

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КУРТЄВА КАРИНА РУСЛАНІВНА**

УДК 792.83:793.31]:398(=161.2)](477.86)(043.5)

**ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ПРИКАРПАТТЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
НАРОДНОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ ВИСТАВИ**

034 культурологія

Галузь знань – гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання та відповідне джерело.



\_\_\_\_\_ К. Р. Куртева

Науковий керівник: Мостова Ірина Сергіївна, кандидат мистецтвознавства

Харків 2024

## АНОТАЦІЯ

Куртєва К.Р. Хореографічна культура Прикарпаття: інтерпретація народного танцю в контексті художньої вистави. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології за спеціальністю 034 – Культурологія. – Харківська державна академія культури, Харків 2024.

Дисертацію присвячено вивченню прикарпатського народно-сценічного та специфіці його інтерпретації в художній виставі. Народно-сценічний танець Прикарпаття базується на фольклорній основі, що включає прикарпатські звичаї, традиції, релігію, побут. У своєму розвитку він поволі пройшов шлях від фольклорної традиції до основного компоненту художньої вистави: балетної, драматичної, перформансу.

Для вивчення прикарпатського народно-сценічного танцю використано культурологічний підхід, що дав можливість ґрунтовно дослідити об'єкти та явища, специфіку, регіональні властивості та культурні впливи хореографічної культури Прикарпаття в межах історичного розвитку регіону.

Системний підхід дав можливість дослідити культуру Прикарпатського регіону як системи, що, в свою чергу, складається з менших підсистем та є частиною цілісної системи української культури.

Компаративний метод уможливив здійснення аналізу та порівняння прикарпатської культури з дотичними до неї культурами в процесі історичного та соціального розвитку.

За допомогою історичного підходу всі процеси становлення хореографічної культури розглянуті у хронологічній послідовності.

Крім того, у дослідженні на різних його етапах використано низку загальнонаукових та конкретно наукових методів і підходів, а саме: аналітичний, термінологічний, соціологічний, бібліографічний методи, принцип наукової об'єктивності та критичного аналізу.

У дослідженні вивчені соціокультурні та історичні чинники, що мали вплив на формування хореографічної культури Прикарпаття. Найвагомим з них є боротьба українського народу за незалежність на різних історичних етапах свого розвитку.

Вивчення джерельної бази як класичних літературних джерел, так і наукових праць сучасників дало можливість осмислити прикарпатську хореографічну культуру в контексті соціокультурних процесів даного регіону та виявити її етнографічні особливості, які є ідентифікатором національної своєрідності в загальнонаціональній культурі України.

Осмислення феномену хореографічної культури Прикарпаття дало можливість визначити елементи театралізації та прослідкувати їх розвиток та удосконалення у Прикарпатській танцювальній культурі та у складі музично-драматичної та балетної вистави.

У роботі виокремлено принципи адаптації народно-сценічного танцю у драматичних та музичних театрах. Основою їх втілення є: актуальність, ідея, суспільні запити, світогляд та концепція режисера; збереження ознак танцювального канону Прикарпатських народних танців; виконавські можливості танцівників балету.

У дисертаційному дослідженні деталізовані основні принципи роботи балетмейстера при створенні національної балетної вистави: лібрето написане на основі літературного чи народного твору, що має в своїй основі історичні традиції Прикарпаття; музична основа балету – це матеріал народної прикарпатської музики; фольклорний танцювальний зразок адаптований до вимог класичного танцю та класичної форми; створення масових хореографічних сцен; використання регіональних засобів виразності; створення образів, що є зрозумілими глядачам; адаптація народного костюму.

У дослідженні уточнено та чіткіше окреслено термінологічну базу за рахунок конкретизації понять, що допомогло реалізувати завдання дисертаційного дослідження. Також сформульовано нове поняття «етно-дансіклу» – танцювального шоу, що ґрунтується на стилізованій народній

музиці, а осучаснений фольклор є провідним його компонентом. Етно-дансікл є новітнім танцювальним шоу, що відповідає усім вимогам сучасного національного культурного продукту.

Термін «етно-дансікл» дав можливість сформулювати та розкрити суть сучасного танцювального шоу, заснованого на танцювальному фольклорі.

Сформульовано основні ідеї актуальності сучасного танцювального шоу окресленого як «етно-дансікл»: драматургія та сюжет – на історичній основі з відповідністю до сучасних вимог та реалій; музика – на основі народної з сучасними інноваціями; відповідне сучасне оформлення костюмів, реквізиту, аудіо-візуальних ефектів; хореографічна партитура – на основі принципів стилізації народного танцю; наявність соціально активної ідеї.

Дисертаційне дослідження дало можливість осмислити народно-сценічний танець як елемент національної ідентичності, з одного боку, та як елемент професійного сценічного мистецтва – з другого.

Результати роботи сприятимуть формуванню комплексного уявлення про народно-сценічний танець Прикарпаття як частини балетної та драматичної вистави, його специфіку та особливостей інтерпретації.

**Ключові слова:** українська культура, культура Прикарпаття, народний танець, хореографічне мистецтво, етно-дансікл, хореографія, мистецтво, балет, балетмейстер, сценічна постановка, національна ідентичність, танець, культура, культурні цінності, культурні традиції, культурний код.

## ABSTRACT

Kurtieva K.R. Carpathian folk-stage dance: specificity of interpretation in the artistic structure of the performance.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Cultural Studies, specialty 034 - Cultural Studies. - Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2024.

The thesis is devoted to the study of the Carpathian folk-stage dance and the specifics of its interpretation in an artistic performance. The folk-stage dance of Prykarpattia is based on a folklore basis, which includes Prykarpattia customs,

traditions, religion, and life. In its development, it has slowly gone from a folklore tradition to the main component of an artistic performance: ballet, drama, and performance.

To study the Carpathian folk-stage dance, a cultural approach was used, which made it possible to thoroughly investigate the objects and phenomena, specifics, regional properties, and cultural influences of the choreographic culture of the Carpathian region within the historical development of the region.

The systematic approach made it possible to study the culture of the Carpathian region as a system, which, in turn, consists of smaller subsystems and is part of the integral system of Ukrainian culture.

The comparative method made it possible to analyze and compare the Carpathian culture with related cultures in the process of historical and social development.

Using the historical approach, all the processes of formation of the choreographic culture are considered in chronological order.

In addition, a number of general scientific and specifically scientific methods and approaches were used in the study at different stages, namely: analytical, terminological, sociological, bibliographic methods, the principle of scientific objectivity and critical analysis.

The study examines the socio-cultural and historical factors that influenced the formation of the dance culture of the Carpathian region. The most important of them is the struggle of the Ukrainian people for independence at different historical stages of its development.

The study of the source base of both classical literary sources and scientific works of contemporaries made it possible to comprehend the Carpathian choreographic culture in the context of the socio-cultural processes of this region and to identify its ethnographic features, which are an identifier of national originality in the national culture of Ukraine.

Understanding the phenomenon of the dance culture of Prykarpattia made it possible to identify the elements of theatricalization and trace their development and

improvement in Prykarpattia dance culture and in the composition of musical, dramatic, and ballet performances.

The study highlights the principles of adaptation of folk stage dance in drama and music theaters. The basis for their implementation is: relevance, idea, social demands, worldview and concept of the director; preservation of the features of the dance canon of Carpathian folk dances; performance capabilities of ballet dancers.

The thesis research details the basic principles of a choreographer's work when creating a national ballet performance: The libretto is written on the basis of a literary or folk work based on the historical traditions of the Carpathian region; the musical basis of the ballet is the material of folk music of the Carpathian region; the folk dance pattern is adapted to the requirements of classical dance and classical form; creation of mass choreographic scenes; use of regional means of expression; creation of images that are understandable to the audience; adaptation of folk costumes.

The study clarified and defined the terminological base by specifying the concepts, which helped to realize the objectives of the thesis. A new concept of "ethno-dance" is also formulated - a dance show based on stylized folk music, with modernized folklore as its leading component. Ethno-dance is the latest dance show that meets all the requirements of a modern national cultural product.

The term "ethno-dance" made it possible to formulate and reveal the essence of a modern dance show based on dance folklore.

The main ideas of the relevance of a modern dance show defined as "ethno-dance" are formulated: drama and plot - on a historical basis in accordance with modern requirements and realities; music - based on folk music with modern innovations; appropriate modern design of costumes, props, audio-visual effects; choreographic score - based on the principles of stylization of folk dance; the presence of a socially active idea.

The thesis research made it possible to comprehend folk-stage dance as an element of national identity, on the one hand, and as an element of professional stage art, on the other.

The results of the work will contribute to the formation of a comprehensive understanding of the folk-stage dance of the Carpathian region as part of a ballet and drama performance, its specifics and peculiarities of interpretation.

**Keywords:** Ukrainian culture, culture of Prykarpattia, folk dance, choreographic art, ethno-dance, choreography, art, ballet, choreographer, stage production, national identity, dance, culture, cultural values, cultural traditions, cultural code.

## **СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ**

### ***Статті в наукових фахових виданнях України:***

1. Куртєва К. Р. Зародження Прикарпатської хореографічної культури та її осмислення у літературних джерелах // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. Харків, 2021. Вип. 72. С. 21–26.*
2. Куртєва К. Р. Онтогенез хореографічної культури Прикарпаття від витоків (первинних джерел) до кінця XVIII століття // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київ 2022. Вип. 2. С. 101–105.*
3. Куртєва К. Народно-сценічний танець Прикарпаття як одна з частин драматичної вистави // *Fine Art and Culture Studies. 2023. Вип. 4. С. 167–175.*
4. Куртєва К. Р. Прикарпатський народно-сценічний танець та його стилізація у балетній виставі // *Fine Art and Culture Studies. 2023. Вип. 5. С. 84–91.*
5. Куртєва К. Р. Народно-сценічний танець Прикарпатського регіону як фольклорна основа сучасного хореографічного мистецтва // *Народна творчість та етнологія. 2024. № 1. С. 97–105.*

### ***Стаття в іноземному виданні:***

6. Куртєва К. Р. Етнографічна творчість Прикарпатського краю на прикладі народної вишивки // *KELM (Knowledge, Education, Law, Management). 2020. №5 (33). С. 53–57.*

### ***Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

7. Куртєва К. Р. Ярослав Чуперчук та його внесок у розвиток хореографічної культури Прикарпаття // *Культурологія та соціальні*

комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2020 р.) / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 382–383.

8. Куртєва К. Р. Український фольклор на прикладі пісенної творчості Прикарпатського краю // *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Venice, 2020. С. 114–117.

9. Куртєва К. Р. Національний колорит Прикарпаття: фольклорні музичні інструменти // *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть : матеріали XIV Міжнар. наук.-практ. конф., 4–6 груд. 2020 р. Дрогобич, 2020*. С. 123–126.

10. Куртєва К. Р. Основні аспекти творчості Володимира Петрика // *World science: problems, prospects and innovations : abstr. of V Intern. Sci. and Practical Conf., Toronto, Canada, 27–29 Jan. 2021*. Toronto, 2021. С. 705–709.

11. Куртєва К. Р. Дана Демків та ансамбль танцю «Покуття» — лабораторія творчої спадщини Прикарпаття // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р.* / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2021. С. 158–159.

12. Куртєва К. Р. Вплив культури сусідніх народів на хореографічну культуру Прикарпаття // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали Міжнар. наук. конф., 18–19 листоп. 2021 р.* / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2021. С. 364–366.

13. Куртєва К. Р. Народний танець у контексті хореографічної культури Прикарпаття: тенденції розвитку // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р.* / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки



України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2022. С. 115–116.

