

комбінати, Чернігівська камвольно-суконна фабрика. Аналізуючи становлення та особливості розвитку текстильної промисловості в 1950–1960-ті рр., доходимо висновку, що налагодження випуску тканин для одягу та інтер'єру було тісно пов'язане із загальним розвитком культури, науково-технічним прогресом, зокрема, можливостями текстильної промисловості, загальними напрямами моди, запитами й естетичними вподобаннями споживачів. Це пов'язано з поступовим нарощуванням потужностей науково-технічного прогресу, модернізацією технологій текстильного виробництва. Зокрема, упроваджувалися на текстильних підприємствах жакардові машини, що послужило виготовленню нових гобеленових тканин. Це, у свою чергу, було стимулом для запровадження у виробництво нових творчих ідей художників, дисенаторів, технологів.

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. – Львів : Світ, 1987. – 270 с.
2. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 193 с.
3. Жоголь Л. Є. Тканини в інтер'єрі / Л. Є. Жоголь. – К. : Будівельник, 1968. – 94 с.
4. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / А. К. Жук. – К. : Наукова думка, 1985. – 190 с.
5. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 275 с.
6. Никорак О. І. Фольклорні мотиви в українському дизайні одягу / Олена Іванівна Никорак // Мистецтвознавство. – 2007. – № 7 (1). – С. 21–29.
7. Никорак О. І. Українська народна тканина / Олена Никорак. – Львів, 2004. – 583 с.
8. Ніколаєва Т. Тектоніка формування костюма / Тетяна Ніколаєва. – К., 2005. – 223 с.
9. Ніколаєва Т. Український костюм: надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – К., 2005. – 317 с.
10. Печенюк Т. Кольорознавство / Т. Печенюк. – Харків : Фактор – друку, 2006. – 191 с.
11. Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості / І. Сакович. – К. : Наукова думка, 1986. – 193 с.
12. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / М. Селівачов. – К. : Ант, 2005. – 399 с.
13. Декоративное искусство. – 1990. – № 1. – 45 с.
14. Лёгкая индустрия. – 1988. – № 4. – 60 с.
15. Текстильная промышленность. – 1991. – № 8. – 58 с.
16. Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР / С. Сидорович. – К. : Наукова думка, 1979. – 152 с.

Автор статті розглядає період становлення в Україні художественно-промислової ткани (1950–1960 гг.). Аналізується процес становлення і розвитку даної галузі, її основні центри, а також техніки виробництва художественно-промислової ткани.

Ключевые слова: текстильная промышленность, художественно-промышленная ткань, техники производства, ассортимент.

The author of the article considers the decorative commercial fabric of 1950–1960th, the process of making and the development of this industry, its main centres, and technics of manufacturing decorative commercial fabric.

Key words: textile industry, decorative commercial fabric, technics of manufacturing, assortment.

УДК 391.1; 792.83 (477)

ББК 85.126.6 (4 Укр)

Ганна Макогін

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНИХ КОСТЮМІВ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті розглядаються прийоми й методи адаптації українського народного вбрання для сценічної хореографії. Порівнюючи концертні костюми, різні за ступенем трансформації періоджерела, з'ясовується вплив функцій на дизайн сценічного одягу. Аналізуючи костюм як складову хореографічного образу, визначаються засоби його художньої виразності, спрямовані на посилення емоційного впливу танцю на глядача.

Ключові слова: концертний костюм, традиційне вбрання, хореографічний образ, стилізація, трансформація, гіперболізація, контраст.

Костюм у народно-сценічній хореографії – невід’ємна складова художнього образу. Він “паспортизує” дійство, інформуючи глядача про місце, час дії, національні й локальні особливості хореографії та допомагає виконавцям розкрити концепцію твору. Концертний костюм для хореографії відрізняється від фольклорного, тим, що він адаптований до сприйняття глядачем: краще виявляє рухи сценічного танцю, допомагає створити певний настрій, посилює емоційність дійства.

Необхідність змін першоджерела (народного одягу) вимагає встановлення евентуальних меж його трансформації та виявлення арсеналу художньо-виражальних засобів і прийомів для творення сценічного вбрання.

