

УДК 78.085.7:162.111](477)

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ТА ТРАНСМІСІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ПРАКТИЦІ ФОЛЬКЛОРНО- ЕТНОГРАФІЧНИХ АНСАМБЛІВ УКРАЇНИ

Лілія КОЗИНКО

*Кафедра хореографії,
Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова,
вул. Тургенєвська 11, ауд 4-2, Київ, Україна, 01054,
тел.: (044) 48-64-790; e-mail: lilya_koz@mail.ru*

Зосереджено увагу на вивченні особливостей використання синтезу мистецтв та трансмісії фольклорних танцювальних традицій у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України. На основі аналізу діяльності Київського академічного театру українського фольклору “Берегиня” виявлено дві основні тенденції збереження автентичного танцю та особливості використання синтезу мистецтв в практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України.

Ключові слова: хореографія, танець, фольклор, автентичний танець, народно-сценічний танець.

Сучасний етап розвитку української національної культури характеризується підвищенням уваги науковців до питань народної творчості, фольклорних джерел професійного мистецтва, що в багатьох дослідженнях актуалізується через поняття традиції. Однією з важливих галузей народної творчості, що безпосередньо стосується категорії традиції, є фольклор. Фольклорне хореографічне мистецтво, закодоване ще в малюнках первісних людей, є тілесним втіленням уявлень, вірувань, міфології та ритуально-обрядової сфери етносу. Враховуючи це, дослідження семантичних кодів традиційної культури дає можливість відродити первинно закладені у фольклорне мистецтво смисли та виявити їх у сучасній мистецькій практиці професійних хореографічних колективів України.

Від початку становлення і до сьогодні українська хореологія займається вивченням фольклорної танцювальної культури в декількох напрямках. Науковці зосереджені на дослідженні історичних (Г. Боримська, О. Сльохіна, К. Кіндер, Б. Кокуленко, В. Купленник, С. Легка, О. Мерлянова, Т. Павлюк,) теоретико-методологічних (К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк), педагогічних (О. Жиров, С. Забрєдовський, А. Тараканова, О. Таранцева), культурологічних (Д. Бернацька, П. Білаш, О. Бойко, П. Чуприна, О. Шабаліна, В. Шкоріненко) аспектів становлення та функціонування української фольклорної й народно-сценічної хореографії.

Проте недостатньо розробленим залишається питання відродження та використання традиційних хореографічних форм зі збереженням їхнього семантичного наповнення в сучасному народно-сценічному хореографічному мистецтві України. Саме тому ця стаття буде присвячена виявленню та аналізу

специфіки використання синтезу мистецтв та трансмісії фольклорних танцювальних традицій у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України.

Визначною особливістю фольклорно-етнографічних ансамблів народного танцю, що належать до професійних танцювальних колективів, є їхнє звернення у своїй діяльності до синтезу мистецтв. Так, якщо професійні танцювальні колективи використовують три мистецькі форми – танець, драматургію та музику, то фольклорно-етнографічні ансамблі поєднують танець, елементи театрального мистецтва, музику та спів.

Використання синтезу мистецтв у діяльності названої групи колективів спрямовано на відтворення первинного синкретизму мистецьких форм. Говорячи про первинний синкретизм, не варто забувати, що навіть на самому початку він мав певні межі. Як наголошує М. Каган: “художньому засвоєнню світу з перших кроків доводилось стикатись із двома суттєво відмінними можливостями: одну з них становили ті засоби втілення художнього задуму, якими володіла сама людина, – рухи її тіла і звуки її голосу; другу можливість воно знаходило, звертаючись до зовнішніх для людини, природних засобів – до каменю, глини, дерева, кістки, природних барвників і т. п.” [3, с. 186]. Враховуючи це, помічається первинне групування мистецтв, що виступали двома комплексами, тобто виявляється первинний поділ на “мусичні” та “технічні” мистецтва, який шляхом еволюційних процесів проявляється надалі у фольклорних формах.

За твердженням М. Кагана: “фольклор зберігає художній синкретизм початкового етапу історії мистецтва, зберігає і притаманну йому різницю “мусичної” та “технічної” форм творчості, але загострює цю роздвоєність, одночасно розгойдуючи в середині кожної з цих форм зв’язки між її художніми “елементами”” [3, с. 197]. Зосередимося на першій з двох названих форм та на особливостях її відтворення в сучасному хореографічному мистецтві.