14. Куртєва К. Р. Формування сучасної національної свідомості українців засобами хореографічного мистецтва в умовах військового стану // *Modern research in world science : Proc. of I Intern. Sci. and Practical Conf., Lviv, Ukraine 17–19 April 2022. Lviv, 2022. С. 931–933.*

15. Куртєва К. Р. Балетна драма «Хустка Довбуша» в постановці М. Трегубова // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.). / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2022. С. 405–406.*

16. Куртєва К. Р. Звичаї та обряди у хореографічній культурі Прикарпаття // *Острозькі культурологічні читання : матеріали всеукр. наук. конф., 31 берез. 2023 р. (м. Острог, онлайн) / М-во освіти і науки України, Нац. ун-т «Острозька акад.», Каф. філософії та культурного менеджменту [та ін]. Острог, 2023. С. 58–60.*

17. Куртєва К. Р. Етапи розвитку народно-сценічної культури Прикарпаття у ХХ столітті // *Modern problems of science, education and society : Proc. of IX Intern. Sci. and Practical Conf., Kyiv, Ukraine, 6–8 November, 2023. Kyiv, 2023. С. 1080–1085.*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	11
<b>РОЗДІЛ 1. Мистецько-культурологічні основи дослідження функціонування прикарпатського народного-сценічного танцю у структурі вистав</b>	17
1.1 Історіографія процесу адаптації народно-сценічного танцю в умовах вистави	17
1.2 Методологічні засади дослідження	37
1.3 Категоріальний апарат	52
<b>Висновки до розділу</b>	61
<b>РОЗДІЛ 2. Адаптації народно-сценічного танцю Прикарпаття у сценічній виставі у історичній динаміці: соціокультурні чинники</b>	65
2.1 Соціокультурні умови впровадження прикарпатського народно-сценічного танцю у традиційну структуру народного театру	65
2.2 Народний танець Прикарпаття як атрибутивний елемент українського професійного театру	82
2.3 Трансформація народно-сценічної хореографічної культури Прикарпаття у сучасному мистецтві (XX-XXI ст.)	97
<b>Висновки до розділу</b>	108
<b>РОЗДІЛ 3. Прикарпатський народно-сценічний танець у художній виставі: реалії і перспективи розвитку</b>	111
3.1 Народно-сценічний танець як складова драматичної вистави	111
3.2. Стилізація прикарпатського народно-сценічного танцю у балетній виставі: історія та сучасність	128
3.3 Народно-сценічний танець Прикарпаття як образно-естетичне явище та сюжетна основа сучасного театрального мистецтва	142
<b>Висновки до розділу</b>	156
<b>ВИСНОВКИ</b>	160
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	165
<b>ДОДАТКИ</b>	192

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Хореографічна культура Прикарпаття у загальноукраїнському танцювальному просторі є досить яскравою та своєрідною. У своєму історичному розвитку вона пройшла шлях від обрядово-ритуальних до найдосконаліших форм сучасного мистецтва. Культура Прикарпаття репрезентована у літературі, музиці, хореографії, живописі, театрі, кінематографії, скульптурі, різних формах ужиткового мистецтва тощо. Прикарпатський народний танець є красномовним проявом етнічності, культурним кодом, що вирізняє культуру Прикарпаття з посеред інших етнографічних груп, що населяють Україну.

Зі здобуттям незалежності український народ почав повертатися до своїх першоджерел. Почалося відродження автентичної культури усіх регіонів України. Цей процес став новим поштовхом і для розвитку хореографічної культури Прикарпатського регіону. Етнохореологи, культурознавці, фольклористи, мистецтвознавці почали проявляти живий інтерес до дослідження української хореографічної культури в цілому й до культури Прикарпаття зокрема. Сучасні науковці вбачають перспективність у виборі цієї траєкторії для досліджень. Це обумовлюється ще й наступними обставинами:

по-перше, Прикарпаття унікальний для України та Європи етнокультурний регіон, де збереглися від руйнування традиції місцевої національної культури;

по-друге, в умовах війни процес популяризації української культури та традицій виходить на новий рівень, а сучасне сприйняття багатой культури надає широкий простір для творчості та втілення нових ідей у реальність;

по-третє, прикарпатська хореографія відзначається великим жанровим розмаїттям, високими художніми достоїнствами і культурно-історичною самобутністю, а сучасні технології, в свою чергу, надають унікальну можливість презентувати культурні надбання у новому вигляді, що в свою

чергу ще більше збагачує наш культурний фонд і заохочує молодь до вивчення, збагачення та популяризації української культури;

Впровадження та адаптація народних традицій у балетні, драматичні та художні вистави є важливим для майбутньої, як хореографічної, так і художньої культури в цілому. Збереження і розвиток власної ідентичності, представляється на сьогодні перспективним та особливо важливим. Розвиток народно-сценічного танцю в умовах глобалізації та модернізації всіх сфер життя людини вбачається саме у контексті вистави.

Актуальність обраного вектору дисертаційного дослідження зумовлено недостатньою розробленістю питання соціокультурного підґрунтя інтерпретації народно-сценічного танцю Прикарпаття у художній виставі, що потребує ґрунтовного аналізу, структурування та теоретизування даної проблеми. Завдяки достатній розробленості теми розвитку народно-сценічного танцю Прикарпаття як окремого виду хореографічного мистецтва в наукових дослідженнях сучасників, визначення особливостей його інкорпорування в систему художньої вистави уможлиблюється.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження здійснене в межах комплексної теми науково-дослідної роботи Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109U000511) і відповідно до наукового напрямку кафедри культурології на 2016-2020 рр. «Проблеми історії та теорії культури» (затверджено рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 28.10.2016 р.)).

**Мета і завдання дослідження.** *Метою дослідження є визначення специфіки інтерпретації прикарпатського народно-сценічного танцю як художньої складової вистави. Поставлена мета передбачає вирішення наступних завдань:*

- визначити рівень дослідженості хореографічної культури прикарпатського регіону;

- окреслити понятійний апарат, актуальний для сучасних етнохореологічних досліджень;
- удосконалити етнохореологічну термінологію в контексті дослідження хореографічної культури Прикарпаття;
- вивчити та проаналізувати соціокультурні умови впровадження прикарпатського народного танцю у традиційну структуру народного театру;
- з'ясувати етапи еволюції народного танцю Прикарпаття як атрибутивного елемента українського професійного театру;
- схарактеризувати специфіку трансформації народного танцю Прикарпаття в один з компонентів музично-драматичної вистави;
- виокремити принципи адаптації народно-сценічного танцю у драматичних виставах;
- охарактеризувати основні принципи роботи балетмейстера у процесі створення хореографічної партитури балетної вистави;
- сформулювати основні ідеї актуальності хореографічного твору та дослідити народно-сценічний танець Прикарпаття як образно-естетичне явище сучасного театрального мистецтва.

**Об'єкт дослідження** – хореографічна культура Прикарпаття.

**Предмет дослідження** – специфіка інтерпретації прикарпатського народно-сценічного танцю в контексті художньої вистави.

**Методи дослідження.** Мета та завдання дисертаційного дослідження зумовили використання культурологічного підходу, розробленого під керівництвом професора В. Шейка колективом Харківської державної академії культури у складі: В. Білоцерківського, Ю. Богуцького, К. Кислюка, О. Кравченка, Г. Романенка, який ґрунтується на інтерпретації мистецтва як складового культури суспільства використовує принципи: а) застосування найточніших визначень культури; б) вивчення процесів та явищ як культурних феноменів; в) вивчення та застосування найсуттєвіших ознак культури[236]. Культурологічний підхід дав можливість для дослідження об'єктів та явищ

хореографічної культури Прикарпаття; специфіки регіонального народного танцю як культурологічного феномену у загальнонаціональній культурі; локальних властивостей та культурних впливів у розвитку танцювальної культури Прикарпаття.

Системний підхід дав можливість для розгляду культури Прикарпаття як системи, що має свої підсистеми і, водночас, є складовою частиною загальної системи української культури. Хореографічна культура досліджується з точки зору взаємовпливів та взаємопроникнення різних культур у культуру Прикарпаття. Символізм прикарпатського танцю дав можливість для ідентифікації та виокремлення її як територіальної системи.

Використання компаративного методу дало можливість проаналізувати та порівняти основні риси Прикарпатської культури з дотичними до неї культурами, розглянути взаємовпливи цих культур одна на одну з огляду на історичні та соціальні процеси, визначити особливості інтерпретації народного танцю в різних за жанрами та формою виставах.

Хронологічну послідовність процесів становлення хореографічної культури Прикарпаття допоміг проаналізувати історичний метод.

У процесі дисертаційного дослідження використовувався діяльнісний підхід у ході розгляду впливу особистості чи соціуму на створення, трансформацію народного танцю регіону та його втілення на сценах балетної та драматичної вистави або інших театральних форм.

На різних етапах дослідження використовувались принципи наукової об'єктивності, критичного аналізу, аналітичний, бібліографічний, біографічний, соціологічний, термінологічний методи.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що

*Уперше:*

- проаналізовано соціокультурні умови впровадження прикарпатського народного танцю у традиційну структуру народного театру;

- сформульовано поняття **етно-дансіклу**, як танцювального шоу, основою якого є народна музика, а провідним виразним компонентом є осучаснений фольклор;
- концептуалізовано виразні засоби та компоненти які треба враховувати при створенні сучасного етно-дансіклу в умовах глобалізації, міжетнічної інтеграції та необхідності популяризації української культури;
- виокремлено принципи адаптації народно-сценічного танцю у драматичних виставах;
- сформульовано основні ідеї актуальності хореографічного твору та досліджено народно-сценічний танець Прикарпаття як образно-естетичне явище сучасного театрального мистецтва.

*Удосконалено:*

- понятійний апарат, актуальний для сучасних етнохореологічних досліджень;
- етнохореологічну методологію хореографічної культури Прикарпаття.

*Набуло подальшого розвитку:*

- наукове осмислення Прикарпатської хореографічної культури в контексті художньої вистави;
- деталізація основних принципів роботи балетмейстера у процесі створення хореографічної партитури балетної вистави.

**Практичне значення одержаних результатів.** Отримані теоретичні висновки і узагальнення дисертаційного дослідження можуть бути використані для подальших досліджень. Для підготовки педагогів-хореографів у вищих навчальних закладах при викладанні предметів хореографічного циклу, а саме «Теорії та методики викладання українського народного танцю», «Історія хореографічного мистецтва», «Історія української культури», «Український танець»; під час підготовки навчальних посібників та підручників з теорії та історії мистецтвознавства, історії вітчизняного хореографічного мистецтва, а також у мистецьких практиках хореографів-постановників народного і

народно-сценічного танців та керівників аматорських, професійних ансамблів. Подальше вивчення теми сприятиме вирішенню проблем українського хореографічного мистецтва в контексті світової хореографії.

**Апробація результатів** відбувалася на міжнародних, всеукраїнських наукових, науково-теоретичних і науково-практичних конференціях. Зокрема:

**Публікації.** Основні наукові положення дисертаційного дослідження викладено в 17 одноосібних публікаціях. Серед них: 6 статей, з яких 5 – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у зарубіжному виданні, 11 – тез доповідей на наукових конференціях.

**Структура дисертації** зумовлена специфікою об'єкта дослідження, логікою та послідовністю вирішення поставлених завдань. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (255 позицій) та додатків (А, Б, В).

Загальний обсяг дисертації – 198 сторінок, з них основного тексту – 164 сторінки.