Відомі дослідження сценічних костюмів, створених за традиціями народного мистецтва, стосуються методики мистецтвознавчого аналізу [1, с.100] і класифікації напрямів створення фольклорного сценічного костюма [2, с.258–262], висвітлюють проблеми трансформації першоджерела [3, с.58–59; 4, с.51–53], художні особливості концертних костюмів [5, с.304–305] і символіку традиційного й сучасного сценічного одягового коду [6, с.87–90].

Поза увагою дослідників залишилося з’ясування ролі костюма в сценічних дійствах. Крім того, концертні костюми, створені за мотивами народного вбрання, різняться не тільки ступенем переробки першооснови. Дизайн будь-якого костюма залежить, перш за все, від його призначення. Своєрідність стилізації концертного одягу для хореографії зумовлена його утилітарною функцією та динамічною презентацією. Наше дослідження має за мету визначити концепцію творення концертного костюма для народно-сценічної хореографії і засоби його дії на відчуття глядача. Художньо-композиційний аналіз сценічного костюма проводимо в контексті хореографічного твору.

Поняття “народно-сценічний танець” з’явилося, коли народні танці почали виконувати не для себе, а для глядачів, тобто народний танець “вийшов” на сцену. Становлення аматорського народного виконавства припадає на кінець ХІХ – початок ХХ ст. і пов’язане з формуванням художньо-організаційних засад сценічно-виконавської діяльності й утворенням художньо-структурних типів колективів (народний хор, ансамбль пісні і танцю, театр пісні і танцю). Перші народні хори й ансамблі пісні і танцю використовували традиційний одяг як сценічний. Крім економічного фактора, таке вирішення має й соціально-психологічну причину. Застосування святкового одягу спрямоване на створення урочистої атмосфери, значущості якої-небудь події. Крім того, одяг допомагав глядачеві розкрити етнографічне першоджерело сценічного дійства.

Сьогодні теж є значна кількість фольклорних танцювальних колективів, які намагаються максимально точно передати характерні особливості народного вбрання. Для цього вони іноді поєднують раритети, так би мовити, “з бабусиної скрині” з виробами, реконструйованими “під старовину” сучасними майстринями. Подібний спосіб створення сценічних костюмів використовують такі фольклорні ансамблі: “Веснянки” (м. Рівне) (рис. 1), “Горошівці” (м. Тернопіль), фольклорно-етнографічний театр “Голос” (м. Чернівці), аматорський ансамбль танцю “Смеречина” (м. Вижниця).



Рис. 1. Молодіжний фольклорний гурт “Веснянки” (м. Рівне)

На теренах Західного регіону України в кожній області є десятки таких аматорських колективів: фольклорний гурт “Куточане” (с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.), фольклорно-етнографічний ансамбль “Троян” (с. Люхче Сарненського р-ну Рівненської обл.), фольклорний ансамбль “Кралиця” (м. Рівне), аматорський фольклорно-етнографічний колектив “Родина” (с. Підвисоке Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.), аматорський хореографічний колектив “Червона калина” (с. Чуньків Заставнівсько-

го р-ну Чернівецької обл.), фольклорний колектив “Старовинне весілля” (с. Динівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.) та ін.

Фольклорні групи роблять велику, корисну справу, збираючи й зберігаючи твори традиційної культури. Та навіть і вони вдаються до незначних, але сценічних обробок народного танцю. Збереження традиційного крою і використання відповідних матеріалів для створення сценічних варіантів народного вбрання, доповнення відповідним взуттям і головними уборами допомагають дотриматися стильової гами фольклорного танцю, не спотворити його ідею та задум на сцені. Василь Верховинець, перший теоретик українського народного танцю, дотримувався правила, “щоб костюми були якомога ближчі до оригіналу, бо від них залежить вірне виконання танцювальних рухів” [7, с.29]. Відомий хореограф Ярослав Чуперчук, засновник Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю (м. Івано-Франківськ) та ансамблю танцю “Чорногора” (перейменованій на “Галичину”) (м. Львів), створював постановки на фольклорному матеріалі, зберігаючи етнографічну суть і композицію танцю, поглиблював окремі його сторони, шліфував і ускладнював танцювальні рухи, жести, фігури. “Знавець гуцульської ноші, він не допускав найменшої фальші як у пошитті, так і в стилістиці одягу” [8, с.25]. Одяг учасників ансамблю зберігав автентичне “звучання” гуцульського танцю на сцені. Костюми учасників цих ансамблів на фото 40–60 рр. [8, с.80–119] близькі до автентичних.