Пристаюючи до аналізу, хочемо акцентувати на тому, що становлення та розвиток народно-сценічної хореографії на теренах України характеризується існуванням двох основних тенденцій: збереженням автентичної першооснови танцю та обробкою фольклорного танцю, наближенням його до академічного рівня. Специфіку співіснування та особливості застосування кожної з названих тенденцій також розглянемо у пропонованій статті.

Представниками фольклорно-етнографічних ансамблів народного танцю на теренах України є: Київський академічний театр українського фольклору “Берегиня” (далі – театр “Берегиня”), Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль “Калина” (м. Київ), Фольклорний ансамбль національного обряду “Родослав” (м. Житомир), Народний фольклорно-хореографічний ансамбль “Славутич” (м. Дніпропетровськ).

Варто зазначити, що у виставах названих колективів мистецькі форми, як зокрема, хореографічне, музичне, драматичне, художнє (в оформленні сцени та костюмів) мистецтво, виступають у різноманітних формах синтезу. У процесі вистави, поєднуючись з іншими видами мистецтв або виступаючи окремо, танець може втілюватись у двох формах (автентичній та народно-сценічній) і виконувати різні функції, серед яких:

1. Танець уплетений у тканину вистави, що слугує створенню загальноемоційного враження, відтворення історичної епохи або театралізації дійства.

2. Танець, що слугує поєднанням мізансцен, сцен вистави та сценічної дії в єдине ціле. Тобто танець як зв’язковий елемент.

3. Поєднання різних танців у великі танцювальні епізоди, що становлять окремі картини вистави.

Аналізуючи вистави фольклорно-етнографічних ансамблів танцю України, ми зосередимо свою увагу на діяльності театру “Берегиня”, який зорієнтований на вивчення та відтворення народних традицій, обрядів, побутових сцен, як-от: народних гулянь календарно-обрядового та родинно-побутового циклів, ярмаркових веселощів, історичних подій. У репертуарі театру театралізовані програми, серед яких: “Славні козаки Запорозжці”, “Любітеся, брати мої”, “Партизанська слава”, “Женчики”, “Щедрий вечір, добрий вечір, український вертеп”, “Наддніпрянське весілля”, “Купальські вогні”, “Веснянки”, “Чумацький шлях”, “Русалії” тощо.

Перша вистава театру “Берегиня”, на якій ми хочемо зупинитися, – це “Миколай іде – Різдво веде”, або “Щедрий вечір, добрий вечір, український вертеп” чи “Коляда”, що присвячена традиційним українським зимовим святкам.

Сценографічно початок вистави означено як вертеп: перед глядачем розкривається вертепна скринька, із якої виходять актори. Основна дія вистави розгортається в українській хаті, для відтворення чого використовуються столи, стільці, рушники та інші речі, характерні для традиційного побуту. Виконавців вдягнуто в адаптований для сцени традиційний український одяг Центрального регіону України. Також на сцені поступово з’являються і характерні для вертепу персонажі у відповідному одязі: Миколай, Янголи, Ірод та його військо, Чорт, Смерть, Біда тощо. Особливої яскравості виставі надає поява традиційних для зимової обрядовості персонажів Кози, Діда, Меланки, Цигана тощо.

Основна сюжетна лінія вистави спрямована на відтворення традиційної для українців новорічної обрядовості. Враховуючи це, постановники зупинились на варіанті відведення кожного нового її епізоду певному святковому дійству. На початку вистави розгортається вступний епізод, який має в загальному вигляді передати атмосферу новорічних свят та налаштувати глядачів на відповідний лад. Перший з основних епізодів присвячено дню св. Андрія та відтворює традиційний обряд “Калити”. Другий епізод, що є рівнозначний першому, присвячено Святому Вечору та, окрім танців і пісень, містить традиційний для нього компонент – вертепну драму, що можна визначити як основну сцену цього епізоду. Третій великий епізод розкриває традиційні для Щедрого Вечора гуляння українців. Складається він з декількох сцен: “Меланки” та “Кози”. Завершується вистава загальним фінальним танцем. Варто зазначити, що всі епізоди вистави є рівнозначними та спрямовані на відтворення зимової обрядовості в хронологічному порядку, що надає виставі цілісності та завершеності загальної драматургії.