# РОЗДІЛ 1

## МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРИКАРПАТСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ У СТРУКТУРІ ВИСТАВИ

### 1.1 Історіографія процесу адаптації народно-сценічного танцю в умовах вистави

Процес дослідження народного танцю гуцулів, а також похідних від нього видів та жанрів хореографічного мистецтва, вивчається вже багато століть поспіль. До гуцульських танців, як до об'єкта дослідження зверталось багато науковців-хореографів, етнохореологів, етнографів, педагогів, фольклористів та істориків. Саме тому, народна танцювальна традиція Західного регіону України досить комплексно досліджена та має широку методико-теоретичну базу. Внаслідок значної збереженості зразків мистецької спадщини, зацікавленості митців у реалізації нових форм проєктів на тлі західноукраїнського фольклору, зростає та постійно оновлюється перелік творів мистецтва, так чи інакше пов'язаних з народним танцем Західного регіону України. Відповідно до цього постійно актуалізується необхідність продовжувати та удосконалювати теоретичну складову даного мистецького руху. Розвиток нових театральних форм і запит суспільства до використання в сучасних проєктах зразків танцювального фольклору, спонукає до вивчення теоретико-методологічних засад адаптації народного танцю до умов сценічної вистав (відповідно до жанрової диференціації).

Процес адаптації народного танцю у сценічній виставі – багатоаспектне явище, що потребує комплексного підходу до вивчення, а тому – залучення джерел різного спрямування. Формування джерельної бази, тобто сукупності теоретичних матеріалів, що дозволяли всебічно вивчити процес сценічної інтерпретації народного танцю і виробити інноваційні підходи в реалізації

сучасних творів, спиралось на культурологічні, мистецтвознавчі, етнографічні та хореографічні джерела.

Відповідно до розробок Я. Калакури у співавторстві з іншими науковцями, а також класифікації І. Мостової були використані початкові матеріали (першоджерела) – теоретичні та практичні розробки, що зберігають автентичний фактологічний матеріал, з мінімізованим суб'єктивним аналізом, здебільшого описового характеру, а також вторинні джерела, що посиляються на первинні та є результатом аналітичної діяльності науковців в різні історичні періоди. Специфіка залучення таких джерел полягала в обов'язковому зіставленні результатів наукової думки з історичним та соціокультурними змінами у суспільстві [96; 164].

Наступним важливим кроком у дослідженні став процес класифікації джерельної бази за їхніми природними властивостями (характер монографії, період написання і видання, тематика, спрямованість), відповідно до потреби подальшого аналізу. Для проведення класифікації основною характеристикою було обрано тематику джерела – спрямованість викладеного матеріалу. Відповідно до необхідності максималізації інформативних властивостей джерел, запропоновано наступний поділ:

- джерела історичного та соціокультурного характеру;
- джерела, що описують етнографічні особливості регіону (побут, традицію, фольклор тощо);
- джерела мистецтвознавчого спрямування, з поділом на підкласи (театрознавчі, хореографічні, музикознавчі);
- відео- та аудіо-контент;
- джерела методологічного та культурологічного спрямування.

Запропонований спосіб класифікації джерел дозволив комплексно вивчити предмет дослідження, виявити основні історичні та соціокультурні чинники, що супроводжували становлення народно-сценічного танцю в регіоні та його подальшу інтерпретацію в різноманітних жанрах і формах театрального мистецтва.

Багатозначними для формування загального враження про історичні події, що супроводжували заселення Прикарпаття, стали монографії В. Грабовецького «Гуцульщина XII-XIX століть. Історичний нарис» [65], «Нарис історії Прикарпаття. XVI- перша половина XVII ст. Т.2» [67], «Ілюстрована історія Прикарпаття. Т.1» [66]. Монографії автора повноцінно розкривають питання історії заселення регіону, формування соціального складу населення, ключових міст, життя селян, боротьби за свободу. Його дослідження спираються на збережений архаїчний матеріал: документи, гравюри, знахідки, спогади та спостереження. В. Грабовецький активно залучав до своїх досліджень публікації польських авторів, що описували життя Прикарпаття. Також були залучені посібники В. Островського «Історія Прикарпаття» [170], В. Бурдуланюка «Історія Прикарпаття в хронології. Події, факти, дати» [21], що надають досить детальну інформацію про історичні події, в контексті яких розвивався регіон і формувалась його культурна традиція. Історики враховують міграційні та асиміляційні процеси, в наслідок яких відбувалось зіткнення декількох етнокультур та творення складної соціокультурної системи. Описані історичні джерела майже не розглядають перебіг історичних подій в контексті культурологічних змін. Використання в даному дисертаційному дослідженні аргументується необхідністю чіткої хронологічної градації подій.

Окрему увагу було надано дослідженням М. Грушевського, який багато вивчав історію Прикарпаття, цікавився мистецькими здобутками гуцулів, мав власну колекцію народних виробів, що зберігали традиції місцевих майстрів. Науковий доробок М. Грушевського «Ілюстрована історія України» відрізняється структурованим викладом історичних фактів, окресленням соціокультурних особливостей розвитку України та її регіонів [77]. Дослідження робіт істориків не підлягало критиці: в контексті дослідження дані джерела використовувались як фактологічна база, яка будувала міцний фундамент для розгортання аналітичної діяльності, визначення культурних та мистецьких особливостей регіону, специфічних факторів розвитку народного танцю та його подальшої інтерпретації у різних формах сценічних вистав.

Важливим результатом вивчення історичних джерел стало розуміння специфіки утворення регіональних ознак танцювального фольклору, що залежало від умов історичного розвитку Прикарпаття. У 1199 р. В наслідок об'єднання Волині та Галичини утворилось Галицько-Волинське князівство. Воно стало, свого роду, наслідувачем, культурним та політичним спадкоємцем Київської Русі. За часів правління Данила Галицького (1201-1264 рр.) відбувся найбільш могутній його розквіт [95].

«Галицько-Волинські землі були найдальшим на заході форпостом східнослов'янської культури...Розвиток культури в Галицько-Волинському князівстві, – зазначав академік І. Крип'якевич, – сприяв закріпленню історичних традицій Київської Русі...Спадщина Київської Русі була одним з істотних чинників єднання культур східноєвропейських народів» [126, с.148-149]. Базисом формування народної творчості Галицько-Волинської держави були древньоруські традиції, бо були тісними зв'язки з культурою інших народів, що проживали на території тогочасної Русі. Але вже почали прослідковуватися ознаки самобутності та культурного впливу західної та східної культури без втрати слов'янської ідентичності.

У танцювальній творчості простежувалась значна підпорядкованість календарній та сімейній обрядовості, але окреслювалися характерні ознаки побуту, специфічні звичаї та обряди, місцеві колоритні елементи тощо. Як і в Київській Русі, популярною була творчість скоморохів [239], але зі своїми «національним колоритом». Завдяки злиттю етнічних та традиційних складників почав відбуватись генезис танцювальної гілки. Тобто, на одній генетичній історично-географічній основі (спільне походження, етнічна схожість, мова тощо) почали окреслюватись ознаки регіональної своєрідності.

Задля аргументованості викладення теоретичних засад інтепретації народного танцю у виставах були долучені монографії та збірки статей, що розглядали різні періоди історії та культури. Так, увагу отримала збірка досліджень Я. Ісаєвича «Україна давня і нова: народ, релігія, культура» [96], що в ній визначено автором про формування та розвитку української культури,

вплив культурних надбань на побудову національної свідомості, кореляція культури та релігії, віддзеркалення народної традиції в культурних артефактах. Робота Б. Лобановського та П. Говді «Українське мистецтво другої половини XIX ст. – початку XX ст.» [151] хоч і сконцентрована здебільшого на роботах художників, але, поряд з цим, має викладені спостереження та факти, щодо культурної ситуації в Україні у зазначений період. Близькою за сутністю поданого матеріалу та характером його викладення є збірка статей «Українське бароко та європейський контекст. Архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика» [215]. Однак, вона є дотичнішою до даного дослідження через наявність в ній публікацій з історії театру та музики. Вузькоспрямованою, на перший погляд, бачиться монографія Г. Касьянова «Українська інтелігенція на рубежі XIX–XX століть. Соціальнополітичний портрет» [100], що в ній зображено соціальні характеристики інтелігенції, закономірності соціокультурного розвитку даного прошарку. При цьому, варто відмітити, що українська інтелігенція аксіоматично зображається автором як рушійна сила української тогочасної культури, а сам прошарок розуміється як однорідна, відносно стабільна група. Монографія П. Білецького «Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст.» [15] також вивчалась в рамках осягнення ознак культурного розвитку окресленого регіону, а також формування висновків щодо характеру мистецького руху в Західній Україні. Автор стверджує відчутний вплив на мистецтво цього періоду емоційного піднесення, що було спричинене національно-визвольною боротьбою, характеризує українське барокко, наполягає на тісному звязку української культурно-мистецької спадщини з фольклорною традицією.

Вагомий внесок у формування наукового розуміння особливостей розвитку окресленого регіону зробили дослідження соціально-економічної ситуації в Прикарпатті. В XIX – першій половині XX ст. соціо-економічний розвиток мав безпосередній вплив на історичні події [241]. Фундаментальним дослідженням в цьому напрямку вважаємо монографію В. Марочко «Українська селянська кооперація. Історико-теоретичний аспект». Автор

розкриває сутність та особливості кооперативного руху в Україні, наголошуючи на його значному впливі на зміни у різних сферах життя населення. Відповідно до змін у системі української кооперації, за твердженнями автора, реформувалась матеріальна та духовна культура. В монографії також можна знайти аналіз наукової діяльності інших вчених, спрямованої на дослідження соціо-економічної площини. Дана монографія стала фундаментальною для подібних досліджень. Серед авторів, які продовжили вивчати вплив соціально-економічного розвитку Прикарпаття на культурне життя населення, можна назвати Ф. Ковалю «Християнські засади українського кооперативного руху». Автор звертався до вивчення проблеми розвитку української кооперації з позиції її тісного контакту з греко-католицькою церквою, аналізував християнських норм на світоглядні та моральні зміни у культурному житті населення, досліджував процеси переформатування кооперації внаслідок посилення впливу греко-католицизму.

Дотичною до даної теми також була стаття О. Складової «Соціально-економічні аспекти національного визволення в українській публіцистиці початку ХХ ст.». В статті, на основі проведеного аналізу доробків видатних українських публіцистів, сформульовано основні напрямки економічного розвитку Західної України та їхня кореляція зі стратегією визвольної боротьби, боротьби за незалежність. Авторка підкреслює прихильність І. Франка до розвитку кооперації як засобу поліпшення стану життя народу, стверджує тези С. Рудницького щодо економічної основи формування української незалежності.