Деякі положення рук у народно-сценічній хореографії зумовлені специфікою українського народного вбрання. Так, відведення руки за потилицю спричинено необхідністю притримати шапку під час танцю, а розкинуті в сторони руки при “обертах” викликані потребою тримати стрічки, щоб вони не заважали танцювати. Проте в народно-сценічних танцях є також рухи, яких не було в традиційній хореографії. Вони виникли внаслідок з’єднання, ускладнення існуючих форм руху фольклорного танцю або сконструйовані балетмейстерами з ресурсів народно-сценічного танцю [9, с.123]. Акробатичні рухи та підтримки, складні за своєю будовою й технологією виконання, потребують таких форм костюма, що забезпечують свободу руху й найкраще презентують віртуозність виконавця.

Ці ж рухи певним чином визначають і напрями стилізації сценічного костюма: відмову від повного повторення традиційного крою, використання сучаснішого силуету, заміну суцільнокрійного рукава на вшивний, збільшення ширини рукава та поясного одягу (штанів і спідниці), укрупнення декоративних деталей, збільшення яскравості (посилення контрастів), але за умови збереження кольорової гами й основних засад формування ансамблю традиційного одягу. Цей принцип помітний у костюмах ансамблю Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П.П.Вірьського, Державного академічного Волинського народного хору, Українського державного академічного ансамблю пісні і танцю “Козаки Поділля”, старшої групи зразкового дитячого вокально-хореографічного ансамблю “Веселі черевички” (м. Львів) та ін.

Виготовлення сучасного концертного вишитого одягу для танцюристів має свої особливості. Якщо “побутові” вишивки виконують на натуральній лляній чи бавовняній тканині, уникаючи синтетики, то “концертні” вишивки роблять здебільшого на спеціальній сорочковій тканині, яка витримує часте прання в “екстремальних умовах” – машинне прання з великим механічним навантаженням, високими температурою (аж до точки кипіння) і концентрацією хімічного прального засобу, високошвидкісною центрифугою тощо. Крім того, одяг для танцюристів має більшу механічну міцність, тому при його пошитті використовують особливо міцні штучні нитки, роблять спеціальні міцні дубльовані шви. При створенні концертних вишивок застосовують часто машинні техніки вишивання.

У зв’язку з новаторськими підходами сучасної сценографії до декорацій і світлово-тонального наповнення сцени, автентичний народний стрій потребує певної адаптації чи стилізації [1, с. 100]. Типовим для декору концертних костюмів є наявність укрупнених мотивів і насичених контрастних сполук теплих і холодних барв. Таке художнє вирішення сприяє тому, що зори краще сприймаються з великої відстані. Нерідко для посилення декоративності й створення додаткового блиску використовується люрекс.

До того ж переосмислення та переінтонування сталих, традиційних форм танцю розширюють його образно-дійову амплітуду. У виконанні таких танців більше (дужче) помітні елементи віртуозності, а в композиції – ускладнення хореографічного візерунка. Емоційний ім-

пульс, зароджений артистом балету, завдяки його майстерності, передається глядачеві, викликаючи хвилю емоцій. Емоції – рушійна сила будь-якого мистецтва, але в хореографії вони виступають на перший план, об'єднавшись з рухом, акторською майстерністю, сценографією, костюмом.

Розширення тематики народної хореографії поставило перед творцями костюма вимогу не тільки забезпечувати зручність при виконанні складних рухів, а й удосконалювати засоби його виразності. Сценічна стилізація – це не просто “імітації народного костюма” [10, с. 68–73]. На нашу думку, теза великого хореографа ХХ століття Ігоря Мойсеева: “З появою тих, хто за ним (танцем) спостерігає, з'являється театр, видовище. А у нього свої закони, свої вимоги”, – має безпосереднє відношення і до костюма як складової хореографічного образу.