Розпочинається вистава з танцювального дивертисменту, що стисло змальовує традиційні зимові гуляння та від самого початку занурює глядача в атмосферу традиційної української обрядовості. На сцені розгортається парний танець, у постановці якого хореограф В. Вітковський використав різноманітні види бігів, притаманних українському фольклорному танцю, а також “зальотний” крок, “тинки”, “вихилясники”, “голубці”, оберти тощо. Також представлено танець циганки, що ворожить молоді, та різноманітні елементи рядження, які традиційно супроводжували танцювальне мистецтво. Так, на сцені розгортаються: комічний танець перевдягнутого жінкою чоловіка з мітлюю; танець Кози; з’являється хлопець у масці свині.

Продовженням сценічної дії є поява Святого Миколая та Янголів, що виконують традиційні зимові пісні та готують глядачів до перегляду вистави. Першим святом,

яке інсценізують актори, є день св. Андрія або “Калита”, що відзначається 13 грудня. “Андріївський вечір” починається з кусання калити – великого коржа з білого борошна, який пекли дівчата.

“Кожна повинна взяти участь у готуванні калети. Місяць тісто всі по черзі, починаючи від найстаршої дівки і кінчаючи дівчуром років десяти або й менше. Тісто солодке, з медом. Зверху оздоблюють калету сухими вишнями чи родзинками – “щоб гарна була”. Печуть у печі і запікають так, щоб вгристи її було трудно – на сухар. Посередині – дірка. В дірку всувають червону стрічку і підвішують калету до сволака посередині хати” [1, с. 17].

Після цього розпочинаються веселощі навколо калити. Саме такі ігри, пісні та танці відтворено в дії вистави. Загалом при постановці цієї сцени балетмейстер ширше розкрив ігровий момент: скакання на рогачі до калити, прагнення Писаря розсмішити охочих вкусити калиту тощо, а танці покликані лише поєднати сценічну дію в єдине ціле.

Інший епізод вистави пов’язаний зі зображенням обрядів, замовлянь, пісень та танців, характерних для виконання на Святий Вечір. У цій частині вистави хореограф використав притаманний зимовій обрядовості хоровод із зіркою у виконанні дівчат. Надалі перед глядачами розгортається інсценізація традиційного Вертепу, а саме – дії на духовну тему, що відбувалась у верхній частині вертепу. У цій сцені за допомогою танцю змальовується військо царя Ірода. Воїни, у виконанні як чоловічої, так і жіночої танцювальних груп театру, постають зі списами та мечами. Утім, лексика хореографічного епізоду не видається збідненою, хоч і побудована на простих кроках. Як і раніше, танець у цій сцені використано як зв’язуючий різні епізоди елемент. Підтвердженням означеного принципу синтезу мистецтв у виставі слугує перехід танцювальної сцени у спів, а саме – виконання колядок.

Цікаво побудовано сцену “Меланки” та пов’язану з нею новорічну гру – водіння Кози. Загалом ігровий персонаж Коза має давнє походження, що сягає язичницьких часів: “У багатьох народів Європи існували вірування про перенесення людських душ у цапів. Маски кози чи цапа мали стимулювати магічну дію смерті й оживання, віру в безперервність життєвого відтворення” [2, с. 513]. Саме цей образ слугує яскравим підтвердженням збереження давньої тотемічної магії крізь язичництво, християнство до наших днів із поступовою трансформацією змісту.

У сцені “Меланки” до акторів долучилися діти з дитячого театру-студії “Берегиня”, що виконують традиційні українські танці “Тропак” (у його народно-сценічній версії в авторському варіанті) та “Ойра”. Яскравішим на нашу думку видається другий. “Ойра” – автентичний парний танець, який складається з декількох колін та виконується по колу. Одним із варіантів походження назви є поєднання вигуку “ой”, притаманного українській фольклорній творчості, та звернення до язичницького бога сонця Ра. Враховуючи це, можна вважати “Ойру” сонячним танцем, а саме, відлунням солярного культу. Крім того, на думку Г. Лозко, у віруваннях давніх слов’ян існував бог Орій, що відчиняв небо та зелені трави [4, с. 342]. Можливо, назва танцю є видозміною імені бога та первинно танець був присвячений поклонінню Орію. Рухи танцю не є складними, це переважно прості кроки.

