

genre variants, the plot of Turandot has caused the following varieties of operas: the tragicomic opera (K. Blumeneroder), singspiel (K. Danzi), the lyrical-romantic opera (K. G. Raissiger), the fairy-romantic opera (J. Van Houven), the psychological drama (G. F. von Levenschjöld), the romantic drama of the Wagner type (K. F. Kon), the lyrical opera (A. Jensen), the tragic romantic drama (T. Rehbaum), the lyrical psychological opera (A. Bazzini), thus demonstrating the path from classical, early romantic and late romantic readings of an oriental theme.

**Novelty.** This is the first time in the national musicology to demonstrate the embodiment of the Turandot's story in opera art of the nineteenth century in historical-evolutionary and genre-style discourse.

**The practical significance.** In this article Ukrainian and foreign musicologists can find the information useful for researching of the operatic genre of the nineteenth century, in particular, reading the topic of Turandot in the period before G. Puccini's work.

**Key words:** Turandot, opera, F. Danzi, K. G. Rayssiger, J. Pütlingen, A. Jensen, G. F. von Levenschjöld, T. Rehbaum, A. Bazzini, orientalism.

Надійшла до редакції 5.10.2018 р.

УДК 477.2.11

## ФОРМУВАННЯ СТРУКТУРНО-ОБРАЗНИХ ТА СИМВОЛІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Гордєєв Володимир – старший викладач кафедри хореографії,  
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
[doi.org/10.35619/ucpmpk.vi28.100](https://doi.org/10.35619/ucpmpk.vi28.100)

На значному фактографічному матеріалі аналізується специфіка формування структурно-образних і символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю. Наголошено на специфіці регіональної культурної практики; виявляється сутність танцю в структурі духовної культури українського народу. Розглянуто перші науково-методичні праці з даного напрямку, підготовлені регіональними дослідниками-практиками.

**Ключові слова:** народний танець, лексика народного танцю, регіональна культурна практика.

**Актуальність проблеми.** Творення хореографічного мистецтва народу невіддільне від загального процесу етнокультуротворення. М. Грушевський вирізняє наступні складові цього процесу: 1. Мовотворення – процес відбору «зовсім конвенціональних виразів», велика школа «поетичного мислення і поетичної творчості»; 2. Ритмотворення і рухотворення. «...Розвій поетичних форм стояв в тіснім контакті з розвитком іншого мистецтва – власне того, яке так само, як і мистецтво словесне, ґрунтується на ритмічному руху: на ритмі в часі, а не просторі. Се, крім поезії в широкому значенні, тоніка взагалі: музика, спів – і танець» [21; 60–61]. Він підкреслював первинність ритмічного руху в процесі етнокультуротворення: «Ритміка словесна, артикульована, – а сюди належить не тільки ритмічно скандована мова, але і поетичне оповідання, котре відповідає вимогам естетичним: симетрії й ритмічній будові і через се здібне вдовольняти почуття краси, – вона, власне, впливає, родиться з не артикульованої ритміки голосової й рухової» [21; 61].

Отже, ритмічний рух, узгоджений з ритмами природи та біоритмами людського організму, є пріоритетним чинником художнього культуротворення. Ритм «виявляється як в естетичних прикметах матеріальних продуктів її (зачатки мистецтва пластичного), так і в процесі творчості – в ритмі творчої праці, творчої діяльності, взагалі – виладнування фізичної й психологічної енергії. Воно ж ...переходить в такі форми мистецтва як ритм фізичного руху (танець, пантоміма, драматична гра), як ритм голосу і звуку інструментального (спів, музика) і, нарешті, з розвитком артикульованої мови – ритм людського слова, себто, словесне мистецтво в широкому значенні слова» [21; 62–63]. Ритмічні рухи людини є матеріальною основою єдності фізичного, психічного, соціального та естетичного в народній хореографії, що свідчить на користь єдиної «синтетичної» теорії танцю. Т. Шкурко вважає, що танець – складний і багатогранний феномен, який розуміється лише в єдності біологічного, психологічного, соціокультурного, соціально-психологічного і філософського аспектів, а не тільки як вияв потреби до впорядкування танцювальних рухів на біологічній основі, доступного засобу передачі цінної когнітивної інформації [46].

**Аналіз досліджень і публікацій.** Докладні описи танців подали переважно літератори в художніх творах: Г. Квітка-Основ'яненко, І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, М. Гоголь, М. Кропивницький, Лесі Українка. Опис деяких рухів українських танців у творах Т. Шевченка зацікавив дослідника народного танцю А. Гуменюка, хоча він скептично ставився до

тих відомостей, які залишили письменники («Прогулка с удовольствием и не без морали», «Музикант», «Наймичка», «Княгиня»).

*Виклад матеріалу дослідження.* Найдавнішими відомостями про назви українських танців є згадки в поемі «Енеїда» І. Котляревського (1796 р.). («Горлиця», «Гоцак», «Вегеря», «Дудочка», «Журавель», «Зуб», «Метелиця», «По балках», «Санджарівка»), так і деякі рухи до них (викрутас, вихиляс, третяк, гайдук) [33]. М.Кропивницький описує танці на ходу у драмі «Глитай, або ж Павук», де парубки, йдучи з поля, приспівують: «Ой дуб-дуба, дуба-дуба».., а один з них збирається танцювати аж до самого села [35; 89]. Подібну сцену описав Т. Шевченко в поемі «Чернець», а Куліш П. – у «Чорній раді». Описані і танці «на закладу», танці-суперечки хлопця з хлопцем, хлопця з дівчиною, музиканта з танцюристом («Титарівна», «Невольник», «Пропаша грамота», «Вергілієва Енеїда»). Козацький танець М. Кропивницький уявляв як двобій, змагання, а основним історичним танцем українців вважав «Козака». Так, у «Невольнику» молодий козак «із радощів... такого гопака угрів, що аж потилиці п'ятами дістав», а в тій же сцені старий козак із сумом згадував: «...А колись-то, було, сам гетьман по таляру жбурляв за кожне коліно. А тепер... – думка танцює та скаче, а ноги ледве волочаться» [35; 221]. В «Титарівні» танець-змагання між дівчиною і парубком відбувається в шинку. Музиканти запитують, яку музику грати, щоб була «під ногу». Присутні радять грати «Від Києва до Лубен» та «Саврадима». Дівчата радять тій, що готується танцювати «на закладу» як краще почати танець: «Настусю! Проведи його разів зо три навкруги вихилясом, нехай виб'є тропака, а потім у перебії дрібушечки з вивихом». А почати... «Хрушиком з-під закаблука» [35; 338]. Ці зернинки народних знань про український танок є у кожного з українських драматургів. У дослідженні про джерела народного танцю українців А. Богород зазначає, що чимало відомостей про танцювальну культуру українського народу ще приховано в художніх джерелах як давньої, так і сучасної літератури [8].

Незалежно від писемних творів існували і зразки усної (пісенної) народної творчості, в яких українці зберігали танцювальні знання. Багаті на відомості про танцювальну культуру українські народні пісні. А. Богород, аналізуючи назви танців, що згадуються в збірці О. Дея «Танцювальні пісні» (майже 1500 пісень і приспівок до танців), налічує їх 17: гопак, коломиїку, козачок, тропак, шекшера, метелицю, козак, гайдук, танець у решеті, валець (вальс), третяк, «Коваль», «Страдания», холамейку, гуцулку, польку, танець-увиванець; і 5 рухів: дрібні скоки, вихиляс, викрутас, навприсядки, гопки [8].

Як окрема галузь мистецтвознавства, наука про народну хореографію (етнохореографія або етнохореологія) сформувалась на українському ґрунті у 20-ті роки ХХ ст. Аналіз праць відомих діячів української культури цієї доби (Д. Антоновича, Д. Воропая, М. Грушевського) дозволяє зробити висновок, що народне танцювальне мистецтво є складовою національної культури. Завдяки їх зусиллям зростає інтерес фольклористів, музикознавців, істориків до національної художньої спадщини (О. Дей, А. Іваницький, С. Килимник, Т. Книш, М. Кречко, М. Кричинець, В. Купленик, Г. Лозко та ін.).

П. Чубинський уперше запропонував власний метод запису танцю, що став основою, з наступними відповідними уточненнями, сучасної описової системи. У подальшому ця система удосконалилася. Так, у праці «Гуцульщина» В. Шухевич подав характеристику хореографії гуцульських танців та манери їх виконання; В. Гнатюк 1909 р. видає у Львові збірку «Гаївки», в якій пропонуються записи хоріводів. Містком професійного підходу були й «Дитячі розваги» С. Титаренка – збірка для дітей. Останньою скористався український хореограф В. Верховинець, який розкрив красу танцю завдяки записам рухів, розробці словесного способу запису та доповненню його музичним матеріалом і схемами танцю» [11; 39-40].

Ґрунтовний аналіз народної хореографії у широкому контексті її взаємозв'язків із формуванням національної свідомості міститься в мистецтвознавчих дослідженнях В. Авраменка, Г. Боримської, К. Василенка, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, А. Нагачевського [9-11, 22-24].

У наш час сплеск національної самосвідомості надзвичайно актуалізує значення хореографічної культури, пов'язаної з етнічними витоками. Зниження уваги до етнічної специфіки болісно сприймалося українським народом, а зневага до динамізації культурного розвитку на основі регулюючої ролі національних традицій негативно вплинула на життєдіяльність суспільства, розхитуючи єдність етнічної (національної) картини світу. Л.Троєльнікова зазначає, що формування національної свідомості пов'язане з етнічною картиною світу, системою «основних допущень і припущень, зазвичай неусвідомлюваних і не обговорюваних, які направляють і структурують поведження представників даної спільноти майже так, як граматичні правила, неусвідомлювані більшістю людей, структурують і направляють їх лінгвістичне поведження» [42; 4].

Розуміючи фольклор як народну мудрість, виражену у синкретизмі поетичного, музичного і пластичного, що виражає етнічну картину світу і ціннісно-нормативну систему життєдіяльності народу – вважаємо дослідження лексики українського народного танцю (регіональної, зокрема) науковою розвідкою відображення цілісної картини світу, що змінюється разом із соціально-історичними подіями, формує духовний світ, культуру українців і кожної окремої людини у вигляді втілення знань, смислів, цінностей, норм існування всього народу.

Вихідними положеннями для аналізу української народної хореографії у контексті філософії національної свідомості в нашому дослідженні стали теорія М. Бердяєва про націю як динамічну субстанцію, в якій «національність є позитивним збагаченням буття» [7]; концепція національного образу світу Г. Гачева, що визначає національну своєрідність як взаємодію трьох чинників – природи, в якій живе народ, складу його душі та логіки мислення [14]; концепція етнічної ментальності, згідно якої ментальність має різні фази розвитку (Л. Гумільов) [25].

Проблема лексичної специфіки народного танцю пов'язана з вивченням питання *української ментальності* (О. Кульчицький, Є. Онацький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич) від епохи неоліту та трипільської культури – до часів новітньої доби. Менталітет – феномен, що розглядається як соціально-культурний автоматизм поведінки; манера мислення (емоційні орієнтації, колективна психологія, спосіб мислення і людини, і нації; психічний склад розуму, напрям думок, спосіб думок або характер роздумів, духовний світ, що відрізняють його з-поміж інших народів [41; 113]. Сьогодні українська ментальність є об'єктом дослідження І. Грабовської, І. Лисого, А. Швецової та ін. Дослідники (М. Гончаренко, О. Забужко) говорять про взаємовплив національної ментальності та народної творчості [20; 108].

Ментальність українського народу формувалась під впливом складних історичних умов. Розташування між Сходом і Заходом, тривале бездержавне існування, визначили український менталітет. Основну роль відіграло геополітичне розташування України на перехресті історичних шляхів. Ця обставина зумовила поєднання у світогляді українців західної (активно-раціоналістичної, індивідуалістичної, матеріалістичної) та східної (пасивно-споглядальної, спрямованої на вищі істини) ментальності. Саме традиційна система внутрішніх зв'язків між людьми зберегла українців як народ. Тому найціннішим досвідом вивчення народного танцю є усвідомлення його *комунікативного потенціалу*, закладених у хореографічній лексиці давніх «повідомлень». А знання базових рис конкретної нації виконують прогностичну функцію, дозволяють, придивившись глибше до себе, зазирнути у майбутнє, адаптуватися до нього.

До базових рис ментальності відносимо *спосіб і стиль взаємодії з світом*, які втілюються в образах-уявленнях (звична неусвідомлена, але реально діюча інформація) і в автоматичних динамізмах (звична не імпульсивна енергетика), через які реалізуються образ світу і життєва філософія етносу. Вона несе традиційний для цього етносу *образ світу*, в якому представлені образ реального фізичного світу; образ взірцевих між людських стосунків; типовий образ Я члена етносу; сценарій життя; смислбуттєва життєва філософія, що орієнтує індивіда в світі та є базою свідомості для буття [40]. Грунтуючись на положеннях теорії архетипів К. Юнга, важливим для дослідження є виявлення структурних та символічних особливостей хореографічної лексики як форми існування провідних архетипних образів українського народного танцю, які несуть у собі детермінуючі взірці, одержані в спадок від предків (взірці вірувань, зразки переживань, кліше думань, стереотипи вчинків, шаблони вирішення проблем) [47]. Отже, розуміємо *етнічну ментальність* як духовну основу, «матрицю» української народної хореографії, в якій в процесі етногенезу сформовані особливості психічного складу, традиційного світогляду, світовідчуття і світосприймання членів української спільноти.

Особливості ментальності українців мають вияв у традиційно-побутовій системі (П. Гнатенко). Специфіка української сім'ї дістала відображення в особливостях української національної психології. В ній домінує жінка. Це віддзеркалюється у фольклорі, традиціях, звичаях та обрядовості. З цим пов'язаний вияв почуттів та емоцій, що відбилосся й у фольклорній лексиці. У «пластичному коді» народного танцю прочитується та ж домінанта *емоціоналізму*, характерна для світогляду і є панівною течією національної філософської думки.

Ще однією рисою ментальності українців є *релігійність* [15, 16]. Її прояв яскраво виявився в обрядовості як календарного, так і родинно-побутового циклів [16].

Специфічними рисами українського менталітету є «*кордоцентризм*», індивідуальний підхід до тлумачення реальності та пантеїзм (злиття людини з природою). На основі «кордоцентричності» українця формується ідилічне уявлення про нього як побожну, сентиментальну, м'яку людину. Спостерігається переакцентування питомого «кордоцентризму», спрямування ментальної стихії емоційної напруги в доцільний дисциплінований потік (Г. Лозко, Г. Сковорода, Д. Чижевський) [37; 6–8].

Зі всіх змін інваріантним залишається *архетип природи* в ментальності українців. Вона уявляється не як храм чи безодня, а родове начало, материнське лоно. Для українця характерна заглибленість у природу, нерозривність мікро- та макрокосмосу [38]. *Природність* зумовлює імпровізаційність народного танцю. В українському народному танці багато важить фактор техніки, навіть віртуозної технічної вправності («повітряні танці» й, насамперед, «Гопак»), отже чинник тренування (до танцювальних дійств ретельно готувалися, лише майстерні танцюристи могли ставати «хороводящими», «березами», допускалися до гурту плясаків), але ще більше значило художнє чуття, яким керувався танцюрист, прагнучи вільного естетичного самовираження, а не точного, механічного відтворення якогось раз і назавжди сформованого танцювального жесту (що було нормою для бальних, придворних, королівських танців та балетів і вироблялось за участю професійних учителів танцю на Заході). Народному танцю властива ритуальність, що передбачає розкату багатоваріантну, імпровізаційну інтерпретацію ритуалу (календарно-обрядового, весільного, поминального), однак не властива етикетність, де на перше місце висувається точність у дотриманні певних рухових формул і композицій.

Д. Антонович вважав культ природи праукраїнців сонячним культом, де категорії світла, дня домінували над категоріями темряви, ночі: «Релігійний культ українського селянства – культ природи, правдоподібно, сполучений більше із Сонцем, ніж Місяцем. Принаймні, основні українські обряди сполучені з поворотами Сонця: колядування та щедрування – з зимовим поворотом Сонця на літо, веснянки – з весняним рівноденням, купальська справа – з літнім поворотом Сонця на зиму, і коляда – з осіннім рівноденням. Так, ніби уцілів народний сонячний календар» [3; 195–196].

Найхарактернішим для української міфології є те, що в ній «немає натяків на існування дуалізму, тобто двох начал (добра і зла). Всі боги добрі, всі дбають про благо людини. Деякі боги, може, трохи небезпечні, але ніколи не злі. Коли начало зла прийшло з християнством на Україну (у вигляді диявола чи сатани), то і цей образ на Україні втратив свою демонічну могутність і в уяві українського народу обернувся в істоту досить нещасливу» [3; 195]. Народний танок спростовує уявлення про боротьбу з природою і страх перед нею як чинник народного фетишизму. Ці уявлення, механічно перенесені з інокультурного ґрунту, де боротьба з несприятливою, грізною, руйнівною природою була реальністю, заперечуються філософією і поезикою народного танцю, який навіть у пізніх своїх формах зберігає прикмети причетності до культу природи.

Хореографічне мистецтво народу, що сформувалося на базі селянської, а не міської культури, є формотворчим чинником народного способу життя, організовуючи його темпоритм, надаючи йому завершеного пластичного артистизму, поглиблюючи його буттєвий зміст і сенс. Танок є інструментом самозаглиблення і самопізнання, засобом скинути дріб'язок буденності, зламати одноманітний ритм повсякденних механічних рухів, пов'язаних із господарською діяльністю, вивільнити душу від повсякденності, зазирнути в неї, відчутти її красу. Народний танок є постійним нагадуванням про свято життя. Тож для аналізу лексики українського народного танцю важливим є виявлення змісту світоглядно-філософської ментальності, рисами якої є антропоцентризм, «кордоцентризм», індивідуалізм сприйняття, емоційність та пантеїзм (панестетизм), національними ознаками характеру (притаманні жіночим образам) – ліризм, м'якість, доброзичливість [42; 41].

М. Гоголь визначав народний танець як джерело виявлення характерів балетних героїв для будь-якого балетмейстера. Лише відштовхуючись від цієї основи, розвиваючи її смисли, творець балету може піднятися вище оригіналу. У «Петербурзьких записках 1836 г.» М. Гоголь писав: «...народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз... Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий – у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный – у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый – у другого легкий, воздушный. Такое разнообразие... родилось из характера народа, его жизни и образа занятий [17; 179–180].

Традиційні риси менталітету українців новітнього часу супроводжуються і новаціями, зокрема, такими, як очищення від рудиментів тоталітаризму, посткомуністичної ідеології, радянського світовідчуття, малоросійства. Тому погоджувачись із першорядністю джерельної цінності хореографічної лексики аутентичного фольклору, на кожному етапі еволюції народного хореографічного мистецтва є необхідним аналіз усіх значущих народно-сценічних практик – професійних та аматорських, що надає можливість більш глибокого, різнобічного, повнішого, а тому і точнішого усвідомлення закладених в ньому смислів. Доцільність такого підходу історично зумовлена специфікою взаємодії міської і сільської культур на українському ґрунті, коли внаслідок довготривалих періодів втрати державної самостійності національна культура «зсувалася» із завойованих чужинцями міст до сільської місцевості, стаючи її формотворчим компонентом.

Зворотній рух «консервування» елементів збагаченої селянської культури у високих традиціях міської культури розпочався з перших кроків української хореології.

Проблемам розвитку українського народного танцю у сценічних формах хореографічного мистецтва присвячено аналітичні праці К. Балог, С. Безклубенка, О. Голдрича, Д. Демків, Б. Кокуленка, А. Кривохижі, В. Литвиненка, В. Пасютинської, Ю. Станішевського та ін. [5, 6, 18, 32, 34]. Еволюція сценічних форм і процес сценізації народного танцю розглядається в працях А. Гуменюка [22–23], К. Василенка [9–10]. Застосований метод конкретно-історичного аналізу виявляє наступну закономірність: лексика українського народного танцю формується на кожному етапі свого розвитку у відповідності з компонентами існуючої *художньої смислової системи* – зовнішнім образом, смислом та національно-символічними структурами. Коли певний художній феномен минає стадію розквіту, його компоненти втрачають єдність, розщеплюються, збагачуються новими образами і смислами, формуючи *нові* вимоги до хореографічної лексики, здатної відтворювати нові неповторні образи і феномени.

Формування образного змісту, пластичної символіки народного танцю, його структурних і композиційних особливостей є предметом сучасних досліджень К. Кіндер, С. Легкої, В. Шкоріненка [27; 36; 45]. В роботах науковців танець розглядається як образне бачення світу, висловлене через створення художнього образу на основі ритмічної зміни систематизованих виразних положень людського тіла. Зазначається, що в сучасній хореографії великого значення набуває кореляція з консервативними основами народної танцювальної культури, які містять «живий зв'язок зі смисложиттєвими засадами людського буття», «є носієм певних ідей і понять ..., відображає основні риси ментальності українців» та є дієвим засобом збереження традиційної символіки [27; 3]. Саме взаємозв'язок художнього образу та системи виразних положень людського тіла – хореографічних рухів у їх статичності і динамічності потребує подальшого теоретичного узагальнення.

У всіх перелічених роботах лексика танцю розглядається в зв'язку з аналізом узагальнених проблем – історії й теорії культури та мистецтва, історії танцю (історико-аналітичний напрям досліджень), взаємодії з музикою, балетмейстерською і виконавською майстерністю (проблемно-теоретичний напрям).

Фольклорно-етнографічні та освітньо-методичні напрями розробки проблем українського хореографічного мистецтва у науковій літературі сприяють виявленню історико-етнографічних джерел регіональної лексики українського народного танцю (в т. ч. – Полісся) та їх співвіднесення з узагальненою проблематикою української фольклорної хореографії – невичерпного джерела професійного мистецтва. Історико-етнографічні дослідження Полісся узагальнені в науковому доробку В. Бондарчика, І. Браїма, Н. Бураковської. Духовні скарби культурної спадщини українського народу зберігаються у фундаментальних історико-етнографічних працях В. Верховинця, В. Гнатюка, М. Грінченка, Ф. Колесси, М. Лисенка, С. Титаренка, І. Франка, П. Чубинського, В. Шухевича, І. Ющишина, Д. Яворницького. Найяскравішим періодом в художній еволюції дослідники обґрунтовано вважають період виокремлення етносу на українських теренах як специфічної складової загальної культури [12, 16, 19 та ін.].

Останнім часом активізується розробка *регіональних проблем* української народної хореографії (Д. Демків, О. Пастух, М. Полятикін, В. Тітов), зокрема визначними українськими хореографами (К. Балог, М. Вантух, К. Василенко, Р. Герасимчук, О. Гоман, О. Голдрич, А. Зібаровська, В. Марущак, В. Петрик, Б. Стасько, Я. Чуперчук).

Народно-сценічну хореографію Полісся, її типологію, лексичні особливості і стилістику ґрунтовно вивчали В. Верховинець, К. Василенко, О. Капустін, В. Ковальчук, Н. Ковальчук. Питання хореографічної культури Поліського краю нині досліджують І. Аксьонова, І. Легка, А. Самохвалова [1, 2, 12, 29, 30, 31]. Відсутність напрацьованої в дорадянські часи наукової бази й залежність від домінуючих у радянському культурному просторі ідеологічних доктрин зумовили специфіку її розвитку. Зокрема, українська наука про народне танцювальне мистецтво відзначається певною однобічністю, оскільки тривалий час змушена обмежуватись розробкою науково-методичних проблем хореографії, менше уваги приділяючи напрямкам історико-культурного характеру. Наслідком цієї однобічності є «непрописаність» народної хореографії у всіх її регіональних ознаках й характеристиках в загальній історії та теорії національної культури. Навіть у фундаментальних «Історіях української культури» мистецтву поліського народного танцю, як одному з базових видів, відведено скромне місце або ж про нього взагалі не згадується. Згадаємо такі праці, як «Українська культура» (лекції за ред. Д. Антоновича); «Історія української культури» (за ред. І. Крип'якевича); «Українська художня культура», «Культура і побут населення України», «Звичаї нашого народу» О. Воропая; «Берегиня» і «Русалії» В. Скуратівського. І цього досить, аби дійти висновку, що фольклорні танців регіонів України на науковому рівні не зібрано і не описано [3; 154].

Вивчення естетичної природи, етапів еволюції, специфічного статусу поліського танцю зумовлено тим, що цей народний танок сьогодні знаходиться у центрі суспільної культурної уваги і полеміки. З одного боку, поліський танець трактують як феномен архаїчної української культури, з іншого – як найрепрезентативніший прояв народної культури, на основі якого конструюється чи відроджується національне мистецтво. Естетика поліського танцю в різні часи зазнавала гострої критики й відвертого шельмування за радянської влади, однак видатному балетмейстерові П. Вірському вдалося розкрити розкіш і своєрідний колорит поліщуків.

Дослідження танцювального мистецтва регіонів, локальних зон у синхронізованій формі існування діахронно накопичуваних артефактів (від давніх пластів до неоявищ) сприяє створенню комплексної історії розвитку народної хореографічної культури в Україні. Вивчення стильових ознак давніх пластів народної хореографічної культури (Полісся зокрема) як джерел народно-сценічної хореографії актуалізує проблематику неофольклоризму і інших «неоявищ» (Є. Гончар, О. Дерев'янченко, М. Михайлов).

Проблеми лексики танцю вивчає хореографічна лексикологія, наука, яка лише визначається з предметом дослідження та методологічними засадами свого розвитку. Хореографічна лексикологія має розвиватися у контексті загальної наукової та естетичної системи, що вивчає всі форми людського руху – хорології [44]. О. Чепалов зазначає, що в сучасній Україні хореологія лише починає своє формування як наукова система, але існування фундаментальних світових традицій (Ж. Ж. Новерр, С. Лифар, О. Сидоров, А. Волинський, Ж. Жак-Далькроз, Р. Лабан, хореологічна лабораторія при Державній Академії художніх наук у Москві (1924-1929 рр.), М. Холфін) та напрацювань українських дослідників (з етнохореології включно) визначають оптимістичні перспективи.

Використовуючи аналогію з вербальною мовою, хореографічна лексикологія органічно доповнює так звану хореографічну граматику (морфологію, синтаксис, пунктуацію) – логіку внутрішньої побудови та співвідношення хореографічних елементів. Але лексикологія вивчає значення всіх цих граматичних елементів – рухів, жестів, поз, ракурсів, композиції, форми, поліфонії та ін. Хореографічна лексикологія за природою є семантичною і легко співвідноситься з семантикою як частиною семіотики.

Зосередження на смисловому значенні хореографічної лексики, тісно пов'язаної з музичним мистецтвом, підкріплюється й сучасними теоріями музичного змісту (В. Холопова, Л. Шаймухаметова, Д. Кірнарська та ін.). Методологічною основою виявлення хореографічного змісту стали провідні поняття й категорії В. Холопової: «три сторони змісту», діада «спеціальний/неспеціальний зміст», «інтонація», «лексема» [43].

Ж.Ж. Новерр у XVIII ст. уперше говорив про «алфавіт» танцю, який лише у випадку його правильного розподілу для складання слів та зв'язку між собою у єдине ціле зможе «перестати бути німим» і «заговорить мовою настільки сильною, наскільки й виразною» [39]. Зазначаючи, що танець містить у собі все необхідне, щоб стати «найкрасномовнішою» з мов, Новерр не визначив складових хореографічного «алфавіту» та принципів його складання.

У наступному столітті теоретики приходять до висновку своєрідності лексики танцю, яка є «знаком певних ідей» (О. Волинський про пози класичного танцю) [13], певною логічною послідовністю (А. Левінсон про наявність «іманентного закону» танцю), вираженням людської сутності (Т. Шибутані про те, що матеріалом та сутністю хореографічного мистецтва є людина). Танцююча людина, яка опановує простір, опановує і смисл, вона асоціюється у Г. Гачева з птахом: «Танець всі слова нашого тіла використовує, сплітає у речення і романи. В русі тіла ми, насамперед, торкаємось повітря... Ноги і руки в танці птахів обертаються на крила, які помахом наворачтають на себе хвилю [14; 56].

Лексичний аспект танцю як смислової універсалиї зазначає Н. Атитанова: «Танець є специфічним мовним вираженням і результатом *знакової діяльності*, і певним «феноменом», «текстом», «культурою» [4]. Як зазначає В. Холопова, знак як складова частина визначеної знакової системи, уявляє собою «матеріальний предмет, що чуттєво сприймається, виступає у пізнанні та спілкуванні людей у якості представника деякого предмету, ознак або відношення предметів для набуття, зберігання, перетворення та передачі повідомлень або компонентів якого-небудь роду» [43; 58].

Українська народна танцювальна культура містить змістовні *знакові коди*, які виконують символічні функції. Виокремлюється обрядова, соціальна, вікова, статева, національна, регіональна символіка. Система зображальних засобів є традиційною і загальнодоступною для етнічної спільноти як певна знакова система в рамках національної або регіональної традиції. Досить часто етнічно-регіональні ознаки поєднуються з загальнонаціональними, які виступають символами відмінності нації.

Грунтуючись на дослідженнях природи невербальних мистецьких «повідомлень» у системі хореографічної культури, можна визначити лексику народного танцю як систему архетипних смислів, які втілюються засобами спеціально відібраних та згрупованих, канонізованих традицією жестів, поз, рухів та малюнків, що ними утворюються.

Витоки хореографічної лексики – мова символічних рухів тіла як найдавнішого та найвиразнішого прояву людської духовної творчості, що відображає характерні особливості етносу, його світосприйняття. Ритмічно організовані у часі образно-виразні рухи тіла, просторова конфігурація і композиція танцю у поєднанні з етнічною специфікою формують лексичний комплекс – «*національний пластичний код*», в якому є яскраво виражені структурні і символічні особливості як форма існування усталених художніх образів.

Першим спробу фіксації лексики українського народного танцю зробив В. Верховинець у праці «Теорія українського народного танцю», усвідомлюючи необхідність теоретичного узагальнення його специфічних рис (опис підготовчих рухів, танцювальних позицій, основних танцювальних кроків та ходів, присядкок й плазунців, комбінацій, фігур та різноманітних рухів народних танців) [12]. А. Гуменюк в роботі «Українські народні танці» подає класифікацію й характеристику українських народних танців (запис танців, основних термінів і умовних позначень, позицій, положень рук, ніг, корпусу і голови, опис основних рухів) [23].

К. Василенко приділяв велику увагу впливу географічного розташування та історичних зв'язків країни на формування хореографічних рухів у їх первісному вигляді (трансформація структурних елементів танцювальних па, їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух). Запропонована ним класифікація хореографічної лексики стосується загальнонаціональних особливостей народного танцю, але виявлені закономірності становлять основу подальшого дослідження лексичних особливостей хореографічної культури регіонів України, їх специфічної стилістики і манери виконання. К. Василенко підкреслює, що у хореографічному мистецтві матеріалом для створення образу є лексика танцю і її образність залежить не лише від її якостей, а ідейного змісту, асоціативного ряду, вираженого за допомогою зримих засобів – рухів, поз, жестів тощо [10].

*Регіональна хореографічна лексика* здатна «переакцентувувати» стійкі структурні й символічні особливості національного пластичного коду як акумульованої етнокультурної інформації, вносити варіативний компонент у тілесне вираження інтелектуального та практичного досвіду.

Фіксація й опис рухів, характерних для українського Полісся міститься у навчальному посібнику І. Аксьонової «Танцювальна лексика Поліського краю», але це є початком системного вивчення регіональної специфіки у контексті розуміння національного світогляду. Автор використовує переважно описові пріоритети, до яких не належать питання інтерпретації народного й народно-сценічного танцю у контексті національної і загальнолюдської культур. Пластична мова народного танцю повинна стати об'єктом таких ґрунтовних комплексних досліджень, як мова української народної пісні.

Частково екстраполюючи філософські висновки у мистецьку площину, можна стверджувати, що *національне мистецтво має як архетипну (загальнонаціональну), так і змінно-ментальну (варіативно-регіональну) складові*, тому етнохореологія збагачує національне та світове хореографічне мистецтво. «Ми є однією з небагатьох країн Європи, де народна мистецька культура є не предметом спогадів чи музейного догляду, а реальністю життя мільйонів людей, – а це і величезний резерв для професійної творчості, і неабияка величина в загальному культурному потенціалі нації, яка постійно народжує нові таланти. Нарешті, в Україні є незрима спільнота людей, жертвовно відданих національній культурі, для яких доля цієї культури тотожна їх власній творчій і життєвій долі, і вони підтверджують це своєю працею» [26; 4].

### Список використаної літератури

1. Аксьонова І. Ю. Основи українського народно-сценічного танцю: історичний аспект. Рівне, 2009. 135 с.
2. Аксьонова І. Ю. Танцювальна лексика Поліського краю: навч. посіб. Рівне : Вид. О. Зень, 2012. 254 с.
3. Антонович М. С. Історія української літератури. Т. 1. Київ : Либідь. 1993. 357 с.
4. Атитанова Н. В. Танец как новая универсалия. От выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дисс....канд. филос. наук: 24.00.01. Саранск, 2000. 18 с.
5. Балог К. Ф. Танці Закарпаття. Ужгород, 1998. 143 с.
6. Безклубенко С. Д. Теорія культури. Київ : КНУКіМ, 2002. 323 с.
7. Бердяев Н. А. Русская идея. Судьба России. М., 1997. С. 514–515.
8. Богород А. Народний танець українців у писемних джерелах [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.redkyb.ru/boh/dans/bookstan/ukrtan2-2.html>

9. Василенко К. Ю. Лексика народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 257 с.
10. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. 3-тє вид. Київ : Мистецтво, 1996. 493 с.
11. Василенко К. Ю. Український танець: Підручник. Київ : ППКПК, 1997. 281 с.
12. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5 вид. Київ : Муз. Україна, 1990. 151 с.
13. Вольнский А. Книга ликований. Проблема русского балета. Л. : АРТ, 1925.
14. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: курс лекций. М. : Academia, 1998.
15. Гнатенко П. І. Український національний характер. Київ : ДОК-К, 1997. С. 73–93.
16. Гнатюк В. Останки перед християнського релігійного світогляду наших предків. *Зап. НТШ. Т. 201.* Нью-Йорк, 1981. С. 213–240.
17. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года. *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / АН СССР.* Ин-т русс. лит. (Пушкин. Дом). [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 8. Статьи. 1952. С. 177–190.
18. Голдрич О. Хореографія: Навч. посіб. Львів : Край, 2003. 156 с.
19. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Чернигов, 1895. Вып. 1. 308 с.; 1896. Вып. 2. 390 с.; 1999. Вып. 3. 765 с.
20. Гринченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / Упоряд. Д. Жуковський. Київ, 1994. 288 с.
21. Грушевський М. С. Історія української літератури в 6 т. Т.1. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 391 с.
22. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 235 с.
23. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наук. думка, 1969. 614 с.
24. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 614 с.
25. Гумилев Л. Н. Этносфера: история людей и история природы. М. : Экспрос, 1993. С. 493–542.
26. Дзюба І. Деякі проблеми і перспективи української культури. *Кур'єр Кривбасу.* 2002. № 153. С. 3–7.
27. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис...канд. мистецтвознавства. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКМ, 2007. 14 с.
28. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: дис...канд. мистецтвознавства 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКМ, 2007. 189 с.
29. Ковальчук В. П. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. IV. Рівне : Перспектива, 2003.
30. Ковальчук Н. Обрядовість осіннього циклу на Рівненському Поліссі. *Народна творчість та етнографія.* 2006. № 5. С. 123–126.
31. Ковальчук Н. Поліссязнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів. Рівне, 1998.
32. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : Степ, 1999. 212 с.
33. Котляревський І. Енеїда. Київ : Вид-во ФОП Стебеляк, 2012.
34. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: метод. посіб. Кіровоград, 2003. 99 с.
35. Кропивницький М. П'єси / Упоряд. та авт. приміт. В. Івашків; Вступ. ст. Р. Пилипчака; Іл. К. Музики. Київ : Дніпро, 1990. 445 с.
36. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. автореф. дис...канд. іст. наук 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003.
37. Лозко Г. Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект. Київ : АртЕк, 2004. С. 6–107.
38. Лозко Г. Українське язичництво. Київ, 1994. 90 с.
39. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. М. : Искусство, 1965. 375 с.
40. Соболев В. Дослідження витоків української ментальності. *Слово і час.* 1992. № 8. С. 42–45.
41. Степико М. Т. Буття етносу: витоків, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). Київ : Знання, 1998. 251 с.
42. Троельнікова Л. О. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у ХХ ст.: автореф. дис...д-ра мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, 2009.
43. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. I-II. СПб. : Лань, 2002. 320 с.
44. Чепалов О. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени). *Культура і сучасність: Альм.* Київ, 2004. С. 80–87.
45. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис... канд. іст. наук: 17.00.01. Київ, 2004.
46. Шкурко Т. А. Танец как средство диагностики и коррекции отношений в группе. *Психологический вестник РГУ. Вып.1. Ч. 1.* Ростов-на-Дону, 1996. С. 327–348.
47. Юнг К. Архетип и символ. *сб. работ.* М., 1991. 304 с.

### References

1. Aksonova I. Yu. Osnovy ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu: istorychnyi aspekt. Rivne, 2009. 135 s.
2. Aksonova I. Yu. Tantsiuvalna leksyka Poliskoho kraiu: navch. posib. Rivne :Vyd. O. Zen, 2012. 254 s.
3. Antonovych M. S. Istoriiia ukrainskoi literatury. T. 1. Kyiv : Lybid. 1993. 357 s.
4. Atytanova N. V. Tanets kak novaia unyversalyia. Ot vyrazytelnoho dvyzhenyia k «dvyzheniyu» smyslov: avtoref. dyss...kand. fylos. nauk: 24.00.01. Saransk, 2000. 18 s.



5. Baloh K. F. Tantsi Zakarpattia. Uzhhorod, 1998. 143 s.
6. Bezklubenko S. D. Teoriia kultury. Kyiv :KNUKiM, 2002. 323 s.
7. Berdiaev N. A. Russkaia ydeia. Sudba Rossyy. M., 1997. C. 514–515.
8. Bohorod A. Narodnyi tanets ukraintsev u pysemnykh dzherelakh [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.redkyb.ru/boh/dans/bookstan/ukrtan 2-2.html>
9. Vasylenko K. Yu. Leksyka narodno-stsenichnoho tantsiu. Kyiv : Mystetstvo, 1971. 257 s.
10. Vasylenko K. Yu. Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu. 3-tie vyd. Kyiv : Mystetstvo, 1996. 493 s.
11. Vasylenko K. Yu. Ukrainskyi tanets: Pidruchnyk. Kyiv :IPKPK, 1997. 281 s.
12. Verkhovynets V. M. Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu. 5 vyd. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. 151 s.
13. Volynskiy A. Knyha lykovanyi. Problema russkoho baleta. L. : ART, 1925.
14. Hachev H. D. Natsionalnye obrazy myra: kurs lektsyi. M. : Academia, 1998.
15. Hnatenko P. I. Ukrainskyi natsionalnyi kharakter. Kyiv : DOK-K, 1997. S. 73–93.
16. Hnatiuk V. Ostanky peredkhrystyianskoho relihiinoho svitohliadu nashykh predkiv. Zap. NTSh. T. 201. Niu-York, 1981. S. 213–240.
17. Hohol N. V. Peterburhskye zapysky 1836 hoda. Hohol N. V. Poln. sobr. soch.: V 14 t. / AN SSSR. Yn-t rus. lyt. (Pushkyn. Dom). [M.; L.]: Yzd-vo AN SSSR, 1937-1952. T. 8. Staty. 1952. S. 177–190.
18. Holdrych O. Khoreohrafiia: Navch. posib. Lviv : Krai, 2003. 156 s.
19. Hrynchenko B. D. Etnohrafycheskye materyaly, sobrannye v Chernyovskoi y sosednykh s nei hubernyakh. Chernyov, 1895. Vyp. 1. 308 s.; 1896. Vyp. 2. 390 s.; 1999. Vyp. 3. 765 s.
20. Hrinchenko B., Drahomanov M. Dialohy pro ukrainsku natsionalnu spravu / Uporiad. D. Zhukovskiy. Kyiv, 1994. 288 s.
21. Hrushevskiy M. S. Istoriia ukrainskoi literatury v 6 t. T.1. Kyiv : Lybid, 1993. T. 1. 391 s.
22. Humeniuk A. I. Narodne khoreorafichne mystetstvo Ukrainy. Kyiv : AN URSSR, 1963. 235 s.
23. Humeniuk A. I. Ukrainski narodni tantsi. Kyiv : Nauk. dumka, 1969. 614 s.
24. Humeniuk A. I. Ukrainski narodni tantsi. Kyiv : Naukova dumka, 1969. 614 s.
25. Humylev L. N. Etnosfera: ystoriya liudei y ystoriya pryrody. M. :Ekopros, 1993. S. 493–542.
26. Dziuba I. Deiaki problemy i perspektyvy ukrainskoi kultury. Kurier Kryvbasu. 2002. № 153. S. 3–7.
27. Kinder K. R. Semantyka plastychnykh symvoliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukraintsev: avtoref. dys...kand. myst. 17.00.01 «Teoria ta istoria kultury». Kyiv :KNUKM, 2007. 14 s.
28. Kinder K. R. Semantyka plastychnykh symvoliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukraintsev: dys...kand. myst. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv :KNUKM, 2007. 189 s.
29. Kovalchuk V. P. Etnokulturna spadshchyna Rivnenskoho Polissia. Vyp. IV. Rivne : Perspektiva, 2003.
30. Kovalchuk N. Obriadovist osinnoho tsykladu na Rivnenskomu Polissi. Narodna tvorchist ta etnografia. 2006. № 5. S. 123–126.
31. Kovalchuk N. Polissiaznavstvo: polovi zapysy ta naukovy studii folklorno-etnografichnykh materialiv. Rivne, 1998.
32. Kokulenko B. Stepova Terpsykhora. Kirovohrad : Step, 1999. 212 s.
33. Kotliarevskiy I. Eneida. Kyiv : Vyd-vo FOP Stebeliak, 2012.
34. Kryvokhyzha A. M. Harmoniia tantsiu: metod. posib. Kirovohrad, 2003. 99 s.
35. Kropyvnytskyi M. Piesy / Uporiad. ta avt. prymit. V. Ivashkiv; Vstup. st. R. Pylypchuka; II. K. Muzyky. Kyiv : Dnipro, 1990. 445 s.
36. Lehka S. A. Ukrainska narodna khoreorafichna kultura XX st. avtoref. dys...kand. ist. nauk 17.00.01 «Teoria ta istoriia kultury». Kyiv, 2003.
37. Lozko H. Etnolohiia Ukrainy: Filosofska-teoretychnyi ta etnorelihiieznavchyi aspekt. Kyiv : ArtEk, 2004. S. 6–107.
38. Lozko H. Ukrainske yazychnytstvo. Kyiv, 1994. 90 s.
39. Noverr Zh. Zh. Pysma o tantse y baletakh. M. :Yskusstvo, 1965. 375 s.
40. Sobol V. Doslidzhennia vytokiv ukrainskoi mentalnosti. Slovo i chas. 1992. № 8. S. 42–45.
41. Stepyko M. T. Buttia etnosu: vytoky, suchasnist, perspektyvy (filosofska-metodolohichniy analiz). Kyiv : Znannia, 1998. 251 s.
42. Troielnikova L. O. Khudozhno-osvitnii prostir yak kulturotvorchyi chynnyk rozvytku ukrainskoho suspilstva u XX st.: avtoref. dys...d-ra myst. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury» / Nats. muz. akad. im. P. I. Chaikovskoho, 2009.
43. Kholopova V. N. Muzyka kak vyd yskusstva. Ch. I-II. SPb. :Lan, 2002. 320 s.
44. Chepalov O. Khoreolohiia yak naukova dystsyplina (Prolehomeny). Kultura i suchasnist: Alm. Kyiv, 2004. S. 80–87.
45. Shkorinenko V. O. Narodnyi tanets u tradytsiinii i suchasniy kulturi Ukrainy : dys... kand. ist. nauk: 17.00.01. Kyiv, 2004.
46. Shkurko T. A. Tanets kak sredstvo dyahnostyky y korrektsyy otnosheniy v hruppe. Psykholohycheskyi vestnyk RNU. Vyp.1. Ch. 1. Rostov-na-Donu, 1996. S. 327–348.
47. Iunh K. Arkhetyp y symvol. sb. rabot. M., 1991. 304 s.

## ФОРМИРОВАНИЕ СТРУКТУРНО-ОБРАЗНЫХ И СИМВОЛИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

**Гордеев Владимир** – старший преподаватель кафедры хореографии, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

На значительном фактографическом материале анализируется специфика формирования структурно-образных и символических особенностей хореографической лексики украинского народного танца. Отмечено специфику региональной культурной практики; выявляется сущность танца в структуре духовной культуры украинского народа. Рассмотрено первые научно-методические работы из данного направления, подготовленные региональными исследователями-практиками.

**Ключевые слова:** народный танец, лексика народного танца, региональная культурная практика.

## FORMATION OF STRUCTURAL-IMMEDIATE AND SYMBOLIC FEATURES OF THE HOREOGRAPHIC VOCABLURARY OF UKRAINIAN FOLK DANCE

**Gordeyev Volodymyr** – teacher of choreography department, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The significant factual material analyzes the specificity of the formation of structural-figurative and symbolic features of the choreographic vocabulary of Ukrainian folk dance. The specificity of regional cultural practice is emphasized; the essence of dance in the structure of the spiritual culture of the Ukrainian people is revealed. The first scientific and methodological works on this area, prepared by regional researchers-practitioners, are considered.

**Key words:** folk dance, vocabulary of folk dance, regional cultural practice.

UDC 477.2.11

## FORMATION OF STRUCTURAL-IMMEDIATE AND SYMBOLIC FEATURES OF THE HOREOGRAPHIC VOCABLURARY OF UKRAINIAN FOLK DANCE

**Gordeyev Volodymyr** – teacher of choreography department, Rivne State Humanitarian University, Rivne

*The purpose of the paper* is to introduce a lot of new material on the development of regional choreography, based on the structural and figurative and symbolic features of the choreographic vocabulary of Ukrainian folk dance.

*The methodology of the study* is a group of the following methods: historical, comparative, biographical, through which the search and processing of this material was carried out.

*The scientific novelty* consists in expanding the notion of regional cultural and artistic space, identifying the most famous regional choreographic teams, their artistic directors and repertoire; the specifics of their work, grounded on the folklore aspect are researched, as well as analyzed the problem series in this type of artistic activity.

**Conclusions.** Familiarity with the given material gives grounds for expanding the imagination of the regional choreographic cultural practice, its organizers and performers, as well as changing the notion of a local cultural product.

**Key words:** folk dance, vocabulary of folk dance, regional cultural practice.

*Надійшла до редакції 6.10.2018 р.*

УДК 793.3(477)

## ТЕАТР ТАНЦЮ П. ВІРСЬКОГО ЯК ІНТЕГРАТИВНА СИСТЕМА

**Шумілова Вікторія Віталіївна** – заслужена артистка України, доцент кафедри хореографії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ  
 orcid.org/0000-0002-4203-6832  
 doi.org/10.35619/ucp.mk.vi28.101  
 artvikvit@gmail.com

Проаналізовано поняття «театр танцю» в проекції на діяльність Ансамблю народного танцю під керівництвом П. Вірського. Доведено, що інтенсифікація процесів інтеграції мистецтв у діяльності ансамблю еволюційно призвело до формування феномену «Театр танцю П. Вірського», де поєднано ознаки синтетичних видів мистецтва – хореографічного та драматичного. Важливий акцент на балетмейстерській і режисерській основі постановок, поєднанні виконавської танцювальної й акторської майстерності, інтегративні зв'язки з музичним та сценографічним мистецтвом стали характерними рисами творчості Театру танцю П. Вірського.

**Ключові слова:** П. Вірський, театр народного танцю, ансамбль народного танцю, народно-сценічний танець, хореографія.