Хореографічний образ – категорія естетична. Під нею розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером за допомогою асоціативного бачення. Він “виникає з ритмічно чіткої зміни систематизованих положень людського тіла і здатний в максимально узагальненому вигляді виражати характер народу, його звички, особливості світосприймання, спосіб життя як національний стиль” [11, с.18–19].

Хореографи, як і письменники, довіряють костюмові важливу семантичну інформацію. Субетнічні знаки-символи силует і колористика паспортизують етнічно-регіональну прикріпленість комплексу народного вбрання [12, с. 83]. Концертне вбрання не тільки вигідно підкреслює рухи й красу тіла, а також допомагає створити певний настрій, який артист повинен донести в зал. Аналіз процесу функціонування образу доводить, що “художній образ як модель включає в себе як предметні характеристики, так і галузь суб'єктивних емоційних переживань... Художня емоція не лише супроводжує формування художнього образу, але і є його важливою складовою частиною” [13, с.57].

Образно-емоційні аспекти сценічного вбрання сприяють розкриттю хореографічного образу в народно-сценічній хореографії і пов'язані як з архетипом, так і з концепцією твору.

Узагальнений, колективний образ у хореографії будується всіма учасниками. Для узагальнення відбираються найбільш яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб конкретних історико-етнографічних регіонів України (молоді дівчата, сміливі козаки, веселі гуцули тощо) чи явищ природи (метелиця). Ці ознаки можна деперсонізувати не тільки через синхронність танцювальних рухів артистів, а й тотожними костюмами. Завдяки однаковому зовнішньому вигляду артистів глядач краще сприймає малюнки та лексику танцю.

Локальний архетип народного вбрання може бути відтворений у сценічному одязі як “образ-символ” – узагальнений комплекс найбільш характерних якостей, рис етносу, що опосередковуються. Він знаходить вираз у посиленні контрасту колірною та силуетною вирішення, збільшенні окремих частин костюма (наприклад, вінків), збільшенні орнаментальної площі й елементів декору. Такі костюми створюються на етнографічній основі, але не пов'язані з якимось конкретним прототипом традиційного українського вбрання. Зазначений спосіб стилізації зберігає риси силуету костюма й узагальнену колірну гаму.

Такі костюми найчастіше застосовуються в хореографічних постановках-привітаннях великих ансамблів, де одночасно на сцені представлені різні етноси чи етнографічні групи. Стилізація регіональних комплексів традиційного вбрання за принципом “узагальнення” простежується в костюмах Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П.П.Вірьського (м. Київ), народного ансамблю танцю “Поділля” (м. Хмельницький), ансамблю народного танцю “Політехнік” (м. Київ), народного аматорського ансамблю танцю “Горянка” (м. Надвірна), заслуженого ансамблю танцю “Юність” (м. Львів).

Негативним явищем такого принципу є надмірна умовність і поширеність схожих зразків. Наприклад, одним з основних елементів традиційного одягу мешканців західного регіону України є кептар. Кожна область, навіть район різнилися декором, прикрасами, застібкою, лінією силуету, системою декоративно-конструктивних швів [14, с.34–38; 15, с.162–169]. Але сьогодні художні колективи знівелювали характерні риси, притаманні кептарю тієї чи іншої місцевості, чим звели цей витвір мистецтва до одноманітності. Найбільш поширена сценічна інтерпретація гуцульського кептаря, що, за дослідженням І.І.Карпинець, побутував у 50-х роках ХХ ст. у с. Яворів Косівського району [16, с.4–12]. Гуцульські танці на сцені виконують майже в однакових кептарях народний аматорський ансамбль танцю “Горянка” (м. Надвірна),

вокально-хореографічний ансамбль “Галичина” (м. Львів), заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю України “Ятрань” (м. Кіровоград), народний ансамбль пісні і танцю “Черемош” (м. Львів), народний ансамбль танцю “Поділля” (м. Хмельницький).