Оскільки діти – це непрофесійні танцівники, виконання ними “Ойри” дає чітке уявлення про народний характер виконання танцю, особливості пластики рухів та яскраво урізноманітнює виставу загалом. У ході танцю відбувається постійне повторення двох колін, водночас відсутнє традиційне для народного виконання

входження та вихід із танцю за бажанням учасників. Тобто, можемо стверджувати, що цей танець пройшов лише первинну обробку.

Наступна сцена повністю присвячена грі – водінню Кози. На сцені з'являються такі фольклорні персонажі, як Дід, Коза, Лікар. Основною дійовою особою у комічному образі постає Коза. Танцівник (перевдягнений хлопець) за допомогою пластики намагається наблизитися до відтворення рухів кози, що містить залишки первинної тотемічної магії. Ця сцена є яскравим прикладом традиційних ігор українців, але не має достатньої кількості танцювальної лексики.

Закінчується вистава традиційним для українців танцем – “Гопаком”. Виконують його не як автентичний одиночний танець, а в традиційному для народно-сценічного виконання парному варіанті. Хлопці в середині номера виконують технічні елементи, серед яких – “розніжки”, “присядки”, “повзунці” тощо, дівчата – обертаси та “млинці” в оберті. Серед основних малюнків – кола, півкола, лінії.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що в цій виставі використовувалися дві тенденції українського народного хореографічного мистецтва – автентична та народно-сценічна. Упродовж вистави танець виступав і як окремих вид мистецтва, і як елемент, що пов'язує різні епізоди вистави, і як елемент театралізації дії.

Інша вистава театру “Берегиня”, на якій ми хочемо зупинити свою увагу, – це “Русалії”, яка відображає часи Київської Русі. Русалії – це весняне свято, пов'язане з поминанням померлих. У пізніших українських традиціях має місце так званий Русалчин тиждень: починаючи від Трійці, тобто Клечальної неділі. “Звичай вносити до хати зілля на Трійцю означав запросини русалок, бо вони живуть у травах і квітах. Це був своєрідний обряд вшанування русалок як своїх прародичів. У перший день Трійці русалок “виводили із села”. Дівчата у полі готували обід – поминальну тризну, закрічували себе вінками і, взявшись за руки, йшли, співаючи” [4, с. 153].

На теренах України русалії також пов'язані з ігрищами скоморохів: “Докладніший опис цих ігор знаходимо “Стоглаві”, де говориться таке: “У троїцьку суботу по селах і погостах сходяться мужі й жони на жальниках (могилах) і плачуть на гробах з великим криком, а коли почнуть грати скомарохи, гудці і перегудниці, люди, перервавши плач, починають скакати, танцювати і в долоні бити, і пісні сатанинські співати” [1, с. 357].

У постановці “Русалії” ці обряди частково відтворено. Саме це й становить основу сюжетної лінії вистави, що утворюється з декількох ключових та вставних епізодів. Одним із ключових епізодів, що розгортається на початку та в середині вистави, є поклоніння язичницьким богам та сценічне відтворення пов'язаних із цим ритуалів. Вставною мізансценою в перший епізод вистави є танець скоморохів – головних учасників усіх тогочасних масових дійств. Досить докладно розкрито картину давнього обряду – тризни. Продовження ключового епізоду поклоніння богам складається з двох картин: загальної дії та чоловічих ритуально-обрядових дій, втілених за допомогою активного використання хореографії. Наприкінці вистави перед глядачем розгортається ще один великий епізод, що складається з декількох картин, – дівочі обряди на русалії. Спрямовані вони на розкриття вірувань язичників у подвійність світу, тобто, світу людей та світу потойбічних істот. Так, одна картина епізоду присвячена зображенню дівочих гулянь, інша – русалчиних. Завершується вистава великою загальною масовою сценою.

При оформленні сцени постановники надали перевагу домінуванню сірого кольору, що створює атмосферу прилучення до чогось архаїчного: сірий задник, серед великих декораційних елементів – статуя ідола Світовіда. Також у виставі

використано глечики, списи, стяги, вінки та інші дрібні елементи. Вбрання виконавців, із домінуванням сірого кольору, стилізовано під повсякденний лляний одяг жителів Київської Русі, власне, наших уявлень про нього.

Розпочинається дійство зі сцени поклоніння різним богам: Світовиду, Дажбогу тощо. Після цього жінки – артистки хору, співаючи під музичний супровід, починають водити “набірний” (із поступовим залученням учасників до танцю) хоровод. Основним рухом цього хороводу є простий крок, а от малюнки – достатньо різноманітні: змійка, коло, коло в колі із солісткою в центрі. Такі малюнки є доволі давніми і традиційними для різноманітних хороводів. Надалі до хороводу приєднуються й чоловіки, що утворюють друге коло. Танцюючи за рухом годинникової стрілки, танцівники по чергово змінюють чоловіче та жіноче кола місцями, проходячи під руками один одного у “ворітця”. Хоча хоровод і є найпростішим танцювальним жанром, у ньому збереглися давні семантичні коди. Хоровод у цій сцені вистави постає як невіддільний від пісні елемент, що дає глядачеві можливість зрозуміти та побачити первинний мистецький синкретизм.

Після хороводу на сцені розгортається танець скоморохів, що були присутні на всіх народних гуляннях та розважали їхніх учасників. На сцені з’являються шестеро хлопців із балетної групи театру, одягнені в костюми скоморохів із дудками та бубнами. Описаний танець є вставною мізансценою, що поєднує окремі сцени вистави.

Наступна сцена є цікавішою, адже присвячена відтворенню давнього обряду тризни – поминання предків. “На Зелені свята починають квітувати жита, а за народнім віруванням, в час квітування хлібних злаків прокидаються мерці. [...] Мертві ж предки – це охоронці інтересів свого роду, за стародавнім віруванням, і ось до них у цей небезпечний час живі зверталися, їх поминали, їм приносили жертву, влаштовуючи на гробках тризни” [1, с. 357–358]. Під супровід жіночих голосінь розгортається танець дівчат із квітами. Головним у ньому стає відтворення емоційної атмосфери давнього обряду. Тобто танець тут слугує ілюстрацією та елементом емоційного підсилення дії.

Використанням українського парного народно-сценічного танцю відзначається наступна сцена, присвячена поклонінню богам та загальному святкуванню. Характеризуючи цей танець, можемо впевнено віднести його до жанру народно-сценічного танцю, оскільки в ньому активно використовуються рухи, перейняті з класичного танцю.

Надалі танець стає суто чоловічим. На сцену виносять казан, у якому готують куліш, супроводжуючи це вправлінням у силі та витривалості. На сцені розгортається великий танцювальний епізод, присвячений богові Перуну (богу війни). Юнаки дають присягу Перуну і відбувається посвята юнака у воїни, який надалі проходить випробування.

Після цього на сцені відтворюються дії, характерні саме для русалій. Співаючи, дівчата цілуються крізь вінок та обмінюються сакральною випічкою – птахами, що символізують прихід весни. Загалом традиція поклоніння птахам на теренах України, є доволі давньою та втілює давні тотемічні вірування.

Наступна картина супроводжується жіночим танцем навколо дівчини на діжі, яку вдягають у білу сорочку та увінчують. Дівчата виконують танець по колу із різнокольоровими стрічками, які поступово то закручують, то розплітають.

Подальший танцювальний епізод присвячено розвагам русалок. Хоровод русалок утворено з традиційних малюнків: кола, змійки, ліній; та великої кількості рухів, притаманних українському народно-сценічному танцю. Закінчується цей танцювальний епізод “проводами русалок” жінками під супровід пісні до їхнього світу.

У наступній частині вистави у танці, що його виконують трійки танцівників, використано інший, наповнений багатим символічним змістом, аксесуар – вінок. Загалом цей танець також є хороводом, де виконавці проходять у ворітця, стають колінами на хусточку та цілюються крізь вінок. Закінчується вистава великим масовим танцем, побудованим за законами драматургії народно-сценічної хореографії.

Підсумовуючи образне та лексичне вирішення цієї вистави, можемо говорити про широке використання танцю у формі мізансцен, що з'єднують сцени вистави, а – також у формі великих танцювальних епізодів. Водночас тут відсутнє використання автентичних танців, що пояснюється браком достовірних даних про функціонування хореографічних жанрів у давні часи, окрім незаперечного використання хороводів, які були представлені у виставі, але в авторській інтерпретації. Щодо лексики, можемо говорити про домінування народно-сценічної та вкраплення елементів класичної, а саме стрибків і обертів. Варто зазначити, що це не збіднило виставу, а сприяло яскравому відтворенню давніх традицій русалій в авторському переосмисленні зі збереженням фольклорних традицій.

Підсумовуючи характер використання фольклорних елементів у діяльності театру “Берегиня”, відзначимо використання автентичних українських танців у незміненому вигляді, що слугує збереженню фольклорного матеріалу та його популяризації. Але візуальний ефект від цих танців суттєво відрізняється порівняно з народним виконанням, оскільки професійні танцівники мають своєрідну поставу, іншу пластику рук, ніг, корпусу. Більш природно ці танці виглядають у виконанні артистів хору, які не мають хореографічної підготовки.

Також у всіх програмах використовують народно-сценічні танці в авторському варіанті. У процесі постановки використовують закони драматургії та широкий спектр рухів українського народно-сценічного танцю, деякі рухи класичного танцю, що безпосередньо вплинули на розвиток його лексики.

Отже, у діяльності театру “Берегиня” збережено дві тенденції: використання автентичного українського народного танцю та його народно-сценічного варіанта. Форми використання їх різноманітні: від окремих танцювальних номерів до розгорнутих танцювальних епізодів, що виступають у тісному синтезі з іншими видами мистецтва.

Список використаної літератури

1. *Воропай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К. : Велес, 2005. – 528 с.

2. *Історія української культури: у 5 т. Т. 4, кн. 1 / ред. кол. Скрипник Г. А., Пилипчук Р. Я., Рубан В. В., Пономар Л. Г., Артюх Л. Ф. та ін.* – К. : Наукова думка, 2008. – 1008 с.

3. *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Ч. 1, 2, 3 / М. С. Каган. – Ленинград : Искусство, 1972. – 440 с.

3. Лозко Г. С. Українське народознавство / Г. С. Лозко. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014

Прийнята до друку 21.10.2014

ART SYNTHESIS AND FOLK DANCE TRADITION TRANSMISSION IN ETHNOGRAPHIC FOLK-STAGE DANCE ENSEMBLES PRACTICE

Liliia KOZYNKO

*Department of Choreography,
National Pedagogical Dragomanov University,
str. Turgenyvska, 11, room 4-2, Kyiv, Ukraine, 01054,
tel.: (044) 48-64-790; e-mail: lilya_koz@mail.ru*

The study of semantic codes of traditional culture provides an opportunity to revive the primary inherent in folk art and reveal their meanings in contemporary Ukrainian professional dance practice. Therefore, the present paper deals with the problem of folk cultural traditions in Ukrainian modern ethnographic folk-stage choreography. It concentrates on analyzing the peculiarities of the Ukrainian folk choreographic culture elements' transmission and functioning in Ukrainian ethnographic folk-stage modern choreographic art. This text discloses the complex problem of the ethnic dance elements and art synthesis being used in Ukrainian modern ethnographic folk-stage dance ensembles.

This article analyzes the performances of Ukrainian ethnographic folk-stage dance ensembles, the example of Kyiv Academic Theater of Ukrainian folklore "Berehynya", which focused on studying and playing folk traditions, rituals, everyday scenes, such as: folk calendar ceremonial and historical events.

It should be noted that in the performances of folklore-ethnographic dance ensembles arts, such as dance, music, drama, art (in the design stage and costume), appear in various forms of synthesis.

The analyses of the scenographic solutions, specific of authentic, folk-stage dance and ritual traditions of Ukrainian people using allowed made certain conclusions.

Summing up the character of folk elements using in Kyiv Academic Theater of Ukrainian folklore "Berehynya", we defined unchanged authentic Ukrainian dance using, which serves the preservation of folk traditions and theirs promotion.

Also, all programs used folk-stage dance in the author's version. Thus, in their theatrical production used drama laws and a wide range of Ukrainian folk-stage dance movements, some moves of classical dance, that directly influenced on the development of his vocabulary.

So of, Kyiv Academic Theater of Ukrainian folklore "Berehynya" saved two trends: the using of authentic Ukrainian folk dance and its folk-stage version. Kyiv Academic Theater of Ukrainian folklore "Berehynya" use this trends in various forms, from individual dances to the detailed dance scenes, acting in close synthesis with other arts.

Key words: choreography, dance, folklore, authentic dance, folk-stage dance.