та виконують рухи, які відображають бій, а в кінці шаблі, що відтворюють аутентичний образ запорожців. Танець «Запорожці» викликає захват та відчуття патріотизму у глядача. Чудова синхронізація рухів, енергійна музика та захоплююча виконавська

майстерність виконавців створюють неймовірну наповнену козацьким духом атмосферу [88].

Тематика козацького танцю є чи не найпопулярнішою серед українських хореографів, про це свідчить наявність однойменних постановок з різною композицією танцю, як до прикладу «Запорожці» Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського [88], «Запорожці» Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки [94], «Запорожці» заслуженого ансамблю танцю України «Юність» [60], [61] та багато інших.

Ще одним не менш важливим танцем для культурної спадщини є танець «Повзунець». Ось як його Віктор Литвиненко: «Упродовж усього танцю виконавці не розпрямляють колін, а їх ноги залишаються майже не помітними, прихованими великими шароварами. Очі глядачів поступово звикають до цих кремезних фігур, до несподіваних карколомних танцювальних рухів («присядка-закладка», «повзунець з викиданням ніг у сторони», «присядка з відкиданням ноги назад»), які артисти виконують у цій сценічній постановці. Вдалою режисерською знахідкою митця був її фінал, коли фронтально розгорнута шеренга козаків, вишикуваних по рампі, піднімається нарешті в повний зріст, глядачеві здається, що виростає міцна богатирська застава» [37, с. 101].

Попри проаналізовані вище танцювальні композиції культура українського козацтва відображена у різноманітних постановках «Гопака»: Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського [78], Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки [95], заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю України «Ятрань» [48], заслуженого ансамблю танцю України «Юність» [63], Державного академічного Волинського народного хору [91]. Цікавими для перегляду є також хореографічні композиції на козацьку тематику «Запорізький марш»

[64], «Шаблі» [97] народного ансамблю танцю «Суднобудівник» та «Козацька рада» академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» [55].

Переглянувши та проаналізувавши відібрані матеріали можна зробити висновок, що роль козацького танцю в хореографічному мистецтві України є вкрай важливим. Козацькі танці відображають характер та дух українського народу, а також передають традиції щодо військового мистецтва та соціального устрою та життя козаків. Енергетика, виразність та витривалість, які є властивими козацьким танцям, використовувались українськими хореографами для створення нових форм та поєднань напрямів. Крім того, козацькі танці вплинули на збагачення української культури та популяризації українського народного танцю як в Україні, так за кордоном. Козацький танець позитивно впливає на вихованний процес молодого покоління, виховуючи в них позитивні риси характеру такі, як відповідальність, комунікабельність, зосередженість, ініціативність, обізнаність та патріотизм, що дає змогу педагогу сформувати самостійну та самодостатню особистість [18, с. 13–14].

Отже, козацький танець цілком можна вважати візитною карткою українського народного хореографічного мистецтва, він зародився в епоху козацької доби і зберіг свою автентичну структуру до сьогодні. Завдячуючи творчому доробку видатних балетмейстерів та діяльності українських ансамблів, зразки автентичного танцю було перенесено на велику сцену, де козацький танець щодня удосконалюється, розвивається, вбирає в себе нові якості та продовжує вражати глядача.

Український козацький танець набув широкої популярності серед різних форм хореографічного мистецтва та знайшов своє відображення у балетах, оперетах, хореографічних та вокально-хореографічних композиціях видатних митців. Завдячуючи доробку українських хореографів козацький танець перейняв на себе не тільки естетичну, але й виховну функцію, що допомагає виховувати нові покоління патріотів.

РОЗДІЛ 2

КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА УРКАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1 Історія виникнення та характеристика козацького танцю

Козацький танець є одним із найпопулярніших та найвідоміших народних танців у всьому світі. Він вражає своєю насиченістю, яскравістю, віртуозністю та широким різноманіттям рухів, а також відіграє важливу роль у сфері українського народного танцю. На сьогодні важко зустріти професійний чи аматорський ансамбль народного танцю України, в репертуарі якого немає козацьких танців. Адже історія козацького танцю сягає давніх часів і є наповнена глибоким символічним та культурним змістом. Внаслідок розвитку танцювальної культури козацький танець було академізовано, а сам танець набував різних форм: від сценічного до бойового Гопака [16, с. 193].

Тема козацького танцю є доволі популярною серед українських дослідників та хореографів, про це свідчить велика кількість науково-популярних чи наукових статей, посібників та праць про історію та особливості виконання козацьких танців. Попри велику кількість матеріалів для опрацювання, варто зазначити, що в науковому просторі досить важко знайти видання, що містять повний обсяг інформації про танець український козаків, у зв'язку з тим, що багато назв, особливостей та інформації про них було втрачено [16, с. 193].

Козацька хореографічна культура займає виняткове місце в культурному житті України, відіграючи важливу роль у розвитку та розповсюдженні української культури не тільки на теренах України, але й закордоном. Вона є невід'ємною частиною історії України, яка відображає її героїчне минуле, боротьбу за незалежність та свободу, що дає змогу виховати молодь у дусі патріотизму, поваги до історичного минулого та культурних традицій свого народу. Козацькі танці також мають глибоке

коріння, що сягає давніх часів. Ці танці виникли серед українського козацтва, а в подальшому стали важливою частиною української народної культури та мистецтва [16, с. 194].

У методичному посібнику «Історія українського народного танцю» зазначено, що одним із прикладів існування танцювального мистецтва на теренах Давньої України є художні мініатюри з літописів, де зображувались танцювальні елементи. У своїх працях автори описували танці такими словами: «гуляння та плясання», «стрибання і тупотіння», «хребтом вихиляння», «плясання та плескання», про що християнські тогочасні історики писали як «поганські» та «бісівські». На підставі цього можна зробити умовивід, що давні мешканці українських земель танцювали не тільки заради розваги, але й вкладали в танець певну язичницьку чи релігійну обрядовість [21, с. 11–12].

Одні з найдавніших згадок, що передували виникненню козацького танцю описується візантійським літописцем IX століття Левом Дияком, у своїх записах він згадував про слов'янських волхвів, які тренувалися бойовому мистецтву підчас танцю. У своїх записах «Хроніки», описуючи військові походи київського князя Святослава, він розповідав, що волхви – це діти сатани, які навчаються військовому мистецтві в танці, що дає змогу по-новому уявити тогочасне значення танцю у житті предків українців [103].

Козацький танець – це сукупність традиційних українських танців, які виникли в наслідок ведення активної військової діяльності козаками. Козацькі танці можуть виконуватись, як сольо, так і у виконанні групи танцюристів, вони наповнені великим різноманіттям стрибкових, обертальних та акробатичних рухів, які можуть поєднуватись між собою, тим самим ускладнюючи виконання танців пересічною людиною, що привертає до нього ще більше уваги [16, с. 194].

Кожен рух у козацькому танці має свій символічний зміст, який був зумовлений регіоном розташування козацького осередку та діяльності самих козаків. А сам танець може бути відображенням військового походу та битв,

морського плавання або розваг після повернення з війни. Крім того, козацькі танці – це спадщина, що передається з покоління в покоління, яка є важливою частиною української культури та традицій [16, с. 195].

У статті Тетяни Сердюк «Козацький танець як засіб виховання патріотичних почуттів у студентів-хореографів» зазначено: «Козаки прибували на Січ з різних регіонів України й зарубіжжя, і кожен із них приносив й частку своєї хореографічної культури – свої танці. З них протягом життя створювався новий багатий на рухи танець. У ньому «розчинялися» прості односкладові танці, які мали назви від основного руху: “Голубець”, “Тропак”, “Гайдук”, “Гопак”, “Півторак”» [31, с. 143].

Одним з найцікавіших взірців козацької хореографії є втрачений танець «Козак». Дослідник українського танцю Вадим Купленик у своєму посібнику «Нариси до історії українського народного танцю» описує «Козак» як танець «спритного юнака-підлітка», а натомість «Гопак» – як танець, який завжди відзначається героїчним забарвленням. Підкреслюючи його імпровізаційний характер, зауважує, що у сценічних обробках «Гопак» має сталу композиційну структуру. Така нечіткість формулювань стала підставою до пошуку нових свідчень про історичні танці українського народу, оскільки автор не міг зрозуміти, як у суворих умовах Запорозької Січі могли створюватись танці для підлітків і не усвідомлював та не відчував героїки у веселому парубоцькому танці Гопаку. Нові відомості знайшлись у працях українських і польських етнографів, енциклопедичних виданнях і художніх творах українських письменників XIX століття [23, с. 3].

На жаль, до сьогодні збереглись лише окремі згадки, однак джерела свідчать, що танець, який був створений запорожцями та перейняв ім'я своїх творців – «Козак», не варто сплутувати з відомим на сьогодні іншим танцем – Козачком. Танець «Козак» був змагального характеру та виконувався двома чоловіками, а під час двобою він набував різноманітних фарб жарту, шаленства та безкомпромісності [23, с. 4]. Сам танець описано так: запорожці розташовувались один навпроти одного на відстані кількох

кроків. На початку танцю один з козаків починав невисоко підстрибувати з ноги на ногу та штовхав свого противника з різних сторін дразнячи його. Згодом танцівник починав виконувати різноманітні присядки, викидаючи ноги в різні боки, що зображувало плавання на чайці. Потім танець набував шаленого характеру, танцівник починав раптово високо стрибати, а в цей момент у танець вступав другий танцівник, що свідчило про початок танцювального поєдинку. В кінці козак відступав, зображуючи відступ на кораблі [67].

Однією із причин чому танець козак не зберігся до наших часів є те, що він потрапив під заборону ще в царські часи з метою викорінення козацьких традицій з повсякденного життя народу та їх якнайшвидшого забуття. Натомість значну кількість танцювальних елементів увібрали в себе танці «Козачок» та «Гопак», а згодом й інші танці Центральної України. Незважаючи на те, що дослідження про танець «Козачок» проводяться, однак інформація, яка могла б детальніше описати його відсутня, що переносить його до категорії забутого та втраченого танцю [67].

Схожим до танцю «Козак» є «Гайдук», який зберігся тільки на Гуцульщині та виконується в характері регіону. Він мав таку будову: чотири козаки клали свої головні убори на землю прямою лінією та починали вигарцьовувати, кожен навколо свого головного убору, виконуючи різноманітні відскоки та присядки [67]. Так це в своїй поемі «Роксолянція» польський письменник Себастьян Кльонович пише: «Бачив я, як гайдуки танцювали свій швидкісний танець, живо в метелиці тій били ногами вони. Ніж у правиці він держить, під такт вибиває ногами, у танцюристів гурті зброя ясна миготить» [66].

Одним з найстаріших ремесел України, які зароджувались одночасно з козацтвом було чумацтво. Чумаки займалися торгівельно-візничим промислом та відігравали важливу роль для економічного зростання країни. Чумацька діяльність була складною та небезпечною, через що вимагала від торговців вміння постояти за себе та захистити свою продукцію. Через це

велику частку чумаків складала саме козаки – про це свідчить їх внутрішній устрій, адже головними у каравані були отамани, які, як і на Січі, обирались більшістю голосів [80]. Цікавим взірцем синтезу козацької та чумацької культури є комедійний танець «Чумак». Найчастіше танець виконували двоє: чумак залицяльник та байдужа до залицянь дівчина, чия роль частіше виконував чоловік. У сюжеті танцю покладено історію про нав'язливе загравання чумака до своєї коханої та спроб привернути її увагу попри те, що молодиця постійно відмовляє та ігнорує хлопця. Проте згодом чумак виймає гаманець із заробленим, на що приємно вражена молодиця відповідає залицяльнику взаємністю [67]. Також яскравим прикладом чумацького танцю є хореографічна картина «Чумацькі радощі» Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського [96].

Найвідомішим в Україні та за кордоном українським танцем можна гордо вважати «Гопак». Гопак, як і всім козацьким танцям, притаманні елементи бойового мистецтва, адже кожен рух виконавця – це той чи інший бойовий прийом чи удар. Історія танцю бере свій початок від вже згаданого танцю «Козак», де основними атрибутами виконавців зазвичай були шаблі, ногайки, хлист або ж танцювали голіруч [86]. Періодом розквіту Гопака вважають XVI – XVIII століття, але внаслідок ліквідації Запорізької Січі та заборони усього козацького сам танець зазнав тимчасового занепаду [75].

Дослідники трактують походження назви танцю від «плигати», «гопати», «бити», «скакати», «ушкварити». А сама історія бере свій початок ще з давніх часів. Варто зазначити, що жінкам не дозволялось жити на Січі, тому танець виконувався виключно чоловіками, які хотіли позмагатися в спритності, силі, мужності та витривалості. Танець давав змогу козакам позмагатись за принципом, хто кого перетанцює, зазвичай у виконанні брали участь дві особи, проте не завжди двоє танцювали. Наприклад, танцюючи запорожець міг обирати в суперники музиканта та змагатися з його віртуозністю виконуючи різноманітні присядки, повзунці, стрибки,

обертання або акробатичні елементи. Танець «Гопак», як і більшість козацьких танців, має імпровізаційний характер та виконувався так, щоб не заважати своєму опоненту. Козаків намагались наслідувати сільські парубки, які ставали свідками козацьких розваги в період відпочинку після походів або підчас зимівлі. Усі прагнули танцювати, як запорожці, але не всім вистачало вправності та спритності, тому згодом танець почав видозмінюватись [31, с. 143–144].

«Гопак» – це відображення бойового мистецтва в танці, що можна наочно прослідкувати в чеському документальному записі 1931 року, ще до академізації українських танців Павлом Вірським [89]. На сьогодні різноманіття рухів танцю дещо збідніла. Рухи, які виконуються в першій половині цього запису, вже не використовуються. Ці побудови та рухи в танці відтворюють оборону козаків при оточенні. Запорожці утворювали коло, з якого не можливо було вирвати людину і поки двоє тримали того, хто був посередині, той в свою чергу вистрибував вгору та двома ногами бив нападників, подібна тактика прослідковуються в гуцульському танці «Аркан» [67].

Одними з перших змін танець зазнає коли партнеркою в танці стає жінка, що, як зазначають етнографи, додало до колись виключно чоловічого танцю грації, шляхетності та елегантності. Наступних змін танець зазнав при академізації, набувши сталої композиційної побудови та його впорядкованого чергування [31, с. 143–144].

Дякуючи талановитому артисту та балетмейстеру Павлу Вірському, «Гопак» набув канонізованої форми, сценічного вигляду та світового визнання і популярності. З'єднавши народний фольклорний танець та основні елементи класичного танцю, він зміг відновити та поставити знаменитий «Гопак», яким досі прийнято завершувати усі концерти [67].

Танець «Козачок» тісно пов'язаний з Гопаком та Козаком, а саме: походженням, назвою та будовою, тому що всі вони розпочали своє існування на Запорізькій Січі. За найпопулярнішою версією танець походить

від назви хлопчиків, які прислужували багатим козакам та насмішувато називали козачками. Відомий історик Гійом Левассер де Боплан писав, що козаки після походів на татар поверталися з багатою здобиччю, зокрема і полоненими, зазвичай дітьми, які служили для виконання різних доручень або ж дарували їх можновладцям. В народі «Козачок» переважно був танцем хлопчика-юнака та виконувався сольо, легко, жваво та швидко. Ставши сценічним, танець набув характеру юнацького танцю-переплясу, де юнаки змагались у спритності та віртуозності або вставали в пару з дівчатами, і вже тоді танець набував підліткової романтики та ліричного забарвлення [67].

З перенесення Козачка на сцену його вигляд зазнав значних видозмін. Як і «Гопак», танець відноситься до категорії парних танців, але в порівнянні з ним має деякі відмінності. Окрім парних комбінацій, в Козачку виконуються виключно сольні частини, в порівнянні зі схожим за будовою Гопак, Козачку не характерне використання різноманітних акробатичних елементів та заплутаних малюнків. Його танцювальній лексиці та музичному супроводу притаманний більш ліричний та легкий характер. Початком танцю може бути лірична частина, яка згодом переростає в швидку і жваву, або ж може комбінуватися в залежності від постановника [67].

Козацький танець, як і його культура мала та досі має значний вплив на розвиток української культури та збереження традиційних, соціальних і етичних цінностей. Вони проявляються у відтворенні та наслідуванні козацьких якостей, а саме: мужності, братерстві, чесності, відданості та патріотизму до рідного краю через вивчення різноманітних козацьких танців та їхньої історії походження, що має позитивний вплив на розвиток суспільства [16, с. 199].

Найкраще збереженими в культурній пам'яті українського народу на сьогодні є такі козацькі танці як: «Гопак», «Козак», «Козачок», «Чумак» та «Гайдук», котрі є одними із найяскравіших та найпоширеніших серед репертуару не лише українських танцювальних ансамблів та колективів, а й багатьох колективів за кордоном [16, с. 199].

Отже, проаналізувавши і дослідивши історію та передумови створення козацького танцю, а також його різновидів та характерних особливостей можна зробити висновок, що козацький танець зародився в епоху козацької доби і з того часу активно розвивався. Завдячуючи праці видатних дослідників та хореографів, його зразки були збережені до сьогодні та яскраво втілені на сценічному просторі в балетах та хореографічних постановках.

Козацький танець сьогодні є не лише частиною історичної спадщини українського народу, але й складовою академічного хореографічного та бойового мистецтва, а також відноситься до елементів видовищності. Тематика козацького танцю є необхідною для вивчення та ознайомлення у шкільних та закладах вищої освіти України, оскільки здатна формувати міцну історичну свідомість, патріотизм, силу тіла та духу. Естетична цінність козацьких танців також неможлива для ігнорування. Їх динаміка, ритмічність та акробатичні елементи вражають глядачів до сьогодні підкреслюючи красу та силу українського народного мистецтва.

Найкращі зразки козацького танцю зуміли прославити українське народне хореографічне мистецтво на весь світ, вкотре підтверджуючи відважність, мужність та жвавість українського народу. Звертаючи увагу на наявність факту переслідування та заборон на виконання та згадку козацьких танців у минулому можна констатувати, що насамперед він є важливою складовою української національної культури та ідентичності і потребує ґрунтовного збереження та поширення.

2.2 Характеристика хореографічної лексики Центральної України

Український народний танець завжди був одним із найяскравіших культурних проявів українського народу і відігравав важливу роль у розвитку української народної творчості. Його витoki сягають періоду праслов'янської історії та язичницької культури, уже у ті давні часи танець став одним із шляхів самовираження наших предків. Перших суттєвих трансформацій українська танцювальна культура зазнала під впливом християнства, а з часом набула виразних самобутніх обрисів за Доби козаччини, які збереглися в умовах важких історичних обставин.

Як зазначається у роботі «Мистецтво народного танцю України: минуле та сучасність»: «Історичні події, такі як війни, соціальні та політичні зміни мали значний вплив на розвиток народних танців. Вони сприяли інтеграції елементів інших культур, збагачуючи місцевий фольклор. Наприклад, під впливом польської та російської культури танці зазнали певних змін, але зберегли свою автентичність і самобутність» [30, с. 33]. Таким чином взірці української танцювальної культури, які дійшли до нашого часу вражають своєю самобутністю, образністю та широким національним колоритом.

Традиційна танцювальна культура етнографічних регіонів України сформувалась на основі локальних відмінностей українського суспільства. У цих умовах виник самобутній фольклор, який на період сьогодення трансформувався у видовищне сценічне дійство, що стало ознакою фольклорної еволюції, зумовленої боротьбою українського народу за власну культурну ідентичність [24, с. 168].

Одним із основних регіональних утворень є центральна частина України – Наддніпрянина. За сучасним адміністративним поділом до неї входять такі області, як Полтавська, Київська, Черкаська та Сумська, а також західна частина Харківської, північні райони Запорізької, Херсонської й Миколаївської, північно-східна частина Житомирської та

східні райони Вінницької областей. Особливістю танцювальної культури Наддніпрянської України є те, що тут побутують усі жанри, притаманні українському народному танцю. Різноманіття присутніх жанрів є відображенням найхарактерніших національних рис українського народного танцювального мистецтва, і саме тому становлять основу українського народного танцю [15, с. 8–9].

Народні танці Центральної України є важливою частиною української культурної спадщини. Вони формувалися протягом століть, відображаючи багатство і різноманіття культурних традицій регіону. Центральна Україна, як серце країни, завжди була місцем активної взаємодії різних етнічних груп, що сприяло формуванню унікального фольклору, включаючи танці [35, с. 32].

Історія народних танців Центральної України бере початок ще з давніх часів, коли танці були невід'ємною частиною обрядових і ритуальних практик. Танці супроводжували важливі події в житті громади: весілля, обжинки, колядки та інші свята. Вони мали не лише розважальний, але й сакральний характер, виконуючи роль своєрідного засобу комунікації з природою та богами [25, с. 53].

У центральній частині України популярності набули усі жанри українського танцю, тому саме цей регіон є відтворенням його найхарактерніших рис, оскільки традиції, що побутують на теренах Наддніпрянщини здебільшого становлять основу українського народного хореографічного мистецтва. У праці Андрія Гуменюка «Українські народні танці» зазначається, що характерні рухи Гопака, Козачка та Метелиці відзначаються пластичною округлістю і важливу роль у їх виконанні відіграють складові традиційного костюму чи реквізити, такі як взуття, вбрання, прикраси та головні убори, музичні інструменти, шаблі, гарапники, бунчуки та інше. Ці елементи зумовлюють окремі положення голови, корпусу, рук та ніг [9, с. 185–194].

В праці «Основи українського народно-сценічного костюма» зазначено, що танцювальна культура Центральної України має збережені як новіші, так і більш давні танцювальні форми, серед яких важливу роль відігравав хоровод, що є одним із найдавніших видів танцювального мистецтва і сягає первісних часів. Першочергово хоровод мав ритуальне значення, зображав трудові процеси, був культом вшанування «вищих сил» і з часом набув побутової тематики. Актуальними для Наддніпрянщини були русальські та купальські хороводи, сюжетні хороводи «Косарі» та «Льонок», виконувались хороводи під пісні: «А вже весна», «Ой, Іванчику-білоданчику», «Плету, плету лісочку», ігрові хороводи «Подушечка», «Теща і зять», «Гей жінко, додому, додому!», а також традиційні хороводи з інструментальним чи голосовим супроводом: «Подільничик», «Перепілка», «Голубок-голубочок», «Ой зав'ю вінки», «Марена» [22, с. 81–82].

Назви традиційних українських хороводів можуть походити від основної малюнкової побудови чи руху («Кривий танець», «Ключі», «Ворітця», «В'юнок»), предмету, з яким водиться хоровод («Гільце», «Куст» «Марена»), імен головних персонажів («Галя по садочку ходила», «Іванчику-білоданчику», «Василю»), місцевістю проживання учасників («Подільничик», «Коло Дунаєчку»), родом занять («Дударик», «Коваль», «Бондар»), традиційної аграрної діяльності («Огірочки», «Просо», «Мак»), явищами природи («А вже весна воскресла», «Хурделиця», «Дощику») і навіть з тваринного світу («Коза», «Журавель», «Кострубонько») [22, с. 84].

Унаслідок трансформації хороводів, що виконувались під інструментальний супровід виникли побутові танці. Як зазначається у навчальному посібнику «Основи українського народно-сценічного танцю»: «Вони поступово окреслили чітко визначені різновиди танців: Гопаки, Козачки, Метелиці...» [22, с. 81–82].

Вершиною художнього здобутку українців можна вважати сюжетні танці, оскільки саме вони найбільш багаті тематично та найдосконаліші за

лексичною, композиційною та музичною формою. Основною темою сюжетних танців традиційно є праця, народна героїка, відтворення народного побуту чи явищ природи. Поширеним в українському народному танці явищем є композиції, які мають одну назву, проте відносяться до різних видів. До прикладу танці «Шевчик», «Ковалі» та «Льонок» вважаються як хороводами, так і сюжетними танцями, основна різниця у виконанні хороводних та сюжетних композицій полягає перш за все у складності хореографічної лексики. До сюжетних танців також належать такі композиції, як «Шевчики», «Лісоруби», «Косарі», «Рукодільниці», «Повзунець», «Горлиця», «Гонта», «Запорожці» тощо [22, с. 82].

На сьогодні збереглися також інші окремі назви танців, що танцювалися на території Центральної України, а саме на теренах Полтавщини. Ось як полтавські танці класифікує у своїй статті Марія Сокіл: «Український народно-сценічний танець Полтавщини можна умовно поділити на танці, які побутували і були сценічно оброблені хореографами-дослідниками і авторські танці, які створені на матеріалі місцевого фольклору. До першої групи належать танці які танцювались під час весілля – «Кружало» (Н. Уварова), «Стукалка» (Н. Уварова), танці, які відображають процес праці або професію – «Ткачики» (В. Тулаєв), «Торбин» (М. Стрижов), «Комільник» (М. Стрижов); обрядові танці – «Коша» (Н. Уварова), «Сито» (Н. Уварова), танці, які танцювались на гуляннях та вечорницях – «Василечки» (Н. Уварова), «Хрест-вибиванець» (Н. Уварова), «Чепурушечка» (Л. Сокіл), «Полтавський козачок» (В. Тулаєв), «Хуторянські витівки» (В. Тулаєв). До другої групи належать танці – «Заплетемо рогозу» (Н. Уварова), «Голубок» (Н. Уварова), «Опішнянські куманці» (В. Перепелкін), «Женці» (В. Перепелкін), «Дукачі» (В. Перепелкін), «Гадяцькі гуляночки» (Г. Островний), «Полтавські вечорниці» (Л. Сокіл)» [33, с. 109].

Вважається, що внаслідок історичних та геополітичних обставин саме хореографічне мистецтва Наддніпрянщини та Слобожанщини найвиразніше увібрали у себе риси та темперамент козацького танцю, оскільки чоловічий танцювальна лексика зазначених регіонів насичена мужністю, духом звитяги та героїзму, що проглядається у високих стрибках, широких рухах корпусу та рук та демонстрації віртуозних бойових і трюкових елементів. У танцях Центральної України передбачається використання козацьких бойових атрибутів, таких як шаблі та батоги, часто зустрічаються маршові темпи, які піднімають бойовий дух. [12, с. 100–101].

Сьогодні саме Центральну Україну, яка репрезентує більшість козацьких танців, вважають ядром формування української національної культури. Серед них мабуть найвідоміший український танець «Гопак», назва якого походить від слів «гопати» та «плигати». «Гопак» – здебільшого імпровізаційний танець змагального характеру, у якому використовують широкі стрибки, присядки та складні оберти. Танець виник у козацькому побуті і традиційно виконувався лише чоловіками, проте унаслідок академізації українського народного танцю сьогодні його танцюють чоловіки разом з дівчатами, також його може виконувати один чоловік, двоє чи троє чоловіків та більше танцівників. У сценічній формі «Гопак» набув відповідної композиційної структури, яка складається з окремих фігур, які в сукупності утворюють орнаментальні малюнки. Танець відзначається героїчним характером, має свій ідейно-емоційний зміст, який може звучати як мужньо і героїчно, так радісно і жваво [9, с. 191–194].

Ще одним відомим танцем козацького походження, що набув популярності на теренах Наддніпрянщини є «Козачок». Його появу відносять до періоду національно-визвольного руху XVI–XVII століть. Сергій Зубатов у посібнику «Танцювальні композиції та етюди українських народних танців» описує «Козачок» як танець, який виконується у

швидкому чи дуже швидкому темпі і характеризує молодецьку вдачу, завзяття та оптимізм козака-запорожця: «Загальна композиція має певні традиції щодо послідовності окремих фігур та їх повторень. Виконується козачок парами у масових танцювальних композиціях. У деяких місцях «Козачок» виконувався як сольний-імпровізований танець, в якому технічні елементи руху поєднувалися зі спритністю і винахідливістю танцюриста: виконавець придумував на ходу складні колінця, намагався показати себе перед іншими якомога завзятішим, щоб його не змогли перетанцювати. Іноді в танець включалася партнерка, яка разом з юнаком обіграла танцювальний малюнок» [15, с. 19].

Український народний танець «Метелиця» має глибоке коріння і сягає древніх праслов'янських часів, тому в ньому яскраво збереглася наступність з хороводами, відноситься до танців «Різдвяного циклу». «Метелиця» є веселим, життєрадісним танцем, що виконується у жвавій та жартівливій манері і відзначається швидкою зміною малюнків та фігур, що нагадують сніжинки. Основною ідеєю танцю є зображення заметілі, використовуються різні оберти, кружляння в парі та сольні у процесі постійного зростання темпу, часто супроводжується приспівками чи піснями [15, с. 17]. У навчальному посібнику «Основи українського народно-сценічного танцю» зазначається, що головним структурним елементом танцю «Метелиця» є коло, яке можуть змінювати кола в колі, кілька кіл, зірочки, змійки та спіралі, а танцювальна лексика сповнена динамічних рухів, що відтворюють поведінку людини, яка замерзла і старається зігрітися. Основними рухами, що притаманні танцю є вибиванці, голубці, підкурки, дрібушки, гра у сніжки, тощо [22, с. 83].

Характерні для Гопака, Козачка та Метелиці рухи сформували основу групи рухів, що є притаманними танцям Центрального регіону України і визначили основні особливості українського народного танцю. Хороводні та сюжетні танцювальні форми часто є відображенням однойменних відомих творів, що є прикладом того, як українці змогли створити власне

оригінальне мистецтво танцю, яке привертає увагу світової духовної культури [42, с. 113].

«Веснянка» – ще один давній танець хороводного жанру, що побутував на теренах Наддніпрянської України. Танець має ігрову форму, відноситься до «Весняного циклу» і виконується переважно дівчатами. Веснянки складаються з трьох пісенних частин: зазивні пісні, з якими ходять дівчата від хати до хати і збирають подруг, похід на галявину, де починаються ігри та розходження з піснями по домах. У хореографічній композиції найчастіше переважають повільні та плавні рухи у колі, яке розбивається на кілька менших, після чого танцівниці утворюють змійку. Підчас танцювання часто використовуються квіти та вінки [7, с. 45–46].

Серед інших танців, що побутували на території Центральної частини України, проте є більш притаманні іншим локальним етнографічним регіонам Тетяна Сердюк виділяє Польку та Кадриль [32, с. 16]. Ось Наталя Бистрянцева як описує Польку в контексті приналежності до Центрального регіону України: «Полька» (чеського походження – «половинка», тобто півкроку), в Україні побутує дуже давно і набула специфічного національного колориту, тому вважається українським народним танцем. Це також і пісня, і інструментальна п'єса. «Полька» побутує в різних регіонах України, але найпоширеніший танцем вона є в Поліссі та на Волині. Пісенні танцювальні мелодії польки в народі зустрічаються рідко. Переважна більшість їх є інструментальними п'єсами, часто досить розгорнутих форм [1, с. 34].

Яскрава танцювальна культура Центральної України у всі часи приваблювала видатних хореографів, хореологів та етнографів. Великий внесок у дослідження хореографічної спадщини регіону зробили такі видатні дослідники народного танцю як Василь Авраменко, Василь Верховинець, Роман Герасимчук, Кім Василенко, Андрій Гуменюк, Сергій Зубатов, Євген Зайцев. Серед відомих майстрів українського танцю регіону Центральної України відзначають Павла Вірського,

Анатолія Кривохижу, Олексія Гомона, Миколу Моткова, Леоніда Калініна, Мирослава Вантуха, Георгія Клокова [32, с. 14–16].

Основними танцювальними рухами, які дослідники визначають притаманними для регіону Центральної України є танцювальний біг та крок, «бігунець», «плетінка», тинки та доріжки, вихилясники-колупалочки, «вірвовочки» (за методикою – це крок назад з високим підніманням колін), різноманітні притупи, голубці та підбивки. Для жіночого танцю характерними для виконання є оберти на місці та з просуванням, комбіновані крутки. Оберти зустрічаються також у чоловічих танцях у вигляді чоловічих турів, проте здебільшого основною складовою чоловічого танцю Наддніпрянщини є ускладнені танцювальні рухи або ж трюки, такі як присядки, повзунці, «підсічка» та «млинок», присядка-розтяжка вбік («пістолет»), «розніжка», «кільце», «щупак», «яструб», «кубарик», «жабка», «бочівка» або «бочка», перекидні у парі, високі голубці та кабріолі, що потребують змістовної фізичної підготовки [32, с. 17].

У програмі обов'язкової навчальної дисципліни Бердянського державного педагогічного університету «Теорія і методика народно-сценічного танцю» автор виділяє сім позицій рук, підготовче і два основних положення, окремі положення в парі, а також дві закриті, п'ять відкритих, п'ять прямих, п'ять вільних положень ніг [32, с. 16].

Отже, на основі проаналізованого матеріалу можна зробити висновок, що хореографічна спадщина регіону Центральної України є одним із найяскравіших проявів української народної культури та творчості. Танцювальна лексика Наддніпрянщини увібрала у себе велику кількість хореографічних жанрів, саме тому на її теренах збереглася велика кількість хороводних, побутових та сюжетних танців, що значною мірою збагатилися унаслідок поширення козацької танцювальної культури на теренах Наддніпрянської України.

2.3 Феномен бойового танцю у хореографічному мистецтві

Бойовий танець – це явище, що є притаманним різним країнам світу, у тому числі українському народу. Він виникав у різні історичні періоди на різних територіях під впливом соціальних та історичних явищ: у країнах, які знаходились під загарбницьким гнітом; як ритуал залякування противника; як спосіб передати бойову та військову майстерність новим поколінням; як ініціація молодика у статус воїна тощо.

Найдавнішими можна вважати бойові танці, що були складовою Давніх Античних цивілізацій. На ужиткових предметах та скульптурі залишились згадки про військові танці давніх греків та єгиптян [14, с. 21].

Військові танці у Давній Греції були спрямовані на виховання у молодих людях мужності, патріотизму та почуття боргу. Їх могли виконувати як двоє, так більше юнаків, а інколи – поряд з чоловіками танцювали дівчата, підтвердженням чого є вази з Пантікапея і Херсонеса. Серед бойових танців Давньої Греції слід виділити Пірриху (Пірихій) та споріднені з ним танці. Цікаво, що назва «Пірриха» (Pyrrhic) походить від слова, що означає багаття, навколо якого нібито танцював Ахілл при похоронах Патрокла [14, с. 21].

Ранні форми пірричних танців були відомі на Криті ще в 2000 – 1500 років до нашої ери, існує теорія, що його виконували ще дорійці. Поступово проникаючи до Стародавньої Греції, «Пірриха» набула надзвичайного поширення у всіх її областях, особливо в Спарті і Афінах. Його починали вивчати в сукупності з гімнастичними елементами з п'яти років, обов'язковим атрибутами танцю були шолом та спис, верхня частина тіла танцівників була оголеною, а на низ одягали хітони або довгі шаровари, на ноги одягали дерев'яні або металеві сандалі та спеціальні кастаньєти-мушлі на середні пальці ніг. Складні рухи гімнастичного характеру в цьому танці мали допомогти гармонійному розвитку людського тіла: танцівники імітували військові дії і одноосібні бої, стратегії нападу та захисту: кидалися в сторону, стрибали вгору і нахилялися до землі, кидали стріли і дротики, виконували вистукування та удари ногами – таким чином танець поєднував

бойове, релігійне та мімічне дійство. Пізніше цей танець почали виконувати професійні танцівники у процесі бенкетів, його характер набув феєричності та видовища, а назва жанру стала вживатися стосовно будь-якого ансамблевого танцю [43, с. 84].

Близькими до пірричних танців були «Гімнопедія», «Корибантум» та «Хасапіко». Гімнопедію виконували у Спарті під час щорічних свят, танець виконувався голими хлопцями на агорах, що виконували рухи та позиції притаманні боротьбі та боксу. Фрігійський танець «Корибантум» за однією з версій отримав свою назву від так званих «корибантів», міфічних попередників жерців Кібели або Реї у Фрігії, яка власне і навчила їх танцювати, за іншою версією – це танець критських куретів. Основою були рухи зі зброєю, що начебто могли відганяти темні сили. Виконавці, які зображували корибантів, танцювали оголеними, з щитом і в шоломі. Танець «Хасапіко» за однією із версій також був військовим танцем, який виконували загони відбірні воїнів – кассапідеси, саме цей танець став одним із складових відомої хореографічної композиції «Сіртакі» [14, с. 21]. Сьогодні бойовий танець греків вважається великим народним надбанням і виконується на сцені в обробленій формі [105], [109], [110].

Окрім цього, бойові танці розвивалися на території Європи та Азії, про це свідчать збережені зразки кельтської культури, де бойовий танець мав характер введення людини у стан глибокого трансу, що формувало образ «воїна-звіра». За часів Середньовіччя у Європі бойовий танець зазнав трансформації та здебільшого втратив свою первісну агресивну форму, а починаючи з епохи Відродження почав поширюватися у сфері розваг [39, с. 146].

Українське танцювальне мистецтво є не лише національною гордістю, але набуло всесвітньої популярності і є широко пізнаваним серед інших народів через наявність збережених зразків народної хореографії, особливе місце в якій посідає бойовий танець. Бойовий танець в Україні вражає не лише своєю самобутністю, а й глибоким корінням, що сягає часів

трипільської культури – про це свідчать археологічні знахідки, зображення танцівника в обладунках також збережено на прикрасах епохи Київської Русі [39, с. 148].

Сьогодні в Україні існує повноцінна система бойового танцю «бойовий гопак» Володимира Пилата. В основу цього унікального бойового мистецтва лягли елементи традиційного козацького бою, що були збережені у козацьких народних танцях, таких як «Гопак», «Козак» та «Гайдук» [28, с. 4].

Мистецтво «бойового гопака» набуло поширення наприкінці ХХ століття і сьогодні передбачає спортивну підготовку, володіння традиційною зброєю, спів, гру на музичних інструментах, ораторське мистецтво, написання віршів, знання мов та всебічний духовний і розумовий розвиток особистості. Передумовою для створення Володимиром Пилатом «бойового гопака» було вивчення східних мистецтв двобою та дослідження танців гопак і метелиця, серед елементів яких автор виявив ряд елементів, що були подібними до бойових мистецтв, проте характерними лише для українського танцю. У подальшому це унікальне явище набуло поширення по всій Україні, у Львові було створено Центральну школу «бойового гопака», а книга Володимира Пилата «Бойовий Гопак» в широких колах української громадськості найменована його букварем [28, с. 4–54].

Різноманіття трюкових елементів, таких як присядки, повзунці, розтяжки, закладки, револьтади, млинки, підсічки, високі тинки, розніжки, яструби, кабріолі, щупаки, стрибки різної форми, повітряні тури, присутність імпровізаційних маневрів дає підставу розглядати козацький танець як повноцінну систему виховання тіла [3, с. 43–44]. Цю складову перейняв і «бойовий гопак», що допомагає опанувати методами ведення двобою, стійки, пересування, стрибки, низові рухи та інші способи враження супротивника, прийоми захисту. Серед найвідоміших елементів «бойового гопака»: «бойова стійка», «стусани», «копняки», «бойові кроки»

(«тропотянка», «м'який крок», «ковзний крок», «схресний крок», «крок аркана» та ін.) та «бойові біги» («доріжка», «вихилясанка», «дрібущка», «біг із підстрибуванням», «галоп», «пістоль», «щупак», «розніжка», «чорт», «блоха», «коза», ралець», «брик», «відсіч», «збуй», «гайдук», «чіпка», «серп», «шуга», «тин», «пих», «рогач», «диб», «коло», «стрижак», «бивен», «вибрик», «веретено», «коса», «млин», «дзига», більшість з них було запозичено з українського народного танцю [27, с. 115–139].

Бойовий танець був популярним на різних територіях України, окрім традиційних бойових козацьких танців, широко відомим є танець гуцулів «Аркан». Як зазначено у навчальному посібнику Євгена Зайцева та Юрія Колесниченко, «Аркан» – популярний чоловічий масовий танець, що відтворює мужність, силу і завзяття. Основним малюнком танцю є коло, в якому танцівники кладуть руки одне одному на плечі і танцюють згідно з команд таких, як: «Гей, до кола!», «Аркан!», «Батько спить», «Батько встав», які дає ведучий [13, с. 155].

Як зазначає Ірина Мостова у статті «Синтез бойового та хореографічного мистецтва»: «сильні та волелюбні гуцули здавна використовували танець під час опанування бойових мистецтв. Опришки танцювали під час загальних зборів із топірцями, ножами та мечами або взагалі без зброї. Кожен юнак мав вільно та вправно володіти топірцем. Сема через танець відпрацьовувались відповідні навички та вдосконалювалась майстерність. У танці воїни імітували справжні удари топірцем, виконували переміщення з ударами одним та двома топірцями, біги та стрибки з ударами, оригінальні кроки, присядки, присядки з підсічкою топірцем під час стрибка. При цьому топірець тримали у найрізноманітніших положеннях». Таким чином важливим атрибутом бойового танцю опришків був топірець, який виконував не лише бойову, але й магічну та обрядову функцію [39, с. 147].

Широко відомим у світі також є афро-бразильський танець «Капоейра», у якому присутні елементи акробатики, народного танцю та

бойового мистецтва. Існує теорія, що це бойове мистецтво виникло, як танець з метою маскування від рабовласників, а в подальшому розвивалася серед вуличних волоцюг. Рухи в Капоейрі виконують стоячи на ногах та на руках у характері гри-двобою, що супроводжується ритмом, ударами, максимальним заповненням простору та африканською музикою [20, с. 39].

Бойовий танець присутній і в хореографічному мистецтві Грузії – яскравим прикладом цього є грузинський танець «Хорумі». Як зазначає у статті «Стилістичні різновиди народного танцю в світі» Денис Шариков: танець «Хорумі» є одним із найпопулярніших танців Грузії. Він походить від доби героїчної війни проти армій завойовників – арабів, турків, монголів і складається із чотирьох частин: пошук відповідного місця для винищувачів підземної армії, наближення ворога, битви і поразки» [42, с. 114].

У традиціях воїнів багатьох народів важливим був вхід у стан трансу перед боєм. До такого обряду вдавалися давні греки, германці, латини і римляни, скандинави і кельти, ісмаїлітизи, індонезійці, проте особливим є спадок племен маорі – корінних жителів Нової Зеландії, які за будь-якої ініціації здійснювали екстатичний танець «Хака». «Хака» або «Гака» могли виконувати чоловіки, жінки та діти, часто танець виконувався навіть на весільних церемоніях. Цей танець традиційно виконували воїни маорі перед кожним боєм: залякуючи ворога вони виконували жахаючі рухи та крики, вирячували очі та експресивно демонстрували язик та впадали в конвульсії – таким чином маорі діагностували готовність до бою, згодом цей танець став відображенням маорійських традицій та візитною карткою Нової Зеландії [106, с. 9–18].

Цікаве дослідження було опубліковано на сайті інформаційно-аналітичного, культурно-просвітницького порталу «Spadok.org.ua» після розповсюдження у соціальних мережах відео перуанського танцю «Кечуа» з ножицями, який як виявляється є національним спадком індіанців [49]. При перегляді відео фрагментів танцю можна побачити, як нащадки інків

майстерно виконують такі [56]. притаманні українському Гопаку елементи, як повзунці, присядки, закладку, щучку, високі голубці, вихилясник, розніжку в поєднанні з власними самобутніми рухами

Як зазначається у статті, цей унікальний танець був відомий серед корінного населення ще до часів відкриття Америки і з'явився у портовому місті Аякучо, де його передавали простим людям жерці. Після проведення колонізації Америки так званий «перуанський гопак» почали переслідувати інквізитори, які вважали майстерність танцю з ножицями нечистою – внаслідок цього кечуа набув комічного характеру. Автор дослідження допускає, що український «Гопак» також був збережений жерцями, що врятувалися на Хортиці за часів християнізації, а також відзначає подібність історичних обставин, оскільки «Гопак» також зазнав переслідувань після ліквідації Запорізької Січі [49].

Перуанський танець ножиць занесений до нематеріальних надбань людства ЮНЕСКО, відзначається добре збереженим автентичним корінням, оскільки кожен танцівник виконує рухи вільно, по-своєму – цьому діти навчаються ще змалечку: «в танці ножиць танцюрист може упасти з будь-якого положення і миттєво піднятися з будь-якого положення. Тобто це більше танець для захисту, якщо воїн упав, і щоб його не вбили, він повинен або відскакувати в сторону від ударів, або різко піднятися» [49].

«Пуштунським гопаком» найменували також танець афганців – нащадків Скіфів, у якому пуштуни з шаблями виконують рухи, подібні до українських турів, повзунців та присядок, марширують та майстерно виконують технічні елементи з шаблями [82].

На превеликий жаль, всесвітня історія упродовж усього часу була сповнена жорстокими війнами та конфліктами, що стало передумовою виникнення бойового мистецтва, яке знайшло відображення та залишило слід у хореографії. Бойовий танець зародився та набув поширення ще за античних часів і значною мірою удосконалювався впродовж віків. Сьогодні

ми спостерігаємо інтерес до досліджень національних традиційних витоків та потребу в їх фіксації, подальшого розвитку, синтезу та переосмисленню відповідно до умов сучасності – підтвердженням цьому є різні дослідження, створення новітніх систем, відкриття шкіл бойових мистецтв, у тому числі бойового танцю.

Бойовий танець був притаманний багатьом народам світу та розвивався на різних континентах за різних часів та обставин. Попри національні та часові відмінності можна віднайти багато спільних рис у здавалося далеких культур. Яскравим прикладом даного явища є інтерпретація різних технічних елементів у культурі бойового танцю різних народів світу, яких як Україна, Нова Зеландія, Перу, Афганістан, Грузія і багато інших. Цей танець не лише є формою розваги, а й глибоко закорінений в історію козацтва, виконуючи функцію соціального та культурного об'єднання.

Крім вище переліченого, танець став важливим елементом соціального життя українців, він об'єднував людей, зміцнюючи зв'язки в громадах. Козацькі танці виконувались під час свят, а також у ході тренувань і бою, що дозволяло зберігати традиції та передавати досвід з покоління в покоління. Це створювало відчуття спільності та приналежності до української нації. В сучасному світі «бойовий гопак» став популярним не лише в Україні, а й за її межами, сприяючи поширенню української культури та ідентичності на міжнародній арені. Отже, бойовий козацький танець є важливим символом української культури, що поєднує в собі елементи історії, традицій, філософії поколінь, соціального життя та мистецтва. Його значення виходить за межі простого виконання танцю – це яскравий спосіб збереження спадщини та підкреслення національної ідентичності.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ АНАЛІЗ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ВИСТАВИ «ЯК КОЗАКИ НАРЕЧЕНИХ ВИЗВОЛЯЛИ»

3.1 Балетмейстерських задум танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли»

Першоджерелом танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли» є серія мультиплікаційних фільмів «Як козаки», а саме третя серія відомого мультисеріалу «Як козаки наречених визволяли» 1974 року режисера Володимира Дахна [100].

Танцювальну виставу створено на основі синтезу двох мистецтв, а саме кінематографічного та хореографічного мистецтва.

План-сценарій:

Епізод 1. «Козаки»

На галявині з'являється бадьорий козак невеликого росту на ім'я Око, почергово до нього приєднуються козаки – розсудливий Грай та дужий Тур. Хлопці радіють зустрічі та танцюють, демонструючи кожен свій характер. Грай та Тур помічають захований Оком мішок з частуванням, і хлопці вирішують відпочити.

Епізод 2. «Залицяння до наречених»

Неочікувано на галявині з'являються дівчата (наречені). Козаки помічають їх і починають вихвалитися своєю силою, завзятістю та розумом, на що дівчата починають з них кепкувати. Непомітно козаки підкрадаються до наречених та запрошують їх до танцю. Вдосталь натанцювавшись молодята сідають до частування.

Епізод 3. «Викрадення наречених»

Здалека доноситься дивний шум. Несподівано з хащ з'являється чоловік у дивному вбранні – голова розбійників Генералісумус. Ватажок дає команду розбійникам оточити козаків та їх наречених, а охмелівші козаки стають на захист своїх обранець. Починається сутичка, у якій

розбійники перемагають та зв'язують козаків, викрадають наречених і мішок.

Епізод 4. «Порятунок козаків»

Зв'язані козаки лежать на галявині без свідомості. На галявину вибігає дівчина в пошуках свого парубка, який невдовзі неочікувано з'являється. Закохані залицяються одне до одного та випадково помічають зв'язаних чоловіків без свідомості. Дівчина співчуває їм, звільняє від мотузок і показує напрям у якому пішли розбійники. Козаки дякують та відправляються визволяти наречених.

Епізод 5. «Визволення наречених»

Розбійники святкують перемогу над козаками у своєму лігві, вони п'ють, радіють наживі та знущаються з наречених. Натрапивши на лігво розбійників, козаки маскуються під них та втираються в довіру. Козаки запрошують до танцю розбійників напідпитку та непомітно від інших зв'язують їх ватажка. Налякані розбійники тікають, а наречені кидаються в обійми рятівників.

Епілог

Щасливі закохані повертаються додому.

Задум великого хореографічного твору полягає в інтерпретації українського кінематографічного мистецтва в мистецтво танцю. Задумом великого хореографічного твору є створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли» на основі серії мультфільмів «Як козаки».

Тема великого хореографічного твору:

Відображення життя українського народу крізь призму мультиплікації хореографічними засобами.

Ідея великого хореографічного твору:

Відобразити мужність та винахідливість українського козацтва на шляху до визволення українського народу в боротьбі за життєві цінності.

Драматургія великого хореографічного твору

Форма великого хореографічного твору: велика форма, одноактна танцювальна вистава.

Жанр великого хореографічного твору: комедія.

Вид танцю: народно-сценічний та характерний танець.

Стиль танцю: український академічний та характерний танець.

Техніка: хореографічна лексика українського танцю, регіон – Центральна Україна, козацький танець, характерний танець розбійників комічного напрямку.

Лібрето великого хореографічного твору

На галявині зустрічаються давні друзі козаки Око, Грай та Тур, вони радісно танцюють та вирішують продовжити святкування за частуванням.

Несподівано з'являються дівчата та переривають козацький бенкет. Козаки в свою чергу, не гаючи часу, починають всіляко вихвалитись та хизуватись, але не сприйнявши таку увагу дівчата починають з них кепкувати. У відповідь козаки підкрадаються до коханих та запрошують тих до танцю. Втопившись молодята вирішують відпочити та закінчити перерване частування.

Зненацька із хаш з'являються розбійники з ватажком Генералісімумом та погрожують молодятам. Захмелівші козаки встають на захист своїх обранець та готуються до оборони. В ході боротьби козаки програють та опиняються в мотузках без свідомості, а їхніх коханих та мішок з частуванням викрадають.

Після вказаних подій на галявині з'являється двоє закоханих, дівчина і парубок та випадково знаходять козаків. Закохані їх звільняють та вказують напрямок, в якому бачили розбійників, на що врятовані їм дякують та вирушають на порятунок.

Настигнувши розбійників в їхньому лігві, де вони святкували перемогу козаки вирішують замаскуватися під викрадачів. Під виглядом розбійників козаки приєднуються до святкування та хитрістю беруть в

заручники ватажка Генералісімуса. Наполохані розбійники втікають, а врятовані наречені кидаються в обійми своїх рятівників. Закохані молодята повертаються до дому.

Дійові особи:

Грай – високий та стрункий козак, хитрий, розсудливий та розумний козак-винахідник;

Око – невисокий, бадьорий та сміливий козак коротун;

Тур – козак силач, сильний, але сором'язливий та сентиментальний;

Наречені – троє молодих дівчат;

Генералісімус – ватажок розбійників;

Шестеро розбійників;

Дівчина;

Парубок.

Музичне оформлення великого хореографічного твору:

1. Леонід Шац – «Танець козаків запорожців» [69].
2. Заслужений ансамбль танцю України «Юність» – «Ойра» [62].
3. Семен Гулак-Артемівський – оперета «Запорожець за Дунаєм». Диригент – Микола Дядюра, Музична редакція та оркестрування Мирослава Скорика [84].
4. Анатолій Кос-Анатольський – «Коломийка», сюїта із балету «Сойчине крило». Диригент – Костянтин Сімеонов [46].
5. Анатолій Кос-Анатольський – «Думка і танець», сюїта із балету «Сойчине крило». Диригент – Костянтин Сімеонов [46].
6. Микола Лисенко – увертюра з опери «Тарас Бульба». Диригент – Раймонд Янссен [72].

Драматургія танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли»:

1. Експозиція:

Епізод 1 «Козаки».

Дійові особи: козак Око; козак Тур; козак Грай.

Сюжетно-дієвий ряд та основна подія епізоду: Козаки зустрічаються на галявині та радісно танцюють. Око та Грай помічають захований мішок з ласощами Тура та вирішують бенкетувати.

Музичне оформлення: Леонід Шац «Танець козаків запорожців», 00.00 – 01.36 [69]; Заслужений ансамбль танцю України «Юність»: «Ойра», 00.09 – 00.19 [62].

2. Зав'язка:

Епізод 2 «Залицання до наречених».

Дійові особи: козак Око; козак Тур; козак Грай; троє наречених.

Сюжетно-дієвий ряд та основна подія епізоду: Неочікувано з'являються дівчата, козаки в свою чергу починають показово вихвалитись. Відбувається залицання, після чого Тур запрошує усіх відпочити за відвіданням частування.

Музичне оформлення: Семен Гулак-Артемівський оперета «Запорожець за Дунаєм», 01.40.43 – 01.43.03 [84].

3. Розвиток дії:

Епізод 3 «Викрадення наречених».

Дійові особи: Козак Око; Козак Тур; Козак Грай; троє наречених; Генералісімус; шестеро розбійників.

Сюжетно-дієвий ряд та основна подія епізоду: Неочікувано з'являється ватажок розбійників та наказує оточити молодят. Захмелівші козаки встають на захист коханих та починають бій. Врешті решт розбійники оточують і зв'язують козаків та викрадають наречених з мішком.

Музичне оформлення: Анатолій Кос-Анатольський «Коломийка», 00.00 – 02.15 [46]; Анатолій Кос-Анатольський «Думка і танець», 00.00 – 00.29 [46].

Епізод 4 «Порятунок козаків».

Дійові особи: дівчина; парубок; козак Око; козак Тур; козак Грай.

Сюжетно-дієвий ряд та основна подія епізоду: На галявині з'являються двоє закоханих, неочікувано вони помічають козаків та звільняють з мотузок. Звільнені козаки довідуються від молодят куди повели їх наречених та рушають на порятунок.

Музичне оформлення: Семен Гулак-Артемівський оперета «Запорожець за Дунаєм», 00.58.37 – 01.00.44 [84].

4. Кульманація:

Епізод 5 «Визволення наречених».

Дійові особи: козак Око; козак Тур; козак Грай; троє наречених; Генералісімус; шестеро розбійників.

Сюжетно-дієвий ряд та основна подія епізоду: Козаки знаходять лігво розбійників коли ті святкують свою перемогу та маскуються під них. Приєднуються до гуляння несподівано козаки беруть в заручники Генералісімуса, бачачи це розбійники лякаються та тікають, а наречені кидаються в обійми коханих.

Музичне оформлення: Микола Лисенко увертюра з опери «Тарас Бульба» [72]; Семен Гулак-Артемівський оперета «Запорожець за Дунаєм», 01.00.45 – 01.02.54 [84].

5. Розв'язка:

Епілог

Дійові особи: козак Око; козак Тур; козак Грай; троє наречених.

Сюжетно-дієвий ряд та основна подія епізоду: Козаки та наречені повертаються до дому.

Музичне оформлення: Семен Гулак-Артемівський оперета «Запорожець за Дунаєм», 01.03.40 – 01.04.35 [84].

Монтажний лист:

Епізод 1. «Козаки».

Опис епізоду: музичний вступ, вихід козака Око, вихід козака Грая, вихід козака Тура, спільна танцювальна частина, мізансцена з мішком.

Музичне оформлення: Леонід Шац «Танець козаків запорожців», 00.00 – 01.36 [69]; Заслужений ансамбль танцю України «Юність»: «Ойра», 00.09 – 00.19 [62].

Сценографія: чорний задник.

Оформлення світлом: повна темрява, поступове біле освітлення сцени з початком першої музичної фрази.

Реквізит: мішок, сопілка.

Епізод 2. «Залицання до наречених».

Опис епізоду: музичний вступ, вихід наречених, спільна танцювальна частина, мізансцена залицання.

Музичне оформлення: Семен Гулак-Артемівський оперета «Запорожець за Дунаєм», 01.40.43 – 01.43.03 [84].

Сценографія: чорний задник.

Оформлення світлом: статичне біле світло.

Реквізит: мішок, пляшка, кухлики, частування.

Епізод 3. «Викрадення наречених».

Опис епізоду: пластична пауза, вихід розбійників, бій-перепляс козаків та розбійників, зв'язування козаків, пластична пауза, музичний програш.

Музичне оформлення: Анатолій Кос-Анатольський «Коломийка», 00.00 – 02.15 [46]; Анатолій Кос-Анатольський «Думка і танець», 00.00 – 00.29 [46].

Сценографія: чорний задник.

Оформлення світлом: різко вмикається насичене червоне світло, в кінці епізоду поступове згасання.

Реквізит: мішок, пляшка, кухлики, частування, шабля, мотузка.

Епізод 4. «Порятунок козаків».

Опис епізоду: музичний вступ, вихід та соло дівчини, вихід та соло парубка, дует дівчини та парубка, визволення козаків з мотузок, пробудження козаків, прощання з козаками, дівчина та парубок зникають зі сцени, фінальна комбінація козаків, козаки зникають зі сцени.

Музичне оформлення: Семен Гулак-Артемівський оперета «Запорожець за Дунаєм», 00.58.37 – 01.00.44 [84].

Сценографія: чорний задник.

Оформлення світлом: насичене синє світло в правому верхньому куті(над козаками). Вихід дівчини – синє світло згасає змінюючись на біле освітлення всієї сцени, в кінці епізоду затемнення.

Реквізит: мотузка, сопілка.

Епізод 5. «Визволення наречених».

Опис епізоду: пауза, зміна оформлення сцени, розбійники святкують перемогу за столом на центрі сцени, кепкують з козаків та наречених, вихід замаскованих козаків, козаки святкують і танцюють з розбійниками, козаки зв'язують Генералісімуса, наречені підбігають до козаків, розбійники втікають, козаки та наречені зникають зі сцени.

Музичне оформлення: Микола Лисенко увертюра з опери «Тарас Бульба» [72]; Семен Гулак-Артемівський оперета «Запорожець за Дунаєм», 01.00.45 – 01.02.54 [84].

Сценографія: чорний задник.

Оформлення світлом: поступове наростання червоного не насиченого світла, коли розбійники тікають світло змінюється на біле освітлення авансцени.

Реквізит: мішок, пляшка, кухлики, частування, шабля, мотузка.

Епілог.

Опис епізоду: пауза, зміна оформлення сцени, козаки та наречені виходять на сцену, фінальна проходка, пластична пауза.

Музичне оформлення: Семен Гулак-Артемівський оперета «Запорожець за Дунаєм», 01.03.40 – 01.04.35 [84].

Сценографія: чорний задник.

Оформлення світлом: поступове синє та біле освітлення всієї сцени.

Реквізит: відсутній.

Сценарно-режисерський хід:

У першому, третьому та п'ятому епізодах використано предметний сценарно-режисерський хід, який пов'язаний з такими реквізитами, як мішок з ласощами у першому та другому епізодах. У третьому та п'ятому епізодах – це мотузка, яка має вагоме значення у розвитку сюжетної дії.

У першому, другому, третьому, четвертому, п'ятому та шостому епізодах вистави також використовується дійовий сценарно-режисерський хід, відображенням цьому є наявність головних героїв у всіх епізодах, від початку і до кінця.

Монтаж: у танцювальній виставі використано принцип послідовного монтажу, оскільки сценарій заходу здійснюється за послідовною хронологічною послідовністю, а також принцип монтажу-контрасту з метою підкреслити різнобічний характер персонажів.

Буклет до танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли» (див. додаток А).

Відеозапис танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли» (див. додаток Б).

Електронна версія магістерської роботи (див. додаток В).

3.2 Педагогічна складова роботи хореографа при створенні авторських хореографічних композицій

Хореографічне мистецтво дуже багатогранне і має яскраво виражений синкретичний характер. У різних напрямках мистецтва танцю дієвими є різні прийоми та методи роботи з психікою, тілом, музикою і ритмом, проте всі вони мають як відмінні, так спільні риси. Основними рисами синкретизму хореографії є танець, акторська майстерність, образність і філософія руху, драматургія, музика, сценографія, костюм, наявність акробатичних, видовищних та трюкових елементів, імпровізаційні елементи та багато іншого.

Підготовка професійного танцівника – клопітка та багатоетапна робота, вона завжди починається з виховання тіла та духу шляхом проведення тренажу, що будується за принципом від простого – до складного. Згодом методично правильні набуті навички стають у нагоді при виконанні технічних та танцювальних елементів, що активно використовуються у хореографічних етюдах та композиціях.

Існує багато способів створення хореографічних етюдів, композицій та вистав через той факт, що світові та українські митці завжди відштовхуються від власного досвіду, школи, методики, поглядів, бачень та суспільних обставин, що робить кожен видатний мистецьких твір особливим, цікавим, здатним тримати увагу глядача і спонукати його до власних думок та висновків. Створення хореографічних творів є клопітким та багатогранним процесом, який вимагає залучення професійної команди митців, особливо у випадку, коли йде мова про академічне хореографічне мистецтво будь то класичний, сучасний чи народно-сценічний танець. Часто до постановчої роботи нового мистецького твору залучають ряд фахівців, таких як режисер, балетмейстер-постановник, драматург, композитор, сценограф, художник по костюмах та художник по декораціях і звісно команда танцівників, проте у контексті мистецтва танцю найбільша відповідальність випадає саме на балетмейстера.

Ось як характеризує постать балетмейстера український хореограф Олег Голдрич у своїй книзі «Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю»: «Балетмейстер – це майстер танцю, майстер балету, творець хореографічної частини балетної вистави, окремих сцен в операх, драмах, фільмах. У ХХ столітті в побут ввійшла назва хореограф, синонім слова балетмейстер. На сьогодні ця назва набула набагато ширшого значення». Також автор виділяє три види, три різні професії балетмейстерів: балетмейстер-постановник (творець), що безпосередньо створює власну авторську хореографічну партитуру; балетмейстер-репетитор, що відпрацьовує створену постановником танцювально-пантомімічну партитуру з виконавцями і балетмейстер-реставратор, що відновлює балети, танцювальні вистави чи окремі танці [7, с. 130–131].

Таким чином, саме балетмейстер у хореографічному мистецтві є першотворцем хореографічного твору, педагогом, наставником та провідником у професійне мистецтво своїх артистів. У його обов'язки входить створення теми, ідеї, режисерського задуму та лібрето хореографічного твору; вивчення епохи або проблематики, на якій ґрунтується його ідея; підбір танцівників та творчої команди; робота з музичною партитурою; створення хореографічної партитури; організація та проведення репетицій; робота над сценічним оформленням хореографічного твору; проведення відкритого показу або публічного виступу і найголовніше – якісна підготовка та робота з танцівниками.

Усім досвідченим хореографам давно є відомий той факт, що хороший танцівник не завжди може стати хорошим педагогом або хорошим постановником, оскільки у таких діяльностях важливою є не лише фахова підготовка, але творчі задатки та педагогічні навички. Це влучно підкреслює цитата Олега Голдрича у методичних рекомендаціях «Методика викладання хореографії»: «Вся наша викладацька робота присвячується молодому поколінню. Ми хочемо виховати не тільки

професійного виконавця, майбутнього учителя танцю, а й творчу особистість, вдумливого, майбутнього митця, патріота-українця...». Він також зазначає, що викладач повинен служити прикладом для своїх учнів, бути вольовою, витриманою і вимогливою людиною, мати проникливе око, бути здібною і помічати усі недоліки учнів на уроках і репетиціях [6, с. 3].

Як вже було зазначено, основи становлення танцівника відбувається у процесі навчання, під час якого студенти фахових навчальних закладів мають можливість обрати для себе цікаві шляхи для професійного розвитку, отримати базові фахові знання та уміння, віднайти і розвинути свої сильні та слабкі сторони, проте логічним продовженням навчання професійного танцівника є вихід на сцену. Саме на сцені танцівник демонструє набуті ним навички за період навчання: техніку виконання, академізм, артистизм, уміння відчувати та розкрити художній образ, орієнтацію в просторі, взаємодію з учасниками танцю та глядачем.

Вихід на сцену – один із найважливіших моментів у професійному житті танцівника, тому дуже важливо виховувати в учнях відповідальне ставлення до кожної такої події. Справжній артист, виходячи на сцену повинен відчувати відповідальність перед педагогами, які його навчали, перед глядачем, що прийшов на нього подивитись, перед сценою, що виховала не одне покоління майстрів танцю, перед своїми колегами і найголовніше – перед самим собою. Тому педагог повинен «випускати» на сцену лише готових фізично та психологічно танцівників, саме це формує згадані вище професійні якості і допомагає зберегти відповідальність перед обраною професією.

Шлях до великої сцени починається з репетиційного залу, куди приходять розігріті, готові до роботи танцівники виключно після заняття технічним танцювальним уроком у балетному класі, допускати до репетиції танцівника, який не займається класом може бути для нього не тільки травматично, але й значною мірою впливає на його ставлення до робочого процесу, рівень відповідальності, концентрації та готовності, що гальмує

процес індивідуального розвитку і загалом розвитку творчого проекту. Як зазначає українських хореограф і педагог Оксана Лань у своїй методичній розробці «Методи режисури видовищно-театралізованих заходів у хореографії»: «Організація репетицій та правильно розподілений весь обсяг роботи у створенні хореографічного заходу є запорукою успіху майбутньої презентації роботи режисера-хореографа. Обов'язковим буде поділ на репетиції із солістами, кордебалету, масових мізансцен та виконавцями з інших видів мистецтв (якщо такі беруть участь у постановці). Режисер-хореограф має мати чітке уявлення про кількість часу, яку потрібно витратити для тої чи іншої роботи в процесі створення свого проекту [34, с. 25].

Саме на репетиції педагог готує танцівників до повного перевтілення у новий образ шляхом самостійної демонстрації окремих рухів, положень, відпрацювання характеру танцювальних і мімічних частин, і зокрема усього тексту танцювальної композиції чи балетної вистави, пояснення шляхів роботи з музикою: як її заповнити рухом і як вражаюче дотриматись пластичної паузи. Часто впродовж репетиційного процесу доводиться повертатися до основ танцю: правил виконання положень та рухів, що вимагає високої стресостійкості та компетентності. Балетмейстер повинен постійно нагадувати танцівникам правила сцени: правила дотримання малюнку танцю, правила роботи у парі, синхронізації рухів, ансамблевого виконання, заповнення простору сцени та розподіл її майданчика [4, с. 104–105].

Слід зазначити, що саме в процесі першої репетиції автор хореографічного твору повинен ознайомити виконавців з музичним матеріалом, творчим задумом, ідеєю, малюнком танцю, хореографічним текстом, розділити навантаження між танцівниками та дати чіткі вказівки кожному з танцівників, що є запорукою успішного початку. У подальшому танцівники поступово вивчають матеріал з допомогою педагога, який відпрацьовує виконання рухів, цілісність картини, синхронність,

музичність та характер. Важливою також є зведена репетиція, де збираються усі учасники вистави чи дійства, проганяють матеріал у костюмах та з супроводом оркестру, якщо такий присутній. Останнім етапом є проходження номерів на сцені перед концертом, педагог у цей час зазвичай споглядає і надає коментарі з глядацького залу [4, с. 104–105].

Мабуть найважчим і найяскравішим моментом у роботі педагога з танцівником є робота над образністю, характером та емоційним вираженням артиста. З малечку танцівників навчають робити усе ідеально, рівно, чітко часто не зважаючи на настрій, самопочуття, травми, у процесі танцівники затискають губи, затримують дихання коли виконують складні елементи, контролюють кожен свій рух через дзеркало, проте при роботі над образом щоб перевтілитись у свого персонажа потрібно відпустити власні страхи та комплекси. Саме у цей момент педагог повинен проявити свою винахідливість, індивідуальний підхід, емпатію, уміння створити дружню та відкриту атмосферу, наштовхнути учня повірити у свої можливості, пропонувати власні рішення і дослухатися до думки та бачень танцівника, що значною мірою впливає на його рівень сприйняття себе як особистості. У цьому вся сила педагога – бути водночас добрим другом і суворим наставником.

Отже, основу акторської творчості складає принцип зовнішнього і внутрішнього перевтілення, у процесі якого дія, думка і почуття перебувають в нерозривній єдності, у якому танцівник шляхом використання гриму, костюму та пластики передає манеру поведінки персонажа, що зображується – розкриває його духовний світ, характер, думки, емоції та переживання [10, с. 25]. Безумовно, одягаючи сценічний костюм та наносячи грим танцівник відчуває себе уже по-іншому, тому впродовж репетиційного процесу педагоги часто вимагають працювати у формі, що відповідає образу: на репетиціях використовуються різні атрибути для танцю, спеціальне взуття, робота з окремими елементами костюму, реквізитом тощо.

У той час, коли професійний танець виснажує фізично, робота над образом значною мірою впливає на емоційний стан танцівника. Професійний педагог повинен завжди слідкувати за продуктивністю робочого процесу і не допускати фізичного та емоційного виснаження учнів, бути адаптивним та якісно розподілити навантаження. Це не означає обмежуватись простими завданнями – у хореографічному мистецтві існує цікавий прийом: при виконанні окремого руху перед його завершенням потрібно зробити його трохи краще, ніж це можливо. Така цікава методика за рахунок незначного виходу з зони комфорту перед завершенням руху дозволяє покращити не лише витривалість, але й якість руху.

Шляхів роботи з танцівниками є дуже багато і кожен з педагогів доповнює їх своїми власними знахідками, окрім того кожен з артистів – особистість, яка потребує особливого підходу. Безпосередньо у роботі над створенням хореографічної постановки важливо донести учасникам її задум, ідею, зміст, характер подій, що відбуваються, особливості хореографічної лексики та характеру виконання. У цей же час завданням танцівника є зрозуміти задум та підхопити ідею балетмейстера, відчутти її і майстерно втілити на сцені. Сценічна майстерність, безмовно приходить із набуттям досвіду, що відкриває ще один нюанс роботи – особливості роботи з дебютантами та досвідченими танцівниками будуть дещо відрізнятися.

У мистецтві танцю присутня й своя мова, яка також повинна бути чистою і грамотною. Мовою танцю є перш за все пластика тіла, характер рухів, манера виконання, робота з музичним наповненням у поєднанні з акторською майстерністю, жестами та пантомімою. Для вдосконалення професійних навичок педагог повинен заохочувати студентів та дорослих артистів до саморозвитку та постійного пошуку: самостійного вивчення музичної партитури, перегляду додаткової літератури, вистав, кіно, відвідування перформансів та виставок, це зумовлено різними формами художньо-освітньої роботи: основними, додатковими та художньо-

естетичними формами самоосвіти [10, с. 27–28]. Зважаючи на індивідуальні якості студентів слід розуміти, що не всі поради чи зауваження слід робити публічно перед великою аудиторією, інколи варто знайти час для індивідуальної розмови чи консультації, додаткового уроку чи відпрацювання.

При виникненні проблем у постановчій роботі балетмейстер-постановник може запропонувати артистам взяти участь у його тренувальному занятті, що буде спрямоване на відпрацювання характерних елементів хореографічної композиції. У процесі репетицій педагог часто змушений зупиняти музику для висловлення вказівок, побажань та зауважень з метою їх кращого припрацювання та засвоєння, з іншого боку – репетитор часто коментує рухи в процесі їх виконання, допомагає артисту залишатися в тонусі нагадуючи про методику виконання рухів, акцентує музику або навіть втручається в танцювальний простір підміняючи відсутнього партнера, є також моменти коли наставник зберігає тишу у танцювальному залі – це допомагає артисту краще проникнутись музикою та емоціями його героя.

Важливим етапом при створенні хореографічних композицій є підбір танцівників на ту, чи іншу роль. Перш за все потрібно визначитись хто з танцівників буде виконувати масові, а хто сольні частини. Кожен педагог має власне бачення та індивідуальний підхід при розподілі пластичних ролей: зважають на ріст танцівника, його будову тіла, музичність, технічність, артистизм і навіть звертають увагу на колір волосся та риси обличчя. Слід знати той факт, що для номерів різної тематики слід спробувати підбирати різних танцівників, оскільки комусь краще даються драматичні ролі, комусь комічні, комусь суто технічні номери, а хтось – може стати ідеальним артистом кордебалету. Звісно, дані якості на хорошому рівні розвинуті у всіх професійних танцівників, проте кожен з них має свою індивідуальну пластику та мову тіла, схильності та вподобання. Ці речі однозначно варто враховувати при підборі танцівників.

Часто деякі задатки можуть бути прихованими і лише досвідчений педагог з гострим оком може допомогти їх розкрити та розвинути.

Звідси витікає наступний нюанс роботи балетмейстера – робота з сольним та масовим танцем. При створенні масових танців перш за все вимагають ансамблевого виконання та синхронну для здобуття якого репетитор повинен чітко роз'яснити усі положення, рівень підняття ніг та рук, відпрацювати характерні положення голови, корпусу та музичність виконання. У роботі над сольними партіями головним завданням педагога є допомогти артисту якомога краще вжитися у роль свого персонажа і також відпрацювати усі найменші нюанси, оскільки соло, дуети та тріо на сцені привертають на себе найбільшу увагу. При роботі з кожним артистом педагог може допускати відхилення: спрощувати, ускладнювати чи видозмінювати окремі положення, рухи та па з метою покращити візуальне сприйняття глядачем артиста. Для виконання сольних ролей переважно допускають артистів з певним сценічним досвідом, у той час як дебютанти починають з кордебалету. Таким чином у роботі з танцівниками балетмейстер виконує найрізноманітніші способи, такі як створення авторської хореографії на основі власного задуму та бачення, наслідування стилів та технік видатних хореографів, індивідуальним підбір та трансформація матеріалу для артистів, що враховує їх індивідуальних можливостей та багато інших.

Отже, невід'ємною частиною покликання балетмейстера є педагогічна складова його роботи на рівні з профільною освітою та здатністю працювати з артистами, хореографічним та драматургічним наповненням твору. Педагогічна підготовка педагога-постановника та педагога-репетитора є багатоетапною, багатоскладовою і потребує глибоких знань з педагогіки, психології та методики роботи з хореографічним колективом.

3.3 Особливості акторського образу в хореографічному мистецтві

Одним з головних завдань балетмейстера шляхом використання виразних акторських та хореографічних прийомів відтворити час, атмосферу, характер та найголовніше естетичний акторський образ дотичний до зображуваного дійства [26, с. 267].

Акторський образ в хореографічному мистецтві – це спосіб вираження та інтерпретації виконавцем танцю внутрішніх почуттів та емоцій через рухи та позу. Він передає характер, настрій та сюжет через музику, рухи та хореографічну виразність. Акторський образ набуває важливої ролі в танці так, як зазвичай є потужним засобом комунікації з глядачем та робить виставу більш емоційно насиченою та виразною [19].

Важливість розкриття акторського образу можна спостерігати в роботах Павла Вірського. В своїх постановках він використовував різноманітну палітру виражальних засобів і прийомів, у танцях використовував правдиві життєві картини наповненні героїчним епосом минулого та тогочасної сучасності, а також розкривав нагальні питання різноманітним варіюванням людських характерів. Через це особливу роль було приділенню розкриттю образів та їх доскональному відпрацюванню. Павло Вірський домагався від свої артистів повного перевтілення в акторські образи та емоційної правдоподібності. Балетмейстер постійно доповнював та урізноманітнював хореографічну лексику новими танцювальними або трюковими елементами поєднуючи між собою народний, фольклорний та класичний танці. Таким чином звична народна танцювальна лексика в синтезі з характерною пантомімою та мімікою артистів набула візуально незвичних та акцентованих пластичних візерунків. Досліджуючи хореографічну програму Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України можна дійти до висновку, що в танцях Павла Вірський виразно та чітко зображено ідею та еволюцію образів. Це здобувалось дякуючи тонкому відчутті специфіки хореографії не в побутовій, а в поетично-правдоподібній деталізації образів. Він навчав

учнів не тільки професійно виконувати танцювальну техніку, але й наголошував на вміння майстерно перевтілюватись в персонажа проживаючи його життя, та не менш важливу підготовку та готовність до несподіваних пластично-танцювальних і психоемоційних завдань [36, с. 54].

Головним рушієм професійно поставленого акторського образу є балетмейстер. Балетмейстер – це педагог і постановник хореографічних текстів, який повинен професійно орієнтуватися в хореографічному просторі та вмінні доступно доносити інформацію до своїх вихованців за допомогою різноманітних хореографічних засобів. Балетмейстер повинен створювати атмосферу часу який зображується на сценічному полотні, домагатись художньої правдоподібності тобто створювати акторський образ. Через перенесення життєвого досвіду та пережитих вражень педагог формує образи, які створює у своїх постановках. Це відноситься до керівників танцювальних колективів, які об'єднують в собі мистецтво балетмейстера-репетитора, балетмейстера постановника та амплуа [19, с. 235].

Натомість артист, щоб перейти межу між аматорським виконанням на професійним повинен вивчати життя, стежити за подіями які відбуваються навколо нього, спостерігати за людьми, аналізувати події та їх обмірковувати, узагальнювати та структурувати накопичені факти для їх подальшого практичного застосування у творчій роботі. Для яскравої художньої правдоподібності акторського образу, окрім наявності танцювальної та фізичної підготовки артист повинен вміти керувати власними почуттями, думками, усвідомлено наповнюючи ними пластику свого тіла, жести, рухи, пози, тобто вміти передавати глядачу образи, які виконавець хоче відтворити. Якщо балетмейстер-постановник правильно та доступно подасть завдання, а учень перейметься роллю та «вживеться» в акторський образ, то в результаті його рухи і міміка стануть виразними та будуть передавати реалістичний стан зображуваного героя: горе, радість,

смуток, кохання, щастя, ненависть, злість, любов. Це завдання досягається методом вивчення предметів в середніх та вищих освітніх закладах а саме дисципліни акторська майстерність [41, с. 86–87].

Дякуючи акторській майстерності, виконавець має змогу в повній мірі відтворювати, виражати та реалізовувати на сценічному просторі задані акторські і художні образи. Акторська майстерність – це здатність грати роль залишаючись собою. Головним завданням артиста постає в навичці мислити як його герой, так само рухатись, говорити і так само сприймати оточуючий світ. Акторська майстерність – це те без чого не може існувати акторський образ, вони доповнюють один одного, тому часто використовуються як синонімічні поняття або зрозумілий логічний висновок. Тому в танцювальних композиціях, як і в кіно або виставі потрібно відчувати образ. Відстежуючи координацію і пластику, потрібно навчитись перевтілюватись в інших людей, тварин, або навіть предмети, які не схожі один на одного та відрізняються своїми характерами і темпераментами. Тому навчатися та володіти акторською майстерністю повинен кожен артист [85, с. 3].

Також важлива робота та вміння працювати в парі. Для передачі глядачу повної палітри почуттів та характерних ознак образу танцівника артист повинен вміти відчувати партнера, прораховувати його дії, уважно прислухатися до побажань, передбачати динаміку та пластику тіла. Все це допоможе досконалій роботі в парі та розкриття образів обох танцівників [41, с. 86–87].

Велику роль в розкритті акторського образу грає так звана харизма. Ось, що про неї пише у своїй роботі «Теорія і практика акторської майстерності» педагог та дослідник Валентина Сосіна: «Це та якість або, можна сказати, стан душі, який дозволяє акторові «чіпляти» кастинг-директора, режисера, глядача. Не обов'язково бути красивим, струнким і м'язистим, блондином з блакитними очима або брюнеткою з очима фісташкового кольору. Потрібно випромінювати потужну енергетику,

вміти вигідно піднести свої переваги, що, безсумнівно, є важливим секретом акторської майстерності. Глядач може полюбити абсолютно різних героїв (зі шрамами або без, з волоссям або лисих, з брутальним видом або непоправних романтиків), але він ніколи не купиться на фальш, бездарність, невпевненого в собі і своєму таланті актора» [85, с. 13]. Ці слова наштовхують на висновок, що виразність акторського образу може залежати від багатьох чинників, які в різній мірі впливають на кожного артиста та змушують підходити до розв'язання завдань балетмейстера-постановника по різному, в залежності від індивідуальних характеристик виконавця та внутрішнього бачення [19, с. 237].

При розробці хореографічного та музичного матеріалу велику роль відіграє світогляд та особливості сприйняття навколишнього світу балетмейстером. Тому балетмейстер-постановник повинен вміти спостерігати за устроєм різноманітних можливих життєвих ліній, володіти хореографічним і асоціативним мисленням, правильно використовувати композиційні і драматургічні будови танцю, а також бути професійним режисером і теоретиком свого напрямку. Здобувши та проаналізувавши набуті знання та враження постановник створює своє неповторне бачення та судження за рахунок поставлених завдань. Вміння балетмейстера відібрати найголовніше і найістотніше, а потім розгорнути та донести глядачеві відіграє основну роль в роботі над кінцевим результатом та є найголовнішим завданням балетмейстера-постановника при створенні акторського образу. Для створення акторського образу постановник повинен вміти аналізувати та визначати форму, стиль і характер музичного твору, щоб зв'язувати в єдине різноманітні варіанти розвитку образів персонажів з музичним супроводом [26, с. 268].

Для вираження акторського образу важливим є хореографічний текст. Набір рухів, послідовність малюнків, фігур, швидкість, легкість, контрастність, позиції тіла, та темп – все це впливає образ артиста. Розкриття ідеї образу залежить від характеру та напрямку хореографічного

тексту, що в хореографічному мистецтві виражається жестами, мімікою та пантомімою, саме вони посідають основне місце виражальних компонентів в танці. Міміка грає важливу роль так як дає змогу виконавцю виразно відтворювати почуття та емоції через обличчя. Вона доповнює рухи тіла та додає глибини інтерпретації танцю. Використання міміки дозволяє створити зв'язок з глядачем і передати інформацію через вираження обличчя [19, с. 238].

Пантоміма – це вид хореографічного мистецтва, де артисти використовують жестикуляцію тіла для вираження емоцій та ідей. У хореографічному мистецтві пантоміма допомагає створити візуальне наочне вираження дій та емоцій через рухи тіла. Вона додає постановці глибини та допомагає глядачу легко розуміти та відчувати те, що зображується на сценічному полотні [19, с. 238].

В хореографічному мистецтві важливе значення має жест. Він постає, як провідник сюжету та виражає почуття, думку і переживання. Побутовий та театральні жести мають відмінності між собою. Драматичний театр використовує жести для доповнення мови в оперному вокальну партію, але в хореографічному основним засобом виразності являється людська пластика тіла, яка вимагає максимальної віддачі від виконавця [40, с. 167].

Акторський образ для його повного вираження потребує відпрацювання багатьох професійних компонентів танцівника. Учень, який володіє хорошим набором хореографічних даних та технікою виконання опановує навичку танцювального актора лише через час в процесі свого розвитку у хореографічному колективі. Проте, на жаль, це вміння дається не всім. Проблематика полягає в рівні та методі підготовки, що являється об'єктивною закономірністю та висуває два варіанти: примиритись або домагатись щоб танцівники приходили в колектив не з рівнем підготовки, що потребує обробки часом в складних або конфліктних ситуаціях, а досвідченим фахівцем, який здатен вирішувати різноманітні виконавчі та акторські завдання. Тому потрібно створювати придатні для розвитку

умови і що найважливіше, додати більше уваги до виразності в танці молодих артистів. Творчий розвиток потрібно розглядати не як пріоритетну надзадачу педагога, а «технічну», як обов'язок та умову для здобутку поставленої мети, а саме виховання професійного танцюриста та актора [85, с. 14].

Найяскравішим та найбільш пізнаваним акторським образом в українському народному танці є образ козака. Образ козака часто використовується у виставах та хореографічних постановках, де він виступає праобразом сили, незламності, волелюбства та відваги. У постановках козаки використовують характерні для них жести, пози, рухи та акробатичні трюки, які відображають їх воїнські навички та споконвічну боротьбу. Ось як у своїй роботі «Опис України» автор Гійом Боплан описує козаків «У них немає нічого простацького, крім одягу, вони кмітливі і проникливі, дотепні й надзвичайно щедрі, не побиваються за великим багатством, зате дуже люблять свободу, без якої не уявляють собі життя» [5, с. 272]. Ці слова свідчать про славу козаків навіть за кордом та дають пояснення їх особливій популярності на теренах сучасної України. Але існує і проблематика даного акторського образу. У своїй статті «Історія достовірності колективного образу козаків у хореографічному мистецтві» Вадим Сабодаш пише про проблематику правдивого відтворення образу козаків: «прослідковується тенденція зображення образу козаків, як не тверезих людей часто з кухлем або бочкою в руках. На жаль, цей шаблон приріс та часто спостерігається на сцені та подекуди переважає натомість забутому героїчному минулому» [29, с. 140].

З цього можна зробити висновок, що при створенні акторського образу потрібно в повній мірі досліджувати історію персонажів взятих за основу його творення та особливості їх характеру, світогляду.

До прикладу можна розглянути магістерську роботу Володимира Касинюка виставу «Як козаки наречених рятували» на основі серії мультфільмів «Козаки» (див. додаток Б). Головні персонажі вистави

Грай Тур та Око постають в ній не тільки, як персонажі мультфільму, але і мають важливу роль в вираженні важливих людських якостей. Грай спокійний, розмірений і кмітливий, Око безстрашний та войовничий, Тур могутній, сильний та співчутливий. Дякуючи різному набору індивідуальних якостей глядачу легше сприйняти загальний, збірний образ козака та допомагає артистам обрати свій неповторний шлях виразу акторського образу».

Отже, підсумовуючи можна дійти до висновку, що акторський образ відіграє важливу роль в хореографічному мистецтві, оскільки танець є не просто фізичним виконанням рухів, а способом розповіді історії або вираження емоцій. Акторські здібності дозволяють виконавцям перетворити технічну вправність у глибоке мистецьке висловлювання [19, с. 41].

Створення нового хореографічного твору є складним багатогранним та багатоетапним процесом, який напряду залежить від рівня реалізації кожного з його складових. Таким чином при створенні акторського образу критично необхідним є вдалий підбір ролей відповідно до даних та можливостей танцівника, взаєморозуміння балетмейстера та його артиста, уміння педагога підібрати індивідуальний підхід та систему роботи, глибоке роз'яснення особливостей кожної ролі шляхом використання різних педагогічних методів та прийомів, вміння артиста бути уважним до деталей та сприймати поради та зауваження.

Акторський образ є одним із найважливіших складових елементів вистави, що дозволяє звернути та утримати увагу глядача, зрозуміти сюжетну лінію, характер персонажів, епоху тощо. Підготовка ролі у професійному мистецтві танцю потребує передачі високого рівня обізнаності від балетмейстера танцівнику, а також свободи бачень та нових мистецьких рішень учасників творчого процесу.

ВИСНОВКИ

За результатами проведених наукових досліджень магістерської роботи на тему «Зображення культури українського козацтва у танцювальній виставі "Як козаки наречених визволяли"», що обумовлена розкриттям концепцій інтерпретації зразків кінематографу в хореографічному мистецтві, значення хореографічного мистецтва у кінострічках, дослідження витоків козацького танцю та його перенесення на сценічний простір, а також складових роботи балетмейстера при створенні хореографічного твору, відповідно до вказаної мети, виконано усі поставлені завдання, що є підставою для наступних висновків.

Дослідивши вплив хореографічного мистецтва на розвиток кінематографії та визначивши аспекти такого впливу, а також знайшовши способи для якісної інтерпретації зразків кінематографу у хореографічному мистецтві можна стверджувати, що хореографічна складова є надважливою у кінострічках на українську культурну тематику, оскільки грає значну роль у формуванні візуальної естетики та емоційного наповнення кінематографічних творів. Основними аспектами впливу хореографічного мистецтва на розвиток кінематографії слід вважати інтеграцію танцювальних сцен у кінематограф; використання танцювальних елементів для транслявання культурних явищ та побуту, глибокої передачі сюжету та духу українського народу, вираження емоцій та характеру персонажів. Про це безпосередньо свідчить творчий доробок та співпраця видатних режисерів, балетмейстерів та акторів при створенні танцювальних сцен у кінематографії та мультиплікації з метою досягнути цілісності художнього твору.

Для якісної інтерпретації зразків кінематографу у хореографічному мистецтві було досліджено відомі фільми та мультфільми українського та світового кінематографу, у яких присутні елементи української народної, у тому числі козацької танцювальної культури, описано дані сцени,

проаналізовано танцювальні елементи, рухи та акробатичні елементи, що в них використовуються, збагачуючи візуальний ряд фільмів. Таким чином було виявлено, що при створенні власного хореографічного твору на основі сюжетів кінематографу слід звернути увагу на основні емоційні та сюжетні складові фільмів, адаптуючи їх до танцювальних вистав, а загалом співпраця між хореографічним та кінематографічним мистецтвами відкриває нові горизонти для творчого самовираження та розвитку мистецьких форматів.

Визначивши вплив козацького танцю на соціальні та культурні аспекти українського суспільства, у тому числі їх роль у зміцненні ідентичності та об'єднанні спільноти шляхом аналізу хореографічних зразків було виявлено значення танцю як складової козацької спільноти і його роль у процесі збереження та розвитку української хореографічної спадщини шляхом дослідження хореографічних творів, у яких яскраво відображено козацький побут, звичаї та традиції. Серед них – балет «Маруся Богуславка», оперета «Запорожець за Дунаєм», а також хореографічні композиції на козацьку тематику з репертуару Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, заслуженого ансамблю танцю України «Юність», заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю України «Ятрань», Державного академічного Волинського народного хору, народного ансамблю танцю «Суднобудівник» та академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля».

Проаналізувавши хореографію українських козаків з метою розуміння та відтворення рухів, характерних для козацьких танців України здійснено опис основної складової танцювальної спадщини українського козацтва у хореографічному мистецтві та виявлено шляхи її розвитку і градації. Шляхом опрацювання наукових статей, посібників та підручників досліджено питання виникнення козацького танцю, його типологію та

характеристику, охарактеризовано історичні умови формування культури українських козаків, території її побутування та поширення, філософію танцю, його спрямування особливості виконання рухів та описано основні танці українських козаків такі як гопак, гайдук, козачок та козак.

Здійснивши аналіз хореографічної лексики Центральної України у магістерському дослідженні вдалося охарактеризувати як новіші, так і більш давні танцювальні форми притаманні для територій Центральної України. Окрім цього, на основі опрацювання та аналізу фахової літератури подано характеристику хореографічної лексики етнографічного регіону Центральної України, а саме описано загальні стилістичні особливості хореографічного мистецтва Наддніпрянщини, окреслено її територіальні межі, основні танці, рухи та положення що притаманні регіону, подано історичні та стилістичні особливості становлення хореографічного мистецтва Центрального регіону України, а також творчу спадщину хореографів, що досліджували танцювальну культуру регіону.

Питання феноменальності явища бойового танцю було розкрито у процесі дослідження і опрацювання матеріалів з різних джерел. Таким чином було виділено феномен бойового танцю у хореографічному мистецтві, окреслено поняття бойового танцю, умови його зародження, розвитку та поширення у світі та в Україні зокрема, наведено маловідомі факти спільних рис, синтезу прийомів, бачень та окремих рухів бойового танцю у різних країнах світу. В контексті даної тематики досліджено авторську методику бойового танцю «бойовий гопак» Володимира Пилата, особливості підготовки, синтезу мистецтва танцю і двобою та інтерпретацію елементів традиційного козацького бою, що були збережені у козацьких народних танцях.

Унаслідок систематизації результатів процесу створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли» письмово виокремлено основні етапи її практичного створення з науково-педагогічної точки зору, а саме розкрито тему, ідею, творчий задум

хореографічного твору, зазначено його форму, жанр, лібрето, список дійових осіб, вид, стиль, музичне оформлення та драматургію.

Окреме місце для відображення результатів практичної роботи у дослідженні виділено для розкриття педагогічної складової роботи хореографа при створенні авторських хореографічних композицій, характеристика якої складається з опису етапів, прийомів та шляхів роботи балетмейстера-поставника та репетитора при створенні, відпрацюванні та публічній демонстрації великого хореографічного твору.

Також важливим є дослідження особливостей акторського образу в хореографічному мистецтві, подання рекомендацій щодо роботи педагога з артистами для якісного створення акторського образу у хореографічному мистецтві на базі власного досвіду та наукової літератури. На даному етапі здійснено аналіз прийомів роботи з видатних балетмейстерів з танцівниками, досліджено роль балетмейстера та танцівника при створенні акторського образу, психоемоційну складову роботи, поняття харизми, хореографічного тексту, жесту, пантоміми, акторського та художнього образу.

Отже, на базі теоретичного дослідження на основі однойменного мультиплікаційного фільму було створено танцювальну виставу «Як козаки наречених визволяли» та описано наукову складову, що стала першоджерелом для створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли».

Таким чином результати практичного та теоретичного дослідження втілено на основі структуризації його етапів, спираючись на відповідну фахову літературу та особисто набуті у процесі навчання знання, уміння та навички. Важливим є використання теоретичного дослідження в процесі практичного втілення результатів роботи і навпаки. Важливість теми характеризується опрацюванням не лише наукової літератури, але й наочних матеріалів таких як архівні записи вистав, хореографічних композицій, кінематографічних і мультиплікаційних стрічок. Результатом

магістерського дослідження є презентація його складових у наукових журналах, конференціях та збірниках, створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли» на основі синтезу кінематографічного та хореографічного мистецтв, що дозволило практично відтворити першотворчі танцювальні рухи та положення, які були притаманні козацькому танцю на етапі зародження та розвитку.

Наукова цінність роботи полягає у дослідженні питань синтезу хореографічного та кінематографічного мистецтв, впливу козацького танцю на соціальні та культурні аспекти українського суспільства шляхом аналізу хореографічних зразків, аналізу хореографії українських козаків з метою розуміння та відтворення характерних для них рухів, градації особливостей виконання українського народного танцю від зародження до сучасності, феномену подібності бойових танцювальних елементів у спадщині різних народностей і систематизації результатів процесу створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли».

Дослідження проблеми відображення культури українського козацтва в хореографічних творах не вичерпується даним та іншими дослідженнями, тому перспективними та пріоритетними вважаємо такі тематики:

- кінематографічна основа сюжетних хореографічних постановок на українську лексику;
- інтерпретація зразків кінематографу у хореографічному мистецтві;
- популяризація зразків української мультиплікації крізь призму хореографічного мистецтва;
- дослідження сцен з використанням українського народного танцю в кінематографі;
- відновлення давніх зразків українського козацького танцю на сценічному просторі сьогодення;
- пошук нових способів синтезу мистецтв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бистрянцева Н. Регіональні особливості танцювальної музики України. *Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія»*, Вип. 4 (35). Одеса: Студія «Негоціант», 2012. С. 30–39.
2. Білаш О. Балет «Маруся Богуславка» А. Свечнікова: між новаторським пошуком та «декадним» видовищем. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 2. С. 130–134.
3. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996. 494 с.
4. Волчукова В., Бугаєць Н., Ліманська О., Тіщенко О. Методика роботи з хореографічним колективом. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. 326 с.
5. Гійом Левассер де Боплан. Опис України. Пер. з фран. Кравця Я., Борисюк З. Київ: «Наукова думка», 1990. 272 с.
6. Голдріч О. Методика викладання хореографії. Львів: СПОЛОМ, 2006. 84 с.
7. Голдріч О. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів: СПОЛОМ, 2006. 168 с.
8. Голобуцький В. Запорозьке козацтво. Київ: «Вища школа», 1994. 538 с.
9. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 608 с.
10. Доротенко В. Основи сценічного та екранного мистецтва. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2023. 33 с.
11. Єськова М. Лист козаків турецькому султану в музичних версіях Р. Глієра та Д. Шостаковича. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. №32. С. 240–248.

12. Забігач І. Історичні та локальні чинники формування хореографічного мистецтва Слобожанщини. *Вісник Львів. ун-ту. Серія Мистецтво*. Випуск 14, 2014. С. 99–102.

13. Зайцев Є. Колесниченко Ю. Основи народно-сценічного танцю : навч. посіб. для вищих навчальних закладів культури і мистецтва. Видання 2, доопрацьоване і доповнене. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 416 с.

14. Зінченко К. Навчання дітей танцям у Стародавній Греції. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2013. С. 18–22.

15. Зубатов С. Танцювальні композиції та етюди українських народних танців : навч. посіб. Київ: Видавництво Ліра-К, 2021. 376 с.

16. Касинюк В. Історія виникнення та характеристика козацького танцю. *Культурно-мистецькі ескізи : збірник студентських наукових праць*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2024. Вип. 6. С. 193–199.

17. Касинюк В., Колесник С., Сеньковська У. Відображення українського козацького танцю в кінематографічних творах. *Science of XXI century: development, main theories and achievements*. Helsinki: Republic of Finland. Collection of scientific papers «SCIENTIA», 2024. С. 491–492. URL: <http://surl.li/cvbgqw>; <http://surl.li/fmwkpd> (дата звернення – 20.11.2024).

18. Касинюк В., Маркевич С., Ваньовський М., Плахотнюк О. Відображення культури українського козацтва у хореографічних творах. *Науковий журнал «Молодий вчений»*. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 1. С. 10–14. URL: <http://surl.li/leptar>; <http://surl.li/dsamyy> (дата звернення – 20.11.2024).

19. Касинюк В., Маркевич С., Луньо П. Особливості акторського образу в хореографічному мистецтві. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*. Вип. 110. С. 234–241.

20. Качуринець С. Значення народно-сценічного танцю в полікультурному середовищі. *Science of the 21st century: searches, problems, development prospects*. Париж, 2024. С. 37–40.

21. Козирєва А., Бурлей Л., Армяновська Л. Історія українського народного танцю. Методичний посібник та довідкові матеріали щодо історії українського народного танцю: для використання в роботі клубними працівниками. Краматорськ: «ДОНМЦК», 2020. 58 с.
22. Кузик О., Голдрич О. Основи українського народно-сценічного костюма. Навчальний посібник. Львів: Сполом, 2023. 325 с.
23. Купленник В. Нариси до історії українського народного танцю. Київ: «ВПОЛ», 1997. 64 с.
24. Куценко С., Опацький І., Пиж'янова Н. Дослідження хореографічного фольклору України: проблематика та методологія. *Культура України*. Випуск 68. 2020. С. 166–177.
25. Обийкіна А., Горголь П. Історія становлення та розвитку народних танців Центральної України. *Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів*. Полтава, 2024. С. 52–54.
26. Пархоменко О. Художній образ в хореографічному мистецтві *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин, 2009. № 4. 267–272 с.
27. Пилат В. Бойовий гопак. Львів: Галицька Січ, 1994. 288 с.
28. Приступа Є., Пилат В. Традиції української фізичної культури (Ч. I). Львів: Троян, 1991. 104 с.
29. Сабодаш В. Історична достовірності колективного образу козаків у хореографічному мистецтві. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова*. Київ, 2015 р. № 19. 140–141 с.
30. Сергієнко Н. Мистецтво народного танцю в Україні: минуле та сучасність. Дніпро: Дніпропетровський національний університет, 2015. 54 с.
31. Сердюк Т. Козацький танець як засіб виховання патріотичних почуттів у студентів-хореографів. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 10 (269), Ч. II, 2013. С. 139–146.

32. Сердюк Т., Павленко Р. Теорія і методика народно-сценічного танцю. Бердянський державний педагогічний університет. Бердянськ, 2016. 24 с.
33. Сокіл Л. Хореографічна культура Полтавщини як складова змісту дисципліни «Теорія і методика викладання українського народно-сценічного танцю». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. №2 (307) ч.1, 2017. С. 107–111.
34. Лань О. Методи режисури видовищно-театралізованих заходів у хореографії. Львів: ТЗОВ «Фірма «Камула», 2009. 50 с.
35. Литвиненко В. Традиційні танці Центральної України: Історія та розвиток. Київ: Либідь, 2006. 43 с.
36. Литвиненко В. Особливості акторської школи Павла Вірського. *Традиції та новації в хореографічній культурі*. Київ, 2022. 54–55 с.
37. Литвиненко В. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дисертація кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 245 с.
38. Мельник В. особливості народної хореографії донських козаків Луганської області. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2014. № 14. С. 93–98.
39. Мостова І. Синтез бойового та хореографічного мистецтва. Специфіка взаємодії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 38. Рівне: РДГУ, 2021. С. 145–150.
40. Наливайко О. Лобінцева А. Хореографічний образ в хореографічному мистецтві. Збірник матеріалів наукового практикуму «Теоретико-методичні основи мистецького розвитку особистості в контексті педагогічної інноватики». Полтава, 2023 р. № 2. 167–169 с.
41. Черкес Л. Роль акторської майстерності в хореографічному мистецтві. *Традиції та новації в хореографічній культурі*. Київ, 2022. С. 86–87.

42. Шариков Д. Стилiстичнi рiзновиди народного танцю в свiтi. *Вiсник Львiвського унiверситету. Серiя Мистецтво*. 2014. Вип. 14. С. 110–119.

43. Edition Updated Repint International Business Publications. Greece Country Study Guide : Strategic Information and Developments. Edition Updated Repint International Business Publications. Washington: Int'l Business Publications. 285 с.

44. Kozinko L. Ukrainian folk dance «Hopak» : from its birth to modern stage performance practice. *Dance studie*. 2022. №. 1. С. 17–28.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ:

45. Академiчний тлумачний словник Української мови URL: <http://surl.li/reczcs> (дата звернення 13.11.2023).

46. Анатолій Кос-Анатольський. Сюїти з балету «Сойчине крило». YouTube. URL: <http://surl.li/nayhbl> (дата звернення 11.02.2024).

47. Анничка (1968). Драма. YouTube. URL: <http://surl.li/wfsjqh> (дата звернення 16.01.2024).

48. Ансамбль «Ятрань». Гопак. 1977 рік. YouTube. URL: <http://surl.li/zlyiuw> (дата звернення 16.01.2024).

49. Арійські загадки й таємниці інків. Spadok.org.ua. URL: <http://surl.li/bbxsbf> (дата звернення 27.09.2024).

50. Вавілон ХХ: Спалах Надії. 1979 рік. YouTube. URL: <http://surl.li/znfxww> (дата звернення 10.01.2024).

51. Вечори на хуторі біля Диканьки. YouTube. URL: <http://surl.li/mzweam> (дата звернення 16.01.2024).

52. Вечір на Івана Купала». 1968 р. YouTube. URL: <http://surl.li/lqupqj> (дата звернення 10.01.2024).

53. Вечірній кінозал: Енеїда (1991). YouTube. URL: <http://surl.li/dnvqnd> (дата звернення 16.01.2024).

54. Вогнем і мечем 1999. YouTube. URL: <http://surl.li/bnkdrp> (дата звернення 16.01.2024).

55. Вокально хореографічна композиція Козацька рада. YouTube. URL: <http://surl.li/thrxiv> (дата звернення 16.01.2024).
56. Гопак танцюють індіанці інки. YouTube. URL: <http://surl.li/djryyr> (дата звернення 28.09.2024).
57. Дорога на січ – 1994. YouTube. URL: <http://surl.li/kddnbm> (дата звернення 16.01.2024).
58. Енеїда. Театр імені Івана Франка. YouTube. URL: <http://surl.li/tbpotu> (дата звернення 14.01.2024).
59. Запорожець за Дунаєм (1953). YouTube. URL: <http://surl.li/qfepqx> (дата звернення 16.01.2024).
60. «Запорожці». YouTube. URL: <http://surl.li/msmtsf> (дата звернення 16.01.2024).
61. «Запорожці» або «Дума про Україну». YouTube. URL: <http://surl.li/tmzxtd> (дата звернення 16.01.2024).
62. Заслужений ансамбль танцю України «Юність». «Ойра». YouTube. URL: <http://surl.li/wvailm> (дата звернення 19.02.2024).
63. Заслужений ансамбль танцю України «Юність». YouTube. URL: <http://surl.li/mnzulc> (дата звернення 16.01.2024).
64. Запорізький марш. Ансамбль танцю «Суднобудівник». YouTube. URL: <http://surl.li/smmnpv> (дата звернення 16.01.2024).
65. Іванущенко Г. К/ф «Запорожець за Дунаєм» [1938 р. Нью-Йорк]. В головній ролі - Володимир Сікевич. Сумський історичний портал. URL: <http://surl.li/hdibtt> (дата звернення 16.01.2024).
66. Кленович С. Роксоланія. URL: <http://surl.li/bktszq> (дата звернення: 07.04.2024).
67. Козацький танець: що і як? URL: <http://surl.li/scpmn> (дата звернення: 08.04.2024).
68. Кузьмінчук Т. Соратник Петлюри, який прославив гопак на весь світ. Локальна історія. URL: <http://surl.li/mhfroc> (дата звернення 08.10.2024).

69. Леонід Шац – «Танець козаків запорожців». YouTube. URL: <http://surl.li/opdash> (дата звернення 09.02.2022).
70. Малютін А. Збереження донської козацької хореографічної культури на прикладі творчості народного ансамблю танцю «Родослав» Луганської державної академії культури і мистецтв URL: <http://surl.li/nawte> (дата звернення: 14.11.2023).
71. Мамай (2003). URL: <https://klio.dp.ua/Home/View/1262> (дата звернення 16.01.2024).
72. Микола Лисенко – увертюра з опери «Тарас Бульба». YouTube. URL: <http://surl.li/yazpru> (дата звернення 21.02.2024).
73. Молитва за гетьмана Мазепу. 2001 рік. YouTube. URL: <http://surl.li/zaxwyu> (дата звернення 16.01.2024).
74. Москаль-чарівник / 1995. YouTube. URL: <http://surl.li/eigggi> (дата звернення 15.01.2024).
75. Матриця свободи. Гопак – бойовий дух козака. URL: <http://surl.li/diaqjw> (дата звернення: 05.04.2024).
76. Наталка Полтавка (1936) реж. Іван Кавалерідзе. YouTube. URL: <http://surl.li/pihlfa> (дата звернення 15.01.2024).
77. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка оперета «Запорожець за Дунаєм». URL: <http://surl.li/ncjvg> (дата звернення: 14.11.2023).
78. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського – «Гопак». YouTube. URL: <http://surl.li/ebdydg> (дата звернення 15.01.2024).
79. Острів любові. Фільм 4 – «Вирок». YouTube. URL: <http://surl.li/jabbum> (дата звернення 15.01.2024).
80. Ой, їхав чумак із Криму додому. Чумацький шлях. Culture. URL: <http://surl.li/tupsan> (дата звернення: 03.04.2024).
81. Пропала грамота (1972). YouTube. URL: <http://surl.li/svidst> (дата звернення 15.01.2024).

82. Пуштунський гопак (пуштуни з Афганістану). YouTube. URL: <http://surl.li/mlozvk> (дата звернення 29.09.2024).
83. Сватання на Гончарівці. YouTube. URL: <http://surl.li/tdtwzx> (дата звернення 16.01.2024).
84. Семен Гулак-Артемівський – оперета «Запорожець за Дунаєм». Диригент – Микола Дядюра, Музична редакція та оркестрування Мирослава Скорика. YouTube. URL: <http://surl.li/dexlyz> (дата звернення 13.02.2024).
85. Сосіна В. Теорія і практика акторської майстерності. Львів. URL: <http://surl.li/tphei> (дата звернення 7.10.2024).
86. Студія Толока. Гопак – бойовий танець, первісно називався «козак». URL: <http://surl.li/wcivgn> (дата звернення: 07.04.2024).
87. Тіні забутих предків, 1964. Легендарний український фільм. Шедевр українського кіно. YouTube. URL: <http://surl.li/almpdo> (дата звернення 16.01.2024).
88. Український бойовий танець «Запорожці» збирає мільйони переглядів! Ансамбль Вірського. YouTube. URL: <http://surl.li/eitgzj> (дата звернення 08.10.2024).
89. Українська культура. Гопак (1931 рік). URL: <http://surl.li/gkewgh> (дата звернення: 03.04.2024).
90. Український народний танець. Відеоряд з документальної хроніки. Гопак та козачок 100 років тому. YouTube. URL: <http://surl.li/uwteaa> (дата звернення 16.01.2024).
91. Український народний танець «Гопак». YouTube. URL: <http://surl.li/nrlswa> (дата звернення 16.01.2024).
92. Фільм «Білий птах з чорною ознакою» (1970). YouTube. URL: <http://surl.li/cfwzqj> (дата звернення 16.01.2024).
93. Фільм Земля Ольги Кобилянської, 1954 рік. YouTube. URL: <http://surl.li/gmqdsl> (дата звернення 16.01.2024).

94. Хор імені Г. Верьовки – Запорозці. YouTube. URL: <http://surl.li/pfqydq> (дата звернення 16.01.2024).
95. Хор імені Г. Верьовки – Святковий гопак. YouTube. URL: <http://surl.li/yhyhvo> (дата звернення 16.01.2024).
96. Чумацькі радощі, ансамбль Вірського. Virsky – Chumaky, 2021. URL: <http://surl.li/fffdck> (дата звернення: 05.04.2024).
97. Шаблі / Sabre dance. Ансамбль танцю «Суднобудівник». YouTube. URL: <http://surl.li/aasfev> (дата звернення 16.01.2024).
98. Шидловська Є. Як малювали «першу незалежну "Енеїду"». URL: <http://surl.li/yabjtf> (дата звернення 16.01.2024).
99. Як козаки на весіллі гуляли (1984). YouTube. URL: <http://surl.li/ruiwau> дата звернення 16.01.2024).
100. Як козаки наречених визволяли (1973). YouTube. URL: <http://surl.li/pqrlwe> дата звернення 16.01.2024).
101. Як козаки у футбол грали. YouTube. URL: <http://surl.li/mujrbo> (дата звернення 16.01.2024).
102. Як козаки феноменом стали? YouTube. URL: <http://surl.li/vyzmel> (дата звернення 16.01.2024).
103. Як танцювали український гопак 100 років тому. UKRRAIN. URL: <http://surl.li/iyyakn> (дата звернення: 04.04.2024).
104. Як у США знімали фільм «Наталка Полтавка» 1936 року. Локальна історія. URL: <http://surl.li/yffmes> (дата звернення 08.10.2024).
105. Greek War Dance, Bloody & Violent (Pyrrhic Dance). YouTube. URL: <http://surl.li/hriogc> (дата звернення 23.09.2024).
106. Kāretu T. Нака: Dance of the Noble People. Auckland : Reed, 1993. 90 p. URL: <http://surl.li/nucyhh> (дата звернення 13.01.2024).
107. Kasyniuk V. The dance performance «How the Cossacks Liberated the Brides» YouTube. Касинюк В. Танцювальна вистава «Як козаки наречених визволяли» URL: <http://surl.li/dkrqbf> (дата звернення 20.11.2024)

108. Nataalka Poltavka 1936 Avramenko Ukrainian movie musical numbers. YouTube. URL: <http://surl.li/sndnsy> (дата звернення 16.01.2024).

109. Pyrrhic Dance (Πυρρίχιος) - Athens Olympics 2004. YouTube. URL: <http://surl.li/airzia> (дата звернення 23.09.2024).

110. Μαχαίρια - Καλλιτεχνικός Οργανισμός Ποντίων Αθηνών. YouTube. URL: <http://surl.li/rhobwb> (дата звернення 23.09.2024).

ДОДАТКИ

Додаток А

Буклет до танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли»

Відеозапис танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли»

Додаток В.
Електронна версія магістерської роботи

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Факультет _____ Культури і мистецтв _____
 Кафедра _____ Режисури та хореографії _____
 Освітній рівень _____ другий (магістерський) _____
 Галузь знань _____ 02 «Культура і мистецтво» _____
 Спеціальність _____ 024 «Хореографія» _____

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри режисури та
хореографії
проф. Стригун Ф. М.

« _____ » _____ 2023 року

ЗАВДАННЯ**НА МАГІСТЕРСЬКУ РОБОТУ СТУДЕНТА**

Касинюка Володимира Всеволодовича

1. Тема роботи:

Зображення культури українського козацтва у танцювальній виставі «Як козаки наречених визволяли»

Науковий керівник роботи: Луньо Петро Євгенович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка.

затверджена Вченою радою факультету культури і мистецтв протокол № __, від
«__» _____ 20__ р.

2. Строк подання магістрантом роботи на кафедру у «_____» _____ 20__ року

3. Вихідні дані до роботи:

Роботи з дослідження хореографічної культури у кінематографі: праці та публікації Кузьмінчук Т., Касинюка В., Колесник С. та Сеньковської У., Іванущенко Г., Шидловської Є., Kozinko L.; дослідження Гордієнка В. на тему «Як козаки феноменом стали»; записи кінофільмів «Наталка Полтавка» 1936 року, «Запорожець за Дунаєм» 1938 року та «Запорожець за Дунаєм» 1953 року, «Пропала грамота» 1972 року, «Дорога на Січ» 1994 року, «Москаль-чарівник» 1995 року, «Сватання на Гончарівці» 1958 року, «Вогнем і мечем» 1999 року, «Молитва за Мазепу» 2001 року, «Вечір на Івана Купала» 1968 року, «Енеїда» 1991 року, серія мультиплікаційних фільмів «Як козаки» режисера Володимира Дахна.

Роботи з дослідження відображення культури українського козацтва у хореографічних творах: праці та публікації Касинюка В., Маркевич С., Ваньовського М., Плахотнюка О., Єськової М., Білаш О.; записи

хореографічних композицій з репертуару Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського: «Запорожці» «Гопак», Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки: «Святковий Гопак», Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки: «Запорожці», заслуженого ансамблю танцю України «Юність»: «Запорожці», «Дума про Україну», «Гопак», заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю України «Ятрань»: «Гопак», Державного академічного Волинського народного хору: «Гопак», народного ансамблю танцю «Суднобудівник»: «Запорізький марш», академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля»: «Козацька рада».

Роботи з дослідження історії українського козацтва: праці та публікації Голобуцького В. та Купленник В.

Роботи з дослідження козацької танцювальної культури: праці та публікації Єськової М., Мельника В., Малютіна А. Литвиненко В., Касинюка В., Козирєвої А., Бурлей Л., Армяновської Л., Сердюк Т., Купленник В.

Роботи з дослідження танцювальної культури Центральної України: праці та публікації Сергієнка, Н., Куценко С., Зубатова С. Литвиненко В, Обийкіної А., Горголь П., Гуменюка А., Кузика О., Голдрича О., Сокіл Л., Забігач О., Гуменюка А., Шарикова Д., Сердюк Т., Павленко Р., Бистрянцевої Н.

Роботи з дослідження бойового танцювального мистецтва: праці та публікації Зунченко К., Мостової І., Приступи Є., Пилата В., Качуринця С.

Роботи з дослідження діяльності педагога-балетмейстера: праці та публікації Голдрича О., Лань О., Волчукової В., Бугаєць Н., Ліманської О., Тіщенко О., Доротенко В., Пархоменко О., Литвиненко В., Черкес Л., Сосіної В.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки.

1. Вступ; 2. Збереження національної автентичності українського народу крізь призму козацької культури; 3. Козацький танець як невід'ємна складова української танцювальної культури; 4. Художньо-творчий аналіз танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли»; 5. Висновки; 6. Додаток А. Буклет до танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли»; Додаток Б. Відеозапис танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли». Додаток В. Електронна версія магістерської роботи.

5. Перелік графічного матеріалу та сценографії до постановки:

Одяг сцени: чорний задник, чорні куліси, покриття підлоги – сірий лінолеум; Оформлення світлом: один прожектор, загальне світло всієї сцени та бокове світло з куліс.

Реквізит: мішок, сопілка, пляшка, кухлики, частування, шабля, мотузка.

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
1	Луньо Петро Євгенович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка.		
	Маркевич Софія Любомирівна, асистент кафедри режисури та хореографії, старший лаборант кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка.		
2	Луньо Петро Євгенович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка.		
	Маркевич Софія Любомирівна, асистент кафедри режисури та хореографії, старший лаборант кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка.		
3	Луньо Петро Євгенович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка.		
	Лань О. Б, доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка.		

7. Дата видачі завдання « ____ » _____ 20__ року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломної роботи	Термін виконання етапів роботи	Примітка
1.	Вибір теми	Вересень 2023 р.	
2	Обговорення її з науковим керівником і остаточне формулювання	Жовтень 2023 р.	
3	Затвердження теми магістерської роботи	Жовтень 2023 р.	
4	Підбір літератури та ознайомлення з нею	Жовтень 2023 р.	
5	Вивчення літературних джерел і підготовка матеріалів до написання тексту	Жовтень – листопад 2023 р.	
6	Складення плану роботи, узгодження змісту роботи з керівником, визначення етапів дослідження	Листопад 2023 р.	
7	Представлення вступу, першого розділу роботи, обговорення змісту завдань для подальшого написання магістерської роботи	Грудень 2023 р.	
8	Представлення другого розділу роботи, обговорення третього розділу для подальшого дослідження	Березень 2024 р.	
9	Представлення третього розділу роботи, обговорення висновків дослідження	Квітень 2024 р.	
10	Оформлення роботи	Вересень 2024 р.	
11	Подання магістерської роботи на перевірку науковому керівнику (друкована і електронну версія)	Жовтень 2024 р.	
12	Попередній захист роботи	Листопад 2024 р.	
13	Подача магістерської роботи на кафедру, призначення рецензентів та дати захисту	Листопад 2024 р.	
14	Захист магістерської роботи	Грудень 2024 р.	

Студент _____ Касинюк Володимир Всеволодович.

Науковий керівник роботи _____ Луньо Петро Євгенович.

АНОТАЦІЯ

Касинюка В. В. «Зображення культури українського козацтва у танцювальній виставі “Як козаки наречених визволяли”»

Магістерська робота на здобуття освітнього ступеня магістра галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 024 «Хореографія». – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2024.

У магістерському дослідженні на основі аналізу наукових джерел обґрунтовується важливість та актуальність вивчення структури синтезу кінематографічного і хореографічного мистецтв з метою визначення можливості поєднання непритаманних одне одному художніх мистецтв. Визначено методичку інтеграції художніх та акторських образів з мультиплікаційних творів у хореографічну виставу та розкрито основні характеристики та історичні чинники, які впливали або могли впливати на розвиток і видозміни українського козацького танцю на сценічному просторі.

У ході дослідження було проаналізовано такі важливі аспекти, як важливість збереження національної автентичності крізь призму зразків козацької культури, її відображення у зразках кінематографічного мистецтва та в хореографічних і драматичних творах. Проаналізовано шляхи інтерпретації зразків кінематографу у мистецтві танцю, роль хореографічного мистецтва у становленні українського кінематографу та значення козацької спадщини в процесі становлення українського хореографічного мистецтва. Проведено аналіз танцювальних сцен з використанням українського козацького танцю у культових зразках українського та світового кінематографу та описано характерні притаманні українському танцю рухи, що в них інтерпретовано.

Окреме місце відведено опису хореографічних композицій та вистав, що є відображенням козацького побуту, звичаїв та традицій. Описано

структуру балету «Маруся Богуславка», оперети «Запорожець за Дунаєм» та хореографічних композицій на козацьку тематику з репертуару Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, заслуженого ансамблю танцю України «Юність», заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю України «Ятрань», Державного академічного Волинського народного хору, народного ансамблю танцю «Суднобудівник» та академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля».

На основі дослідження теоретичної та практичної бази здійснено опис козацького танцю як невід'ємної складової української танцювальної культури, а саме досліджено історію виникнення, території побутування і поширення та створено характеристику основних рис козацького танцю, особливості виконання рухів і найвідоміших танців.

Окрім цього подано загальну характеристику хореографічної лексики етнографічного регіону Центральної України, у тому числі описано загальні стилістичні особливості хореографічного мистецтва Наддніпрянщини, окреслено її територіальні межі, основні танці, рухи та положення що притаманні регіону, подано історичні та стилістичні особливості становлення хореографічного мистецтва Центрального регіону України.

Виділено феномен «бойового гопака» Володимира Пилата в контексті історії розвитку бойового танцю в Україні та світі. Проаналізовано історію становлення бойового танцю у різних країнах та здійснено порівняльну характеристику його складових.

На основі бази теоретичного дослідження було створено танцювальну виставу «Як козаки наречених рятували» шляхом синтезу кінематографічного та хореографічного мистецтв, а саме на основі сюжету мультиплікаційного твору «Як козаки».

У роботі було визначено шляхи та методи створення танцювальної вистави за допомогою підбору музичного матеріалу, аналізу символів

актуальних на період сьогодення, конструктивній розробці художніх та акторських образів, аналізу впливу хореографічних і художніх форм, а також педагогічній взаємодії балетмейстера-постановника, репетитора з танцівниками виконавцями. Створено балетмейстерський задум, тему, ідею та художнє оформлення авторської танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли», зазначено її форму, жанр, лібрето, список дійових осіб, вид, стиль, музичне оформлення та драматургію.

Таким чином було виокремлено основні етапи практичного створення танцювальної вистави «Як козаки наречених визволяли» з науково-педагогічного погляду, а також описано етапи, прийоми та шляхи роботи балетмейстера-постановника та репетитора при створенні, відпрацюванні та публічній демонстрації великого хореографічного твору, подано рекомендації щодо роботи педагога з артистами для якісного створення акторського образу у хореографічному мистецтві.

Ключові слова: кінематографічне мистецтво, хореографічне мистецтво, український танець, український козацький танець, бойовий танець, танцювальна вистава, акторський образ, художній образ, синтез мистецтв.

ANNOTATION

Kasynyuk V. V. «Reflection of the culture of the Ukrainian Cossacks in the dance performance "How the Cossacks Liberated the Brides"»

Master's thesis for obtaining the master's degree in the field of knowledge 02 «Culture and art» in the specialty 024 «Choreography». – Lviv Ivan Franko National University, Lviv, 2024.

The master's research, based on the analysis of scientific sources, substantiates the importance and relevance of studying the structure of the synthesis of cinematographic and choreographic arts in order to determine the possibility of combining artistic arts that are not inherent in each other. The method of integration of artistic and acting images from animated works into a choreographic performance is defined. The main characteristics and historical factors that influenced or could influence the development and changes of the Ukrainian Cossack dance are revealed.

The study analyzed such important aspects as the importance of preserving national authenticity through the prism of examples of Cossack culture, its reflection in examples of cinematic art and in choreographic and dramatic works. The ways of interpreting examples of cinematography in the art of dance, the role of choreographic art in the formation of Ukrainian cinema and the significance of the Cossack heritage in the process of the formation of Ukrainian choreographic art were analyzed. An analysis of dance scenes using Ukrainian Cossack dance in iconic examples of Ukrainian and world cinema was conducted and the characteristic movements inherent in Ukrainian dance that are interpreted in them were described.

A separate place is given to the description of choreographic compositions and performances that reflect Cossack life, customs and traditions. The structure of the ballet «Marusya Boguslavka», the operetta «Zaporozhets za Dunayem» and choreographic compositions on Cossack themes from the repertoire of the

National Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine named after Pavlo Virsky, the National Honored Academic Ukrainian Folk Choir of Ukraine named after Hryhoriy Veryovka, the Honored Dance Ensemble of Ukraine «Yunist», the Honored Amateur Folk Dance Ensemble of Ukraine «Yatran», the State Academic Volyn Folk Choir, the folk dance ensemble «Sudnostrudivnyk» and the academic song and dance ensemble «Cossacks of Podillia» are described.

Based on the study of the theoretical and practical basis, the Cossack dance is described as an integral part of Ukrainian dance culture, namely, the history of its origin, territory of existence and distribution is studied, and the main features of the Cossack dance, the features of the performance of movements and the most famous dances are described.

In addition, a general characteristic of the choreographic vocabulary of the ethnographic region of Central Ukraine is given, including the general stylistic features of the choreographic art of the Dnieper region are described, its territorial boundaries, the main dances, movements and positions inherent in the region are outlined, and the historical and stylistic features of the formation of the choreographic art of the Central region of Ukraine are given.

The phenomenon of the «battle hopak» of Volodymyr Pilat is highlighted in the context of the history of the development of martial dance in Ukraine and the world. The history of the formation of martial dance in different countries is analyzed and a comparative characteristic of its components is made.

Based on the theoretical research, a dance performance «How the Cossacks Saved the Brides» was created through a synthesis of cinematic and choreographic arts, namely, based on the plot of the animated work «How the Cossacks».

The work identified ways and methods of creating a dance performance through the selection of musical material, analysis of symbols relevant to the present period, constructive development of artistic and acting images, analysis of the influence of choreographic and artistic forms, as well as pedagogical interaction of the choreographer-director, tutor with the dancers-performers. The

choreographer's idea, theme, idea and artistic design of the author's dance performance «How the Cossacks Freed the Brides» were created, its form, genre, libretto, list of actors, type, style, musical design and dramaturgy were indicated.

Thus, the main stages of the practical creation of the dance performance «How the Cossacks Freed the Brides» were identified from a scientific and pedagogical point of view, and the stages, techniques and ways of working of the choreographer-producer and tutor in the creation, practice and public demonstration of a large choreographic work were described, and recommendations were given for the work of the teacher with the artists for the high-quality creation of the actor's image in the choreographic art.

Key words: cinematographic art, choreographic art, Ukrainian dance, Ukrainian Cossack dance, martial dance, dance performance, acting image, artistic image, synthesis of arts.