Примітивна стилізація частіше спостерігається в сценічних костюмах учасників юнацьких і дитячих танцювальних колективів. Вони наслідують складові комплексу народного вбрання, використовуючи при цьому синтетичні матеріали, сучасний крій і способи декорування. Переважна більшість з них розроблена дуже поверхнево, без дотримання регіональних особливостей крою, композиції орнаментів, колориту тощо. Через надмірне спрощення, намагання зменшити вартість костюмів, бажання зробити їх більш ефектними і яскравими вишивку з орнаментом без “адреси” виконують на машинах або аплікативно. До такого варіанта сценічного вбрання, зазвичай, звертаються народний ансамбль танцю “Молодість” (м. Червоноград), дитячий ансамбль пісні і танцю “Світанок” (м. Львів), “Джерельця Карпат” (м. Ужгород), народний хореографічний ансамбль “Україночка” (м. Чернівці) та інші.

Серед дитячих хореографів побутує думка, що, перш за все, сценічний костюм повинен відповідати віковій категорії. “Для українського танцю не слід одягати на маленьких дівчаток корсетки, плахти, великі вінки із довгими стрічками. Дитина краще виглядає в спідничці з вишиваним фартушком, у білій вишиваній сорочці” [17, с.11].

В останні роки таке явище поступово викорінюється. Наприклад, зразковий дитячий фольклорно-етнографічний колектив “Криниченька” (с. Велике Вербче Сарненського р-ну, Рівненської обл.), дитячий вокально-хореографічний ансамбль “Веселі черевички” (м. Львів), зразковий дитячий ансамбль пісні і танцю “Первоцвіт” (м. Заліщики) виступають на сцені в костюмах, композиційно й колірно витриманих, створених на основі традицій. Зразковий аматорський фольклорний ансамбль “Криниченька” (м. Іршава Закарпатської обл.) демонструє глядачам талант і глибоке знання традицій. Комплекси дитячих стилізованих сценічних костюмів створені народними майстрами на основі традиційного одягу даної місцевості. У них витримані основні композиційні прийоми, колірна гама, характерна для традиційного вбрання Закарпаття.

Другий тип образності в сценічному одязі – бутафорія або гротеск. Для нього характерні гіперболізація елементів костюма, що “несуть” художньо-образне навантаження та введення реквізиту. Гротеск у концертному костюмі здебільшого використовують у постановках сюжетних танців. Це допомагає зрозуміти зміст танцю, виявити його найсуттєвіші сторони.

У сюжетних танцях засобами народної хореографії відображаються конкретні явища навколишнього життя й природи. Згідно із цим, художній образ як специфічний спосіб відзеркалення, осмислення й інтерпретації об’єктивної дійсності стає загальною формулою мислення в дизайні сценічного одягу. Речі грають на сцені разом з артистом, костюм характеризує його із соціальної й психологічної точок зору. Для таких танців, крім стилізованого народного вбрання, виконавці одягають відповідні до характеру роботи елементи костюмів, використовують атрибути: люльки, топірці, сопілки, списи, шаблі, пістолі, сумки, віночки, гілочки, букети тощо. Наприклад, оригінальні головні убори з фіолетовими квітами, використані в хореографічній постановці “Ой зацвіли фіалочки” Гуцульського ансамблю пісні і танцю, значною мірою допомагають зрозуміти сутність танцю (рис. 2).



Рис. 2. Хореографічна постановка “Ой зацвіли фіалочки” Гуцульського ансамблю пісні і танцю

творюють атрибути: люльки, топірці, сопілки, списи, шаблі, пістолі, сумки, віночки, гілочки, букети тощо. Наприклад, оригінальні головні убори з фіолетовими квітами, використані в хореографічній постановці “Ой зацвіли фіалочки” Гуцульського ансамблю пісні і танцю, значною мірою допомагають зрозуміти сутність танцю (рис. 2).

Гротеск у концертному костюмі може мати й прагматичне значення. Слід відмітити доречне

збільшення орнаменту в інших концертних костюмах балетної групи цього ж колективу. Традиційні запаски замінені трапецієподібними спідницями з пришитою по низу оборкою. Виразна, сповнена динаміки театралізація, розширення образно-тематичних меж і технічне збагачення танцю (аж до віртуозних трюків) дещо виправдовують таку сценічну інтерпретацію традиційного вбрання. Декоративні елементи на поясному жіночому одязі танцюристок навмисно гіперболізовано збільшені, завдяки чому “відволікають” увагу від нехарактерних для гуцульського вбрання форм.

Для виділення сольної партії в композиції твору костюм соліста може мати гротескові форми або дещо відмінне від групового вирішення кольорової гами додатковим колірним акцентом на одній із барв. У сюжетних танцях соліст може додатково використати певний реквізит: вінок, гілку, квітку, музичний інструмент тощо.

Третій тип образності – асоціативний. Джерело прочитується в концертному одязі не відверто, а тільки “натяком”. Головним чином костюм передає саме характер, емоції, настрої сценічного дійства, а не історичну першооснову народної спадщини.

Творча робота стосовно створення нового типу сценічного костюма на основі народного одягу включає певні прийоми: виділення з архетипу характерних рис; поєднання декількох вичленованих властивостей, а також посилення чи послаблення окремих особливостей. За таким принципом створені костюми для сучасних танцювальних проєктів “Танцюють усі”, “Танці з зірками”, дизайнери Дмитро Курят і Крістіна Бобкова створили для учасників костюми в стилі “фольк” з досить вдалим творчим переосмисленням. Порівнюючи ансамблі концертних костюмів на цих двох проєктах, відзначаємо, що в образному вирішенні є відбиток творчої манери кожного з авторів.

Колір убрання неодмінно пов’язаний з настроєм танцю. Ірина Шевченко стверджує, що ставлення до кольору завжди залишається емоційним [18, с.17]. Як засіб виразності, який у дизайні одягу має характерні символічні значення, асоціативно-семантичні характеристики та специфіку сприйняття, колір є найбільш активно задіяним у порівнянні з іншими засобами для забезпечення поставлених хореографом завдань при розробці художнього образу костюма.

У художній практиці при сполученні кольорів найважливішим чинником є їх емоційна виразність, здатна викликати людські переживання, зміну пульсу та швидкості реакції, сили тощо [19, с.61–70].

Теплі барви (вогню, сонячного світла, червоного, жовтогарячого, жовтого, жовто-зеленого) асоціюються з мажорним поєднанням звуків у музиці, а холодні (блакитно-зелені, блакитні, сині – кольору криги, води) відтворюють мінорне поєднання звуків у музиці. Тому колір як подразник не тільки викликає ту або іншу емоцію, але і є надзвичайно зручним засобом для об’єктивації емоційних переживань людини.

Висновки:

1. Концертний костюм у народно-сценічній хореографії – важлива складова хореографічного образу. Традиції та зміни в одязі зумовлені сценічною стилізацією танцю.

2. Одяг, як і музика в народно-сценічній хореографії, допомагає розкрити художній образ, танцювальний рух, характер і образ танцю, віддзеркалює певний історичний час і територію, посилює емоційність сценічного дійства.

3. На художньо-стильове вирішення сценічного костюма впливають освітлення сцени, закономірності візуального сприйняття й концепція хореографічного твору, утилітарна функція сценічного костюма, тенденції в побутовому одязі та економічний фактор.

4. На основі проведеного аналізу визначено певні принципи стилізації костюма для народно-сценічної хореографії: узагальнення, гіперболізація елементів костюма чи декору, асоціативне вирішення.

Аналіз і пошук напрямів розвитку проєктування костюма для виконавців народно-сценічних танців, виявлення їх художньо-композиційних особливостей, рівня стилізації першоджерела, якості трансформації в сучасні форми матимуть практичне застосування в методиці проєктування сценічного вбрання. Таким чином, відкриваються перспективи подальших досліджень сценічного костюма з різними підходами щодо форм, крою, технік оздоблення тощо.

1. Цимбала Л. Національні традиції в сучасному моделюванні костюма: особливості мистецтвознавчого аналізу / Л. Цимбала // Мистецтвознавчий автограф. – 2007. – № 2. – С. 97–101.
2. Калашникова Н. М. Народный костюм: семиотические функции : учебное пособие / Н. М. Калашникова. – М. : Сварог и К, 2002. – 374 с.
3. Гурдіна В. В. Сучасні сценічні костюми з використанням елементів традиційного українського вбрання / В. В. Гурдіна // Збірник матеріалів Х наукової конференції “Теорія і практика матеріальної культури”. – Харків, 2008. – С. 51– 53, 58–59.
4. Тканко З. Моделювання костюма в Україні ХХ століття : навчальний посібник / З. Тканко, О. Коровицький. – Львів : Брати Сиротинські, 2000. – 96 с.
5. Білан М. С. Український стрій : навчальний посібник / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. – Львів : Фе-нікс, 2000. – 325 с.
6. Косміна О. Ю. До проблеми етносоматичної символіки сучасного сценічного одягового коду / О. Ю. Косміна // Тіло в текстах культур. – К., 2003. – С. 83–90.
7. Верховинець Я. В. В. М. Верховинець: нарис про життя і творчість / Я. В. Верховинець // Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. – 5-те вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – 152 с.
8. Демків Д. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії : нарис, спогади, фотоматеріали / Дана Демків. – Коломия : Вік, 2001. – 168 с. + 48 с. іл.
9. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. – К. : Мистецтво, 1996. – 496 с.
10. Мартинова О. М. Національна ідентичність в практиці створення сучасного костюма / Мартинова О. М., Лагода О. М., Стеценко К. М. // Вісник ХДАДМ. – Харків : ХДАДМ, 2009. – № 7. – С. 68–73.
11. Бойко О. С. Хореографічний образ як втілення національно-художнього мислення / О. С. Бойко // Наука і освіта : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Дніпропетровськ, 2005. – С. 18–19.
12. Косміна О. Ю. До проблеми етносоматичної символіки сучасного сценічного одягового коду / О. Ю. Косміна // Тіло в текстах культур. – К. : Асоціація етнологів, 2003. – С. 83–88.
13. Мигунов А. С. Художественный образ: эстетический анализ / А. С. Мигунов. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 97 с.
14. Горинь Г. Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина ХІХ – поч. ХХ ст.) / Г. Й. Горинь. – К. : Наукова думка, 1986. – 94 с.
15. Книш Б. В. Локальні художні особливості гуцульських кептарів / Б. В. Книш // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. V. – С. 162–169.
16. Карпинець І.-І. І. Кептарі українських Карпат / Ірина Карпинець. – Львів : Видавничий дім “Панорама”, 2003. – 56 с.
17. Бондаренко Л. В. Методика хореографічної роботи в школі / Л. В. Бондаренко. – К. : Муз. Україна, 1985. – 121 с.
18. Шевченко І. І. Колір як естетичний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к.ф.н. : 09.00.04 / І. І. Шевченко ; КНУ ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 17 с.
19. Лагода О. М. Колір в дизайні одягу : аспекти вивчення та особливості сприйняття / О. М. Лагода // Дизайн-освіта 2007. Вісник ХДАДМ. – Харків, 2007. – № 5. – С. 61–70.

В статье рассматриваются приемы и методы адаптации украинской народной одежды для сценической хореографии. Сравнивая концертные костюмы, разные за степенью трансформации первоисточника, выясняется влияние функций на дизайн сценического наряда. Анализируя костюм как составляющую хореографического образа, определяются средства его художественной выразительности, направленные на усиление эмоционального влияния танца на зрителя.

Ключевые слова: концертный костюм, традиционный наряд, хореографический образ, стилизация, трансформация, гиперболизирование, контраст.

The article shows the techniques and methods of adaptation of Ukrainian folk costumes for stage choreography. Comparing the different degrees of transformation of concert costumes, the impact of functions on the scenic clothes design is seen a firsthand in the design of the dancing sui, which plays a key role in enhancing the emotional impact of the choreographic dance on the audience.

Key words: concert dress, traditional dress, dance image stylization, transformation, hyperbole, contrast.