Важливим періодом аналітичної роботи з джерельною базою став процес вивчення наукових праць, що описували етнографічні особливості регіону (побут, традицію, фольклор тощо). Територія Прикарпаття була, та мабуть, і є дуже привабливою для етнографічних розвідок в Україні. Краса природи цього гірського краю, волелюбність та гордість гірського населення, самобутність мистецтва, колорит одягу та багато іншого є тим чинником, який провокує до занурення у накопичений протягом віків культурний пласт. Багато світил у

галузі етнографії та фольклористики залишили у спадок праці, де ґрунтовно описані танцювальні традиції, культуру цього краю. Осягненням матеріальної та духовної культури гуцулів займалося багато науковців, які поглиблювали знання про даний об'єкт дослідження в різних векторах. Один із корифеїв, відомий етнограф та фольклорист Павло Чубинський (1839-1884) у своїх етнографічних розвідках досліджував культуру та побут гуцулів [229; 230]. Він, можливо, один з перших висунув метод для запису танців, що став підґрунтям сучасної описової системи. Найфундаментальнішими етнографічними розробками, що були використані нами в дисертаційному дослідженні стали: «Гуцульщина» В. Шухевича [239], «Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження» за редакцією Ю. Гошко [238], М. Лаврук «Гуцули Українських Карпат» [147], І. Сеньків «Гуцульська спадщина. Праці з життя і творчості гуцулів» [192]. В. Шухевич у своїй монографії, що повсякчасно використовується сучасними науковцями як базова, достеменно описує життя та побут населення в регіоні, вивчає господарську діяльність, календарну та побутову звичаєвість, мистецтво. Здійснює досить вдалу спробу опису та аналізу народного танцю гуцулів. Монографія має описовий характер (автор описував всі примітні деталі, що мав змогу особисто спостерігати під час етнографічних експедицій), що формує враження про особливості формування мистецької спадщини етнографічного району, специфіку композиції народних танців, а також поглиблює етнографічні знання задля подальшої об'єктивної інтерпретації танцювального фольклору. Звичайно, серед недоліків монографії В. Шухевича можна назвати певну суб'єктивність, що притаманна майже всім науковим доробкам даного типу. Але, всупереч зауваженням з боку критиків, монографія «Гуцульщина» і досі розглядається сучасними науковцями через значний описаний обсяг етнографічного матеріалу в ній. Наукова праця В. Шухевича створювалась поступово. Перша її частина побачила світ у 1899 році. На думку науковців «Гуцульщина» стала першою і, мабуть, ще й досі єдиною масштабною та найповнішою монографією матеріальної та духовної культури галицьких гуцулів. Монографія була високо оцінена як

вітчизняними, так і зарубіжними діячами науки та культури. Нашу увагу, передусім, привернув третій том монографії, в якому йде виклад матеріалу присвяченого саме гуцульським танцям, обрядам та побуту. А. Гуменюк, аналізуючи викладений матеріал стосовно гуцульських танців, у своїй роботі «Народне хореографічне мистецтво України» зазначив, що автор досить детально зобразив композицію коломийок та характер виконання, при цьому не маючи балетмейстерських навиків. В. Шухевич схарактеризував найпоширеніші танці Прикарпаття: гуцулки, коломийки, аркан, козачки, півторак. Автор окреслював, які рухи в них виконувались (тропітки, гайдуки, голубці, доріжки). «Оті кілька сторінок, що їх В. Шухевич присвятив гуцульським танцям, фактично були першим повідомленням про побутування їх серед населення західних областей України»[81].

Польський етнограф, науковець, фольклорист Оскар Кольберг (1814-1890) своїми етнографічними дослідженнями охоплював українські землі Волині, Гуцульщини, Піддашшя, Поділля, Покуття, Полісся та прикордонних частин Опілля та Бойківщини [243;244;246;247]. У третьому томі «Покуття» вміщено записи танців. Науковець зробив акцент на тому, що танці були близькою до серця забавкою населення, та «без них не обходилась ні празник, ні весілля» [244, с. 1]. О. Кольберт чи не найперший здійснив запис таких покутських танців, як аркан, вертак, коломийки, серпень, чабан [245;246]. Ц. Нейман схвально відгукнувся на монографію «Покуття». Він зауважив, що О. Кольберг «завжди дає такий повний і різноманітний матеріал, викладає і групує його з таким знанням справи, що цей сухий грубий етнографічний матеріал сприймається читачем як цілісний образ» [23, с. 484].

Гуцульсько-покутське пограниччя є краєзнавчим доробком ще одного польського науковця В. Вайгеля (1842-1906). Його праця «Rys miasta Kołomyi» (1877) («Нарис про місто Коломию») була, власне, присвячена Покуттю [253]. Вона вміщує історичні, природні та етнографічні відомості Гуцульщини та Покуття. Саме третій розділ праці стосується народних звичаїв та обрядів, який носив описово-констатуючу форму[253].



Можливо, однією з найдавніших згадок про гуцульський танець (XVI ст.), є згадка Севастьяна Кльоновича – польського письменника у праці «Роксоланія» де майстерно подано опис гуцульського танцю.

Колективна монографія «Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження», подібно до роботи В. Шухевича, містить опис фізико-географічних умов, історії формування етнічного складу населення та походження назви, зображення господарської діяльності, особливостей матеріальної та духовної культури, в контексті чого деталізуються звичаї, побут, традиції, вірування та світоглядні ознаки, зображуються календарні та побутові обряди, а також міститься опис народних танців. Характеристику народним танцям надано Л. Сабан. Серед недоліків даної колективної роботи слід зазначити, що викладення матеріалу відповідало радянським нормативним документам та підлягало цензурі.

Серед сучасніших досліджень виокремимо роботи І. Сеньків «Гуцульська спадщина. Праці з життя і творчості гуцулів» [192], М. Лаврука «Гуцули Українських Карпат» [147]. Обидва дослідження спираються на етнографічні першоджерела, тому не втрачають автентичної складової, при цьому є аналітичнішими за характером викладення матеріалу.

Важливим кроком теоретичного пізнання специфіки досліджуваного регіону стало ознайомлення з монографіями, що вивчали побут лемків, бойків, покутян та опілян, що складають етнографічну спільноту Прикарпаття. Були проаналізовані роботи Р. Кирчіва «Етнографічне дослідження Бойківщини», М. Попадюк «Скарби: Покутські родини», Р. Коритко «Липівка, Кривня, Воронів – опільські села над Гнилою Липою», «Данильче – село Опільської землі», І. Оленич «Доля Лемківщини», К. Русина «Обереги Бескидів: кн. Про Лемківщину». Доречними стали фольклористичні та етнографічні доробки, що об'єднали в собі зібраний фактологічний матеріал з різних регіонів України, в тому числі і з Прикарпаття. Вивчення джерел даного типу дозволило провести компаративний аналіз обрядових дій, звичаїв, форм музичного і танцювального фольклору. Також, вдалось порівняти описи традиційної

звичаєвості, що були зібрані етнографами в одній місцевості, виокремити елементи, привнесені автором внаслідок суб'єктивних світоглядних та ціннісних орієнтирів, професійних компетентностей. Серед таких праці виокремимо доробки М. Максимович «Дні та місяці українського селянина» [157], С. Килимник «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні» [103], Р. Кирчів «Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті» [105], В. Супруненко «Народина. Витоки нації: символи, вірування, звичаї та побут українців» [206], О. Воропая «Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис», М. Шкоди «Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу» [238]. Характер окреслених джерел, здебільшого, описовий, що дозволяє виокремити необхідний фактологічний матеріал для проведення подальшої наукової діяльності.

Окрім монографій, що в них представлений фактологічний матеріал з описами традиційної духовної та матеріальної культури українців, а зокрема і гуцулів, до другої групи були додані наукові доробки, що в них розроблялась теорія та методика етнографічних та фольклористичних досліджень. Були опрацьовані роботи М. Русина «Фольклор: традиції і сучасність», В. Личковах «Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури» [151].

Аналіз третьої групи джерел – джерел мистецтвознавчого спрямування, з поділом на підкласи (театрознавчі, хореографічні, музикознавчі), розпочався з відновлення знань з українського народного танцю, що були сформульовані фундаторами його теоретичних засад: В. Верховинцем [45,46], В. Авременком [1,2], А. Гуменюком [80,81,82]. Положення та теоретико-методичні рекомендації цих авторів активно використовуються майже в усіх дослідженнях, що пов'язані з хореографічною культурою України, а тому не потребують додаткової характеристики. Дані монографії стали фундаментом для формулювання понятійно-категоріального апарату та його подальшого удосконалення. Дотичнішими до предмету нашого дослідження є монографії етнохореологів Західної України. Активно використовувались наукові праці

Р. Гарасимчука, Д. Демків, Б. Стаська та ін.

Наукове вивчення хореографічної культури Прикарпаття зазвичай розпочинається з осягнення результатів етнохореологічних досліджень Р. Гарасимчука. Його монографії стали базою для багатьох минулих та сучасних досліджень. Р. Гарасимчук вивчив та аналізував типологію народного танцю різних етнографічних груп, що формували населення регіону, стилістику та лексичні особливості народно-сценічного танцю Прикарпаття і Закарпаття [53,54]. У Львові, у 1939 р., побачила світ його монографія «Tance huculskie» («Гуцульські танці»)[53], яка була видана польською мовою. Автор надав чіткі кордони поширення тих чи інших народних танців, надав візуальну характеристику типовим рухам, положенням рук та танцівників у парах, описав основні кроки. В монографії представлені зафіксовані мелодії до народних танців, що дозволяє залучати до дослідження танцювального фольклору сучасні міждисциплінарні методи (метод квантитативного аналізу музично-хореографічної партитури, метод силабо-тонічного аналізу). Книга містить опис більше шістдесяти танців, зібраних у 42 поселеннях Гуцульщини. Наразі монографія вважається раритетною (так як видана досить малим тиражем) та недоступна широкому загалу. Наступним результатом дослідницьких етнохореологічних експедицій в карпатських бескидах та на північних і південних схилах Карпат стала робота «Бойківські і лемківські танці»[54]. Вона також має багато ілюстрацій, описів зібраних танців, рухів, характерних нюансів виконання у типових танцювальних формах. Система запису танців та їх класифікація у обох книгах має своєрідний характер та не відповідає сучасним вимогам, але носить досить пізнавальний характер. Р. Гарасимчук мав свою методику запису танців. Вона була недосконалою, важкою для сприйняття, особливо для людей, що мали поверхневе розуміння танців взагалі. За основу своєї методики Р. Гарасимчук взяв методику німецького науковця Р. Цюдера та доповнив її малюнками танцюючих. Незважаючи на всі недоліки вона, все ж, має свою наукову цінність та отримала схвалення серед тогочасної еліти «як одне з кращих досягнень європейської хореології» [54, с.4].

Р. Гарасимчук був першим, хто створив досить вагому, ґрунтовну працю про танцювально-сценічне мистецтво Прикарпаття. А. Гуменюк у роботі «Народне хореографічне мистецтво України» [81] хоч і критикує Р. Гарасимчука за недосконалість системи запису танців, однак зазначає, що це перша наукова спроба систематизації матеріалу. П. Вірський, навпаки, наголосив на своєчасності та доцільності такого роду досліджень та запевнив, що вона стане необхідним матеріалом для майбутніх науковців, хореографів, балетмейстерів [14].

Актуальними для дослідження стали монографії авторів, що досліджували творчі здобутки Я. Чуперчука як феномена гуцульської хореографії. У своїй творчості Ярослав Маркіянович створив образ прикарпатського народно-сценічного танцю, який і сьогодні лишається іконічним як для професійних, так і для аматорських колективів. Описи його творчості широко представлені в роботах Д. Демків «Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії» [87], С. Кухти «Маестро гуцульського танцю Ярослав Чуперчук», Б. Стаська «Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини» [202]. Я. Чуперчук за своє творче життя втілював безліч ідей, що спиралісь на танцювальну культуру Західної України, переніс на сцену велику кількість фольклорних танців, створивши майже канонічні народно-сценічні зразки, сформував репертуари декількох хореографічних колективів, а також був їхнім засновником.

К. Василенко танцюрист, хореограф, педагог, Народний артист України (2000), доктор мистецтвознавства (1999) у роботі «Український народний танець» [41] дослідивши танці бойків, гуцулів, лемків описав та систематизував більше тисячі танцювальних рухів та комбінацій. Різноманітне вивчення хореографічної лексики етнічних регіонів України, як складової національної культури, дозволило узагальнити та систематизувати досвід здобутий у творчих пошуках та наукових дослідженнях та викласти його у своїх працях: «Композиція українського народно-сценічного танцю», програма курсу «Український танець», «Методика роботи з самодіяльним колективом»,

«Мистецтво балетмейстера» та інші. Праці «Український танець» та «Лексика українського народно-сценічного танцю» стали апофеозом його науково-дослідницької діяльності.

У праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» [39] вчений узагальнив та уніфікував танцювальні рухи, систематизував та класифікував їх у двадцять одну групу, розробив дидактичну основу виконання українських танцювальних рухів. Ним, на основі теорії і практики, була закладена наукова база української хореографії та розроблена методика виконання хореографічних рухів. К. Василенко узагальнюючи свій досвід, творчий пошук, наукові дослідження, результати експериментів висвітлив фактори та закономірності розвитку хореографічного мистецтва, що, на його думку, полягають у взаємозалежності, взаємодії, взаємопроникненні в всіх культурних етносів, що населяють Україну загальну українську культуру.

К. Балог брала участь у фольклорно-етнографічних експедиціях (60-80 рр. Минулого століття), та вела пошук фольклорної танцювальної творчості гірських народів Карпат, зокрема бойків, лемків, гуцулів, долинян. Результатом цих розвідок стали мистецтвознавчі праці, в основу яких покладені зафіксовані нею та поставлені народні танці. Це такі збірки танців як «Райдуга», що вийшла друком у 1986 р. Та «Танці Закарпаття» [9] 1998 та 2008 рр. Видання. Праці розкривають історію танців, в них описуються в усіх подробицях танцювальні рухи, позиції, велика увага приділяється костюмам, як складовій всього хореографічного образу, орнаментам, вишивкам та іншим деталям. Опис танців супроводжується кольоровими фотокопіями та нотами. К. Балог намагалась зберегти всі відтінки та барви танців, їх характер, ідентичність костюмів та музичного супроводу.

Одним із засновників професійної хореографічної освіти у Західній Україні вважається О. Голдріч. Він велику увагу приділяв підготовці фахівців, майбутніх викладачів та керівників творчих колективів. Його авторство мають такі науково-методичні посібники: «Методика роботи з хореографічним колективом» [59;60], «Хореографія» [62], «Танцюймо разом», «Методика

викладання хореографії» [58], «Барви Карпат» та інші.

О. Голдріч наголошував, що у постановках необхідно використовувати рідний фольклор, глибоко вивчати вибраний матеріал, щоб усунути поверхневність номеру, розумітись не лише на лексиці і рисунках, але й на костюмі, музиці та інших складових хореографічного твору.

Проблемі руйнування народного танцю та відходження його від першооснов присвячене дослідження В. Пастух «Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х років ХХ століття». В четвертому розділі «Український народно-сценічний танець в Галичині» акцентується увага на регіональних традиціях становлення народного танцю, на тісному переплетенні танцювального мистецтва з музично-драматичним театром. Тут же авторка розглянула діяльність В. Авраменка в Галичині та високо оцінила його внесок в розвиток та популяризацію хореографічного мистецтва краю.

Культурою Прикарпаття переймався Б. Стасько, наслідуючи свого земляка В. Верховинця він відшукував в далеких куточках Карпат зразки танцювального фольклору, першооснову народної творчості, чим забезпечував його збереження. Детальний запис танців знайшли свій відбиток у праці «Танці з Прикарпаття» [201]. У працях «Митці народної хореографії Прикарпаття» [203], «Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини» [202] Б. Стасько вивчає та простежує життєвий, творчий шлях та здобутки корифеїв Прикарпатської хореографії Я. Чуперчука, В. Петрика, А. Зібаровської, які внесли неоціненний вклад в збереження та розвиток культури Прикарпаття.

Цінним для нашого дослідження є праці сучасних науковців: монографія О. Бігус «Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону» [11], дисертації Л. Триняк «Покуття в етнографічних дослідженнях ХІХ – 30-х рр. ХХ ст.» [212], А. Тимчули «Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ- початку ХХІ століття», О. Квецко «Хореографічна культура бойків на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ століть» та Н. Марусик «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ-ХХІ століть» [161] в яких

розглядаються актуальні науково-теоретичні аспекти розвитку народної хореографії Західного регіону України. Вивчення результатів дисертаційних досліджень також дозволили визначити спектр проблемних або невирішених питань, окреслити перспективи та напрямки подальших досліджень в галузі хореографічного мистецтва.

Задля вирішення завдань дослідження та впровадження процесу вивчення сьогодення народного танцю були проаналізовані наукові роботи В. Грека «Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії» [73], М. Погребняк «Танець «модерн» Галичини 20-30-х років ХХ століття» [177], Р. Павленка «Основні способи стилізації народного танцю» [171]. В результаті було сформульовано основні принципи осучаснення гуцульського народного танцю. Як важливий етап напрацювання основних положень дисертації були розглянуті роботи науковців, які звертались до вивчення сучасних танцювальних шоу та особливостей їхнього втілення в українському мистецькому середовищі. Було вивчено статті Д. Базели «Танцювальні шоу кінця ХХ-початку ХХІ століття» [7], А. Кириченко «Шоу як феномен масової культури: сутнісні ознаки й функції» [104], О. Наконечної «Театралізовані танцювальні шоу (шоу-програми) в індустрії розваг» [166].

Актуальність обраного предмету дослідження підсилюється зверненням до регіонального хореографічного контексту в рамках досліджень сучасних науковців, результати яких було викладено в наукових виданнях, що входять до переліку видань Scopus and Web of Science. Нами була розглянута наукова стаття «Regional choreographic schools in Ukraine: the socio-cultural and pedagogical aspects», написана у співавторстві авторами Т. Островерх, Т. Павлюк, Д. Дігтяр, Н. Миронюк, А. Коритною, А. Бойченко. Авторки аргументовано доводять багатовимірність хореографії різних регіонів України, як соціокультурного та художньо-мистецького явища. Увага акцентується на регіональній автентичності та необхідності її врахування в процесі балетмейстерської й виконавської діяльності в умовах глобалізації. Дана стаття підкріплює важливість проведення нашого наукового дослідження, що покликано

визначити специфіку інтерпретації танцювального фольклору окремого регіону в умовах його функціонування в середині художньої вистави.

Конструюючи базис для визначення особливостей інтерпретації народного танцю гуцулів у сучасних сценічних виставах, були виявлені методи перенесення зразків танцювального фольклору в балетних виставах. В контексті цього процесу були опанована наукова розробка Н. Семенової «Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть» [190], у якій авторка розглянула національну балетну виставу як мистецько-культурологічне явище, проаналізувала специфіку творчості П. Вірського, А. Шекери, М. Трегубова та інших видатних українських балетмейстерів. Н. Семенова також визначила специфіку інтерпретації літературного сюжету у балетній виставі, систематизувала сюжети за тематикою. Аналізуючи джерельну базу Н. Семенова запропонувала власну класифікацію, розділивши їх за принципом форми та авторства видання. Авторка запропонувала наступний розподіл: фундаментальні дослідження вітчизняних фахівців; праці радянських мистецтвознавців; дослідження сучасних науковців; довідники. Даний розподіл недостатньо систематизований, адже частина джерел виділена в окремі групи за принципом періоду або державної приналежності видання, інша частина – за принципом форми видання. Вплив балетного театру на становлення української культури дослідила К. Лук'яненко в дисертації «Балетний театр у культурі України середини 1950-1970-х рр. ХХ ст.». Авторка влучно окреслила основну ідею розвитку балетного театру України означеного нею періоду – прагнення створити ідейно-цілісний високохудожній твір заснований на національному культурному підґрунті. В процесі дослідження К. Лук'яненко описала основні методи та мистецькі прийоми, які використовувались балетмейстерами для створення інноваційного, на той час, національного продукту. Дослідниця також окреслює специфіку взаємодії народного та класичного танців, визначаючи основні тенденції балетної інтерпретації першого та розвитку другого. До вивчення принципів взаємодії класичного та народного танців в



контексті становлення національної балетної вистави зверталась Л. Маркевич у дослідженні «Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст.». Авторка аргументовано доводить, що саме мистецька колаборація класичного та народного танців стала основним виразним засобом балетних вистав означеного періоду, а також головною характеристикою національної балетної вистави як інноваційного балетного жанру. Л. Маркевич, в процесі поглибленого аналізу виразних засобів національної балетної вистави, доходить до висновків про зміни у символіці балетного руху, техніці виконання, образній висловлюваності. Поглибити отримані знання щодо взаємодії класичного та народного танців, а також особливостей становлення та розвитку національної балетної вистави в Західному регіоні України, вдалось завдяки паралельному вивченню наукових статей та монографій, пов'язаних з предметом нашого дисертаційного дослідження. Були опановані роботи Т. Чурпіти «Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950-1951 рр.) [232], О. Лань «Стилістичні особливості хореографічної лексики балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї»», Н. Захарчук «Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова» [95], Т. Медвідь «Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені», А. Король «Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова» [122] та «Жіночі образи в українських балетах», М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії», Л. Козинко «Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України»[118]. Як додаткові джерела були вивчені наукові роботи, пов'язані зі створенням музичного оформлення балетних вистав. Проаналізовано роботи Л. Шиленко «Оперний доробок Віталія Кирейка у режисерських сценічних втіленнях», О. Настюк «Творчість українських композиторів у генезі національного балетного театру».

Вирішення завдань дисертаційного дослідження потребувало поглиблення знань з історії українського професійного театру. Першою комплексною спробою дослідити театральний процес в Україні в ХХ столітті,

систематизувати культурно-мистецькі явища, що його супроводжували, охарактеризувати основні моделі функціонування вистави стала робота «Нарис з історії театрального мистецтва України ХХ століття» за загальною редакцією В. Сидоренка. Дана колективна монографія театрознавців охоплює історію театру від кінця ХІХ ст. і майже до сьогодні. Автори розкривають специфіку появи тенденцій психологічного реалізму у виставах, взаємодії театру та музики, втілення модерністичних тенденцій та інші проблеми. Додатково були розглянуті наукові статті Л. Барабана «Михайло Коцюбинський і театр (маловідомі матеріали)», О. Білаш «Балетмейстерська діяльність Вадима Федотова в контексті розвитку українського музичного театру останньої чверті ХХ століття», І. Зайцевої «Деякі тенденції українського театрального мистецтва початку ХХІ століття» [92].

Наступний блок джерел – відео-та аудіо-контент слугував важливим елементом композиційного аналізу та компаративного аналізу. Завдяки можливості дослідити різні форми та жанри вистави, переглядаючи зафіксований контент сформовано основні тенденції сценічної інтерпретації народного танцю Прикарпаття, виявлено авторський почерк балетмейстерів, відслідкувати зовнішні та внутрішні впливи на сформовану концепцію сценізації танцювального фольклору. В процесі проведення емпіричного етапу дослідження було проаналізовано репертуар провідних драматичних театрів України, музично-драматичних театрів, творчі доробки професійних колективів.

Серед джерел методологічного та культурологічного спрямування слід відзначити монографії фундаторів харківської культурологічної школи: В. Шейка, Н. Кушнарєнко, В. Кравченка, К. Кислюка [107] та ін. Спираючись на авторитетні розробки науковців було визначено специфіку використання культурологічного підходу в дослідженні інтерпретації народного танцю у сценічній виставі як культурного явища, окреслено систему загальнокультурологічних методів, що стали актуальними для даної наукової роботи. Інтерпретація як філософське явище вивчалось через опанування ідей П. Рікера,

які він виклав у праці «Le Conflit des interprétations». Філософ вважав інтерпретацію формою постійного збагачення думок та ідей, а конфлікт інтерпретацій – рушійною силою розвитку філософії. Сам П.Рікер постійно вдавався у аналіз філософських позицій, що виступають антагоністами одна одній, з позиції їхньої нерозривності. Саме тому, інтерпретація у П.Рікер – не недолік, а результат глибокого розуміння людиною, здатною до феноменологічного мислення. Автор уявляє інтерпретацію як герменевтичний процес, тобто проникнення однієї свідомості в іншу через осягнення творчого процесу, що був проведений автором. Саме під час осягнення свідомості іншого через розуміння сенсів і символів вбачається і їхня інтерпретація. П.Рікер також вважав інтерпретацію процесом пошуку сенсів за видимим знанням. Трансформуючи цю теорію до інтерпретації народного танцю можемо сформулювати наступне: інтерпретація народного танцю вбачає ретрансляцію внутрішніх символів, що були сформовані в автентичному середовищі, але в інших танцювальних формах та явищах; інтерпретація передбачає усвідомлення колективного світосприйняття народна (у даному випадку мешканців Прикарпаття) автором мистецького твору, а також втілення ідей цього світосприйняття через образи, що народились у його свідомості внаслідок переосмислення. Методологічною базою також стали розробки О. Клековкіна «Мистецтво: методологія дослідження» [115], М. Білухи «Методологія наукових досліджень: Підручник», Н. Баран, В. Ісаєва, Т. Лугуценко «Філософія наукового пізнання: навч. Посіб.», М. Корягіна, М. Чік «Основи наукових досліджень: навч. Посіб.», І. Грищенко, О. Григоренко «Основи наукових досліджень». Активно використовувався підручник В. Шейка та Н.Кушнарєнко «Організація та методика науково-дослідницької діяльності», що став фундаментом для пошуку методів дослідження обраного предмету, поглибив знання з фундаментальної методології, розширив базу загальнонаукової та конкретно наукової методології; сформував теоретичні знання щодо технічної складової розробки дисертаційного дослідження та його фактичного написання. Для розгортання термінологічної бази дослідження, а

також усвідомлення філософської концепції принципів інтерпретації були використані розробки Ф. Аста, М. Хайдеггера, Г. Гадамера. Аналіз філософської концепції сприяв усвідомленню самого поняття «інтерпретація», його функцій та властивостей. До питання формування навичок інтерпретації у педагогів-хореографів звертався у дисертаційному дослідженні С. Твердохліб «Формування інтерпретаційної компетентності майбутніх учителів хореографії в процесі фахової підготовки».

Підсумовуючи можна констатувати: джерельну базу теми дисертаційної роботи, на якій ґрунтується дослідження можна класифікувати у різний спосіб.

Одна з класифікацій – класифікація за часом викладення наукового матеріалу: монографії, статті, публікації результатів досліджень в період до кінця ХІХ століття; публікації часів радянської доби; наукові праці часів незалежної України.

Класифікація за типом викладення матеріалу: науково-дослідницькі матеріали описового характеру; науково-дослідницькі матеріали аналітичного характеру.

Класифікація за тематикою викладення матеріалу: матеріали історичного змісту; матеріали фольклорно-етнографічного змісту; матеріали художньо-літературного змісту; матеріали з методики хореографії.

Д. Шариков пропонує таку класифікацію: наукові дослідження; монографії; науково-методична література; науково-популярні видання.

Н. Семенова розподілила праці таким чином: фундаментальні дослідження вітчизняних фахівців; праці радянських мистецтвознавців; дослідження сучасних науковців; довідники [190, с. 208].

Ми можемо класифікувати літературні та інші джерела, які допомогли у вирішенні поставлених завдань дисертаційного дослідження таким чином:

- джерела історичного та соціокультурного характеру;
- джерела, що описують етнографічні особливості регіону (побут, традицію, фольклор тощо);

- джерела мистецтвознавчого спрямування, з поділом на підкласи (театрознавчі, хореографічні, музикознавчі);
- відео- та аудіо-контент;
- джерела методологічного, філософського та культурологічного спрямування.

Аналіз джерел за запропонованою класифікацією дозволив комплексно дослідити таке багатоаспектне культурне явище як народний танець Прикарпаття та його трансформацію у різних формах вистав, сформулювати належні висновки відповідно до поставлених завдань, систематизувати отримані знання та чітко виділити з них концептуально нові положення, що сформували новизну даної наукової роботи та забезпечили її актуальність.

Процес вивчення історіографії проблеми інтерпретації народного танцю Прикарпаття в системі вистави базувався на основних засадах бібліографічного підходу, що дав можливість дослідити танцювальну культуру Прикарпаття через теоретичні розробки та аналіз творчого шляху відомих діячів хореографічної культури в персоніфікованому вимірі. Скористувавшись концептуальними принципами підходу в лаконічну систему сформувались бібліографічні характеристики обраних літературних джерел, виокремились наукові парадигми та хореологічні аксіоми.

## **1.2 Методологічні засади дослідження**

Народний танець це суспільна цінність. Хореографічна культура Прикарпаття на всіх етапах свого розвитку несла історичну, соціальну, культурну цінність як для соціуму, так і для одиночної особистості. Танець формував естетичний світогляд, закладав певні традиції, формував звичаї народу Прикарпаття. Цінність хореографічної культури регіону у її різноманітності. Танці покуття, бойківщини, лемківщини, гуцульщини цінні саме в їх різноманітності. Тобто вивчення культури Прикарпаття відбувалось в контексті осягнення сукупності цінностей народів, що населяли цю територію,

трансформації цих цінностей в ідеологію, формування масової культури, а формування світогляду та цінностей відбулося саме в середовищі побутування даної культури.

Робота над дисертаційним дослідженням сфокусувала на формуванні спектру загальнонаукових та конкретнонаукових підходів і методів, що застосовувались разом логічними законами і правилами наукового пізнання, а також інноваційними технологіями, доречними в процесі вивчення традиційної танцювальної культури Прикарпаття. Розуміючи багатоаспектність окресленого явища, увага була зосереджена саме на процесі інтерпретації народного танцю Прикарпаття у різних формах вистав і різні історичні періоди розвитку даного явища як частини мистецької спадщини. Окреслений предмет дослідження вивчався у контексті враховуючи комплексний **культурологічний підхід**, що передбачає розуміння предмету дослідження невід'ємною частиною культури. Останнім часом українські вчені досліджують теоретико-методологічну базу культури та культурології, як науки про неї. Створена наукова школа культурологічного профілю та Українська асоціація культурологів (2010) на чолі з почесним ректором Харківської державної академії культури В. Шейко, які «мають стати професійними координаторами наукової діяльності в галузі культурології та мистецтвознавства в Україні» [236, с. 305]. На думку вчених культурологія здолала методологічну обмеженість та започаткувала загальнонаукову методологію – культурологічний підхід [235, с.107].

«Культурологічний підхід останнім часом набуває статусу загальнонаукової методології» [236, с. 109]. «Він надає розуміння мистецтва як складової духовної культури суспільства» [1236, с. 186]. Культурологічний підхід, на думку колективу культурологів ХДАК на чолі з почесним ректором, професором В. Шейко, ґрунтується на трьох принципах: 1) звернення до найточніших визначень культури; 2) розгляд явищ та процесів як культурних феноменів; 3) вивчення найістотніших ознак культури [235, с. 107]. Саме культурологічний підхід дав можливість дослідити об'єкти та явища хореографічної культури Прикарпаття та специфіку народного танцю регіону

як культурологічного феномену у контексті загальнонаціональної культури. Використання саме цього підходу, на думку К. Кислюка [107, с.135], дозволяє розглянути історичні події з позиції їх впливу на соціокультурне та ментальне середовище. Спираючись на думку науковця, інтерпретація народного танцю Прикарпаття в різних формах вистави в різні історичні часи, що віддзеркалювалися у змінах свідомості, думках та мистецьких пошуках спільноти, розглядалася як результат системи соціокультурних чинників та системи формування культурних кодів.

Культурологічний підхід, розуміючи культуру виключно цілісним явищем, дозволяє вивчити будь яке культурологічне явище в контексті пізнання його економічної, соціологічної, екологічної, мистецької, ментальної, духовної складових. В рамках загальнонаукової методології культурологічний підхід забезпечив висвітлення регіональних властивостей та культурних впливів на розвиток танцювальної культури Прикарпаття в рамках історичного розвитку регіону та крізь призму досвіду акумульованого науками, що вивчають об'єкти та явища культури, а саме історією культури, філософією культури, теорією культури та іншими. У межах саме цього підходу хореографічна культура Прикарпаття досліджується і як цілісна система, і як культурне явище зафіксоване в соціокультурному осередку, в якому побутує та віддзеркалює особливості цього середовища, бо, як зазначав В. Шейко, «для дослідження культури в контексті культурології важливе не скільки врахування багатогранності цього явища, скільки, навпаки, усвідомленні її цілісності»[236, с. 44]. Важливим на думку науковця є конкретизація терміну, що поліпшує сприйняття та специфіку впровадження культурологічного підходу в процес дослідження. В. Шейко вбачає під терміном «культура» як вузьке значення сфокусоване на мистецькому втіленні ідей у різних формах, а також самої структури культури і мистецтва в суспільстві, так і на широкому понятті, що вбачає ретрансляцію через поведінку сукупності зовнішніх чинників (економічних, соціальних, духовних, естетичних та інших) [236, с. 74]. Для вивчення концептів різних культур та їх трансформацію та вплив на

становлення хореографічної культури Прикарпаття був застосований принцип «культурологічного концептуалізму». Важливим аспектом використання культурологічного підходу стало розуміння людини як органічної складової культури. Досліджуючи сформульований предмет багато уваги приділялось саме людині-творцю та особливостей інтерпретації народного танцю в контексті усвідомлення створювачем культурних цінностей, ментальних ознак автора, його світосприйняття, громадської позиції тощо. Культурологічний підхід було використано під час осягнення способів інтерпретації народного танцю у драматичній виставі різними авторами з різним досвідом роботи з хореографічним матеріалом; у національній балетній виставі; у сучасних формах висатви (мюзиклах, дансіках, етнодансіках). Народний танець у різних формах вистави виступав важливим способом формування та ретрансляції культурних кодів, вкарбувавши в себе важливі соціокультурні аксіоми, важливі для національної ідентифікації українського народу. Слід також наголосити, що інтерпретований народний танець в контексті культурологічного підходу визначався і як результат культуротворчої діяльності і як окремий елемент культури, що впливав на внесення змін у соціокультурну складову. Окрім того, культурологічний підхід ствердив аксіому необхідності осучаснення існуючої традиції, а не створення новітньої «винайденої», що не має культурного та національного підґрунтя. Такий широкий спектр використання культурологічного підходу під час осягнення предмету наукового дослідження обумовлений широким діапазоном можливостей поняття «культура», а також пізнавальними можливостями культурології. Обрана тема дослідження найповніше розкриває феномен культури як цілісного явища, що в ньому взаємодіють об'єктивні форми (матеріальні та духовні надбання) та суб'єктивні форми (трансформації свідомості автора в контексті його життєвого досвіду).

Одним з базових інструментів у дослідженні став **системний підхід**, що є доречним для осягнення будь-яких об'єктів наукового дослідження завдяки уможливленню їх вивчення як цілісного явища з урахування принципів



взаємодії всіх компонентів системи. «Згідно із цим підходом, певне явище(об'єкт) розглядається як велика і масштабна система, що складається з елементів та взаємопов'язаних частин – підсистем. Водночас вона є елементом більш загальної системи» [236, с. 69]. Хореографічна культура регіону розглядається як система не лише матеріальних факторів, а й ментальних, часових, просторових, соціальних, естетичних та інших. В. Шейко акцентує увагу на необхідності вивчення традиційної культури Прикарпатського регіону лише з урахуванням її цілісності, доводячи у своїх тезах, що лише у такому комплексному підході можна розпізнати всі внутрішні зв'язки: «вивчення певної культури можливе лише в усій повноті зв'язків, відносин з іншими культурами, підсистемами власної культури, зіставлення її з іншими соціальними явищами, усвідомлення її як одного з найважливіших аспектів існування суспільства» [236, с. 70].

Першим кроком у використанні системного підходу стало окреслення структури систем та підсистем, що потребують пізнання. Головною досліджуваною системою стала танцювальна культура Прикарпаття, що була заявлена як об'єкт наукового дослідження. Її складна структура потребувала окремого вивчення всіх її компонентів: географічних та кліматичних умов формування побуту, релігійних та ментальних особливостей, якими відрізнялось населення регіону, історичних та соціокультурних факторів, що мали вплив на виникнення змін у народному танці, діяльності аматорів та митців, колективну виконавську творчість, що сформувала народно-сценічний танець. Як окремі системи уваги потребували драматичні і балетні вистави, а разом з цим діяльність труп театрів, творчість режисерів та балетмейстерів. Визначені системи розглядались як окремо так і у взаємодії, через значну спільність їхнього існування в регіону. Таким чином системний підхід дозволив визначити особливості танцювального канону народних танців Прикарпаття, задля формування основи для їхньої подальшої інтерпретації; окреслив наявні елементи взаємопроникнення різних традиційних культур та мистецьке нашарування у народних танцях Прикарпаття. Як окрема підсистема, що є

частиною такої системи як драматична вистава або національна балетна вистава, розглядався народний танець, який було інтегровано в неї. Під час аналізу даної підсистеми багато уваги приділялось таким компонентам як хореографічний текст, просторова композиція, супутні виразні засоби (костюми, реквізит, сценографія). Важливо було зрозуміти як дані елементи вплетені в канву вистави, як трансформувалися основні виразні засоби народного танцю задля органічної трансляції у новій мистецькій формі, як відбувався процес стилізації. В контексті проведеного аналізу було визначено, що незважаючи на наявний або відсутній процес стилізації, зберігаються внутрішні зв'язки між компонентами народного танцю Прикарпаття; додатково приєднуються процеси взаємодії з виразними компонентами вистави, що стимулює взаємодію двох систем. Сформовані за результатами системного підходу висновки кристалізували важливі ознаки стилізації (інтерпретації) народного танцю, що дало змогу сформулювати критерії та принципи, що за ними може відбуватися процес створення інноваційного національного українського культурного продукту – етнодансіклу, покликаного привернути увагу громадськості до традиційної культури українців, поширити її межами країни, зберегти та популяризувати мистецькі та ментальні традиції, звичаї, цінності, накопичені українським народом за багаторічну історію культурного розвитку. Використання системного підходу довело, що визначення народного танцю Прикарпаття як системи, цілком задовольняє всі критерії системи як такої: відповідає умовам цілісності, функціональності, чіткої структурованості, взаємодії з зовнішніми чинниками, самоорганізації у випадку логічних змін під впливом зовнішніх факторів. Цілісність вбачається нерозривністю функціонування та взаємовпливу всіх її компонентів, що протягом століть мали вплив на формування сталого танцювального канону; функціональність – забезпечується наявністю спектру функцій, що виконує народний танець в контексті розвитку традиційної культури; наявність сформованої структури віддзеркалюється ієрархічній побудові її основних компонентів; наявність ознак взаємодії забезпечується трансформацією народного танцю відповідно до

актуальних змін у соціокультурному просторі, разом з чим втілюється і можливість до самоорганізації в умовах рефлексії. Під час усвідомлення символіки танців Прикарпаття також доцільним стало звернення до системного підходу «у якому можливі опис та аналіз окремих елементів системи в їх зв'язках і відношеннях, виокремлення системо утворюючих факторів»[236, с. 57]. Символіка народних танців у регіоні формує систему культурних кодів, що ототожнюється з етнографічною групою, місцевістю, нацією, ідентифікують регіональну культуру з загальноукраїнською культурною традицією. Набір цих культурних кодів визначають регіональний танцювальний канон, що передається від покоління до покоління та закарбовує важливі ментальні, етичні та естетичні цінності. Для продуктивної балетмейстерської роботи важливо розуміти, що збереження танцювального канону народного танцю у подальшій його інтерпретації не лише забезпечує збереження традиції, але й робить культурний продукт впізнаваним. Для вивчення культурних кодів народного танцю і його танцювального канону важливо використовувати в контексті системного підходу паралельний семіотичний аналіз. Він допомагає не лише зосередити увагу дослідника на наявності символу, але й сконцентрує його на формулюванні змістовної складової. Задіяння семіотичного аналізу як складової системного підходу обумовлюється аксіоматичною думкою, що будь-який процес або об'єкт культури можна вважати знаком чи символом, що через нього реалізується комунікативна функція буття системи.

Культура постійно перебуває в процесі трансформації і Прикарпатська культура не є винятком. Відбувається взаємопроникнення однієї культури в іншу, в результаті чого відбувається їх взаємозбагачення. Цей процес розглядає наука герменевтика, яку Ф. Шлейєрмахер ще у 1819 р. Запропонував започаткувати як науку «мистецтва розуміння».

«З точки зору культурології будь-який твір хореографічного мистецтва можна розглядати як артефакт, у якому головним аспектом вивчення є герменевтична спрямованість, а саме проблема розуміння та інтерпретації»

зазначав О. Чепалов [228, с. 112]. Культура це явище гуманітарне, а Я. Грищенко наголошує, що «герменевтика дає змогу зрозуміти усе багатство і зміст гуманітарних явищ і є дійсним мистецтвом інтерпретації», а «методи герменевтики мають досить широке застосування в області наукового пізнання» [74]. Саме **герменевтичний підхід**, як методологія аналізу, надав можливість інтерпретувати взаємовідношення та культурні впливи на становлення хореографічної культури Прикарпаття та розглянути її зміст на фоні та в рамках загальних її проблем. Враховуючи герменевтичний підхід було проаналізовано багато мистецьких зразків, в яких народний танець підпорядковувався новій формі, інтерпретувався в рамках сценічних та жанрових вимог, стилізувався відповідно до нових виразних засобів. Саме концепція герменевтичного підходу сфокусувала на розумінні народного танцю як культурного об'єкту з його подальшими трансформаціями.

Методологічні принципи герменевтики, а саме: «перший елемент – «Я» (особистість реципієнта); другий – авторський текст; третій – соціокультурна дійсність» [236, с. 185] дають можливість інтерпретації хореографічної культури Прикарпаття, що «здійснюється відносно усталеною сукупністю взаємопов'язаних загальних і спеціальних властивостей, які у своїй єдності утворюють основу успішної інтерпретації експресивної поведінки людини загалом, естетично оформленої» [189, с. 16].

Займаючись науково-теоретичним мисленням на сучасному етапі розвитку, дослідник мусить проникати в сутність явищ, процесів, об'єктів та понять, що ним вивчаються, розглядати закономірності виникнення, становлення, розвитку та трансформації цих явищ. Подібний підхід до дослідження неможливий без урахування історичних та соціокультурних впливів, що керуються часопросторовими змінами. У даному контексті, будь-яке дослідження, що ставить на меті досягнути причинно-наслідковий зв'язок у тих чи інших науково-мистецьких явищах, повинне використовувати **історичний підхід**, як один з базових загальнонаукових інструментів.

«У зв'язку із цим особливого значення набувають культурологічне вивчення історичного досвіду, аналіз та оцінювання історичних подій, фактів, попередніх теорій у контексті їх виникнення, становлення і розвитку. Історичний підхід надає змогу дослідити еволюцію виникнення, формування, розвиток процесів і подій культури в хронологічній послідовності з метою виявлення внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей і суперечностей» [236, с. 65].

Історичний підхід став у нагоді при вивченні розвитку всієї культури Прикарпаття, етапів зародження та розвитку танцю та хореографічної культури загалом у хронологічній послідовності та з урахуванням історико-етнографічного районування. На думку К. Кислюка «Історія, перше в мисленні дослідника за все, побутує як «ідея» — уявлення про реальність і цілісність подій і персоналій у різний час і в різних місцях» [106, с. 28]. Історико-компаративні дослідження фольклорних праць українських науковців минулого та сучасних етнохореологів зафіксованих у джерельній базі дали можливість проаналізувати, порівняти та зробити висновки про специфіку хореографічної культури Прикарпатського регіону, виявити взаємозв'язки та взаємовпливи, що сприяли її становленню. В рамках вивчення впливу історичних, географічних, етнографічних факторів на формування народного танцю Прикарпаття ми також скористались історичним підходом. Вивчення та аналіз літературних архаїчних письменних джерел, що містять інформацію про звичаї, обряди, побут, казки, пісні, музику та музичні інструменти уможлилювався використанням саме історичного підходу до розгляду цих матеріалів. В контексті історичного підходу вивчено здобутки корифеїв народного танцю Прикарпаття, їх вплив на його розвиток. Історичний підхід допоміг скласти стильову характеристику народного танцю регіону, яка виокремлює та ідентифікує його з розмаїття хореографічного матеріалу.

Переходячи від упорядкування загальних фактів про стан та специфіку народного танцю Прикарпаття до вивчення предмету дослідження — інтерпретації народного танцю та його символів у структурі вистави,

історичний підхід також був доречно використаний. Важливо відмітити, що процес впровадження народного танцю у виставу, а разом з цим і початок його видозмін відповідно до сценічних вимог, корелювався з історичними та соціокультурними змінами і відповідав чіткій історичній хронології. Відтак, історичним початком залучення народного танцю у систему вистави (хоча на той час ще не структурованої) було обрано період побутування театральності у звичаях і традиціях гуцулів, бойків, лемків та інших етнографічних груп регіону. Дійства, що були частиною календарно-обрядових комплексів, становили основу народної драми та стали фундаментом для появи народного театру. Наступним періодом стало поширення вистави скоморохів, у яких танець займав вагоме місце. Подальшими періодами, відповідно до хронологічних вимог застосування історичного підходу, були періоди розквіту ярмаркових, шкільних, народномістеріальних (ляльковий вертеп) та братських театрів (особливу увагу привернула діяльність Львівської братської школи). Подальший розвиток театрального мистецтва, а разом і уможливлення поширення народних танцювальних традицій з професійної сцени, проходив в умовах підпорядкованості Галичини та Буковини австрійській владі. Визначення природи соціокультурних змін у цей період також було можливим з урахування історичного підходу, адже зміни у свідомості та менталітеті громади регламентувалась окресленими історичними змінами. Подальші етапи розвитку театрального мистецтва були пов'язані з діяльністю Львівської духовної семінарії та літературної групи «Руська трійця», а пізніше з появою перших аматорських та професійних театрів і до наших часів. Важливо було прослідити цей складний творчий шлях до професійного українського театру крізь призму історичних подій, щоб усвідомити специфіку створення репертуару та роботи над ним, зрозуміти важливість втілення українського фольклору на сцені, а також вплив цих вистав на свідомість та національну ідентифікацію населення, визначити стан та подальші перспективи інтерпретації традиційної мистецької спадщини у драматичних балетних та інших формах вистави.

Таке ж чітке хронологічне дослідження було використане і під час аналізу розвитку національної балетної вистави. Вивчення інтерпретації народного танцю розпочалось з осмислення перших спроб його внесення у виставу в якості характерного танцю, що споріднювався з танцювальним фольклором лише завдяки збереженню незначних елементів одягу та манери виконання. Важливим стало вивчення балетних вистав, що в їхній основі було покладено сюжет, заснований на фольклорі Прикарпаття, історичних піснях, історіях, літературних сюжетах, присвячених життю етнографічних груп цього регіону. В контексті використання історичного підходу вдалося визначити як проходив процес інтерпретації народного танцю до вимог балетної вистави, як стилізувався народний танець на основі класичного, як відбувалась видозміна композиційної структури балетної вистави, хореографічного тексту, танцювальних рисунків в процесі поглиблення знань балетмейстерів про специфіку традиційного фольклору Прикарпаття та композиційні особливості народних танців цього регіону.

Відповідно до історичного підходу останнім етапом вивчення предмету дисертаційного дослідження стало осмислення інтерпретації народного танцю на сучасному етапі розвитку театральних форм, а також пошуку інноваційних танцювально-театральних форм, що зроблять можливим створення модерного національного культурного продукту, актуального для сучасного глядача. Продукту, що буде покликаний розвивати та популяризувати традиційне українське мистецтво в Україні та поза її межами.

Для «виявлення й ідентифікації подібного (загального інваріанта) та специфічного (різного) в мистецтві різних народів, регіонів і цивілізацій» [236, с. 185], порівняння культурних процесів та явищ необхідним стало застосування у процесі дисертаційного дослідження **компаративного (порівняльного) методу**, як емпіричного методу наукового пізнання. Для отримання достименних даних та продуктивного використання методу було обрано мистецькі явища, між якими є художня та змістовна спільність. У нашому випадку було обрано народний танець та порівняно танцювальний

канон, що характеризує танцювальне мистецтво будь-якої етнографічної групи, не враховуючи відмінності в середині жанрового архетипу. Також, були окреслені, за якими було проведено порівняння: хореографічний текст, композиційні рисунки, манера та характер виконання рухів, взаємодія в парах, додаткові виразні засоби (тобто визначена повна структура танцювального канону). Компаративний метод, як загальнонауковий метод, дозволив проаналізувати та порівняти схожі та відмінні ознаки хореографічної культури Прикарпаття з культурами сусідніх держав, які мали вплив на становлення її регіональної культури, розглянути процеси їх взаємодії, загальну для цих культур сферу для виявлення їх подібності та відмінності. Завдяки компаративному аналізу розглянуто вплив історичних та соціальних процесів на формування культури Прикарпатського регіону, досліджено особливості танцювальної культури покуття, бойківщини, лемківщини та гуцульщини та порівняно їх типові ознаки в процесі культурного становлення. Компаративний метод дозволив детально вивчити народний танець Прикарпаття, а саме його манеру і спосіб виконання, композиційну побудову, специфіку рисунків танцю та інше. На думку В. Шейка «в культурологічному сенсі за допомогою компаративного підходу здійснюється порівняльний аналіз культури України й інших країн світу для визначення спільного і відмінного в цих системах» [236, с. 94].

Компаративний метод було використано повсякчасно, під час роботи майже над кожним підрозділом наукового дослідження. Даний вибір аргументується тим, що порівняльний метод є найрозповсюдженішим серед загальнонаукових методів емпіричного дослідження, через можливість сформулювати найточніші висновками, маючи детальні знання про предмет роботи. У другому розділі, окрім вже окресленої роботи над порівнянням характерних ознак народних танців різних етнографічних груп Прикарпаття, даний метод було використано в процесі порівняння соціокультурних змін, що мали вплив на посилення або пригнічення національної свідомості митців регіону та їхнього звернення до української тематики в своїх художніх творах.



В контексті цього пізнання компаративний метод тісно взаємодіяв з історичним підходом і використовувався здебільшого як порівняльно-історичний (метод фіксував схожість між описаними соціокультурним явищами, спираючись на їх спільне генетичне походження, а відмінності обґрунтовувалися зовнішніми факторами). Під час обрання критеріїв, що за ними здійснювався компаративний аналіз, увага була звернена на визначення наявності української тематики в художніх творах, використання фольклорних традицій у творі, долі інтерпретації народного танцю у творі в певний історичний період.

Найактивніше порівняльний метод було задіяно у третьому розділі даної наукової роботи. Для проведення аналізу були обрані різні жанри і види вистав, а основним критерієм аналізу – інтерпретація народного танцю Прикарпатського регіону. В першому підрозділі проаналізовано інтерпретацію народного танцю в драматичній виставі. Для процесу порівняння були обрані всі драматичні і музично-драматичні вистави, що вміщували інтерпретовані народні танці: «Верховинці», «Олекса Довбуш», «Гуцульський рік», «Гуцульське весілля», «Украдене щастя», «Тіні забутих предків». В процесі дослідження визначились і основні критерії застосування компаративного методу: історична періодизація виникнення вистави та соціокультурні умови її виникнення, концепція вистави, способи інтерпретації народного танцю (збереженість форм, композиційних особливостей, характеру виконання рухів). В контексті цього емпіричного процесу було визначено особливості перенесення та виконання народного танцю в драматичній виставі, наявність або відсутність в нього змістовного навантаження, його важливість для розкриття сюжету, колориту вистави, характеристики дійових осіб, створення загальнонаціональної та психологічної атмосфери у виставі.

Другий підрозділ третього розділу було спрямовано на визначення спільних та відмінних характеристик національних балетних вистав, створених на основі західноукраїнської культурної традиції, що і було обрано за критерій відбору вистав для компаративного аналізу. Процес порівняння зосередився на

визначенні якісних показників інтерпретації народного танцю, адже у випадку взаємодії фольклорного та класичного танців, балетмейстер безперечно зіштовхується з необхідністю академізації першого. Важливим етапом стало порівняння об'ємності академізації народного танцю у виставі. Необхідно було дати відповіді на рід запитань: чи збережені форми народних танців; рухи народних танців набули академічних характеристик чи замінювались рухами класичного танцю, чи відчувається домінантність одного з видів хореографічного мистецтва, чи відбулась стилізація народного танцю. В підрозділі розглядались наступні балетні вистави: «Хустка Довбуша» (композитор – А. Кос-Анатольський, балетмейстер – М. Трегубов), «Сойчине крило» (композитор – А. Кос-Анатольський, балетмейстер – М. Трегубов), «Тіні забутих предків» (композитор – В. Кирейко, балетмейстерські редакції Т. Рамоновної, Н. Скорульської, В. Федотова). Також були проаналізовані одноактні балетні вистав, в яких також інтерпретувався народний танець Прикарпаття. Важливим результатом проведеного компаративного аналізу серед наведених національних балетних вистав став висновок про можливість стилізації народного танцю, його використання в різних видах вистав в якості повноцінного домінантного виразного засоба.

У третьому підрозділі компаративний аналіз застосовано до сучасніших форм вистав: мюзиклів, дансиклів тощо. Внаслідок проведеного аналізу визначено напрямки взаємодії народного танцю з різними видами та напрямками сучасного танцю, окреслено способи його стилізації, запропоновано модель сучасної української вистави – етнодансіклу, що в ній народний танець Прикарпаття, в контексті сучасної стилістичної обробки, стане способом популяризації традиційної культури серед молоді.

Компаративний аналіз став можливим завдяки активному використанню відео-контенту та інтернет-джерел.

Необхідним для застосування став **діяльнісний підхід** - «методологічний принцип, основою якого є категорія предметної діяльності людини (групи людей, соціуму в цілому)». Діяльнісний підхід, за своїм принципами і

тлумаченнями, розглядає природні можливості людини до внесення змін у форми та світоглядні засади буття внаслідок її діяльності. Саме діяльнісний підхід найдотичніше підходить до вивчення такого культурного та мистецького явища як народний танець. Народний танець, за своєю сутністю є результатом колективної багатовікової діяльності певної соціальної групи людей. Результатом даної діяльності є втілення у формі танцю світоглядної системи, етичних норм, естетичних вподобань, ментальних сенсів. Через народний танець передається від покоління до покоління важлива генетична інформація, що міцно зв'язує людину з нацією, соціумом, етнографічною групою. При цьому народний танець може виступати і як об'єкт діяльності (явище, що на нього спрямовується діяльність людини і який змінюється відповідно до інтенсивності цієї діяльності або інших об'єктивних факторів), і як засіб діяльності. В якості засобу діяльності народний танець відіграє функції так би мовити «знаряддя праці», танець виступає способом трансляції інформації, засобом фіксації важливих соціокультурних кодів, інструментом впливу на свідомість суспільства, виховання дітей та молоді відповідно до етичних вимог громади. З розвитком народного танцю, його подальшим переходом у народно-сценічне танцювальне мистецтво, а також появою необхідності його інтерпретації у різних формах вистави, на передній план виходить важливість застосування діяльнісного підходу до аналізу постаті митця та його робіт. Більша частина дисертаційного дослідження була спрямована саме на визначення внеску автора в процес інтерпретації, а також його впливу на використання народного танцю на професійній сцені. Діяльнісний підхід визначав предмет діяльності (у даному дисертаційному дослідженні такими предметами були сюжети, що потім сформували ідею та тему вистави), засіб діяльності (форма вистави, яку обрав автор, її стилістика, жанр, виразні засоби тощо), процедуру діяльності (технічний процес інтерпретації народного танцю), умови діяльності (зовнішні соціокультурні фактори, в контексті яких формувався світогляд автора, обралась концепція вистави, і які мали безпосередній зовнішній вплив на процес створення), продукт діяльності

(результат роботи балетмейстера над драматичною або балетною виставою, мюзиклом, дансіклом тощо, що в результаті став зразком стилізації та сценічної адаптації народного танцю).

Діяльнісний підхід також врахував індивідуальний внесок виконавців вистави, адже ця діяльнісна форма мала важливий вплив на результат авторської діяльності, а індивідуальні виконавські властивості виконавців могли докорінно змінити глядацьке сприйняття продукту діяльності.

### 1.3 Категоріальний апарат

Розробка предмету дослідження потребувала уточнення термінологічної бази, що мала стати фундаментом аналітичної думки. Окрім того, на основі проаналізованого понятійного апарату було виведено необхідний термін, що допомагає розкрити сутність сучасного танцювального шоу, заснованого на танцювальному фольклорі. Формування понятійно-категоріального апарату ґрунтувалась на використанні основних принципах термінологічного принципу, що передбачало вивчення та уточнення змісту необхідних понять, історії формування понять, ієрархічних взаємовідносин між різними термінами. Даний процес спирався на інформацію з тлумачних словників, хореологічних та етнохореологічних хрестоматій, що в них можна з'ясувати історіографію становлення того чи іншого терміну.

Формування терміносистеми дисертаційного дослідження розпочалось за досягнення фундаментальних загальнокультурологічних термінів: «культура», «національна культура», «фольклор». Саме поняття «культура» на сьогодні не має однозначного загальноприйнятого тлумачення. Поняття «культура» досить складне для визначення, філософський підхід до його усвідомлення полягає у бажанні репрезентувати культуру як багатовимірне явище пов'язане з людиною. Крім цього культура є об'єктом вивчення різних наук: аксіології, культурології, мистецтвознавства, психології, соціології, філософії та інших. Сучасні реалії визначають культуру як сферу реалізації творчого потенціалу

людини, як ціннісне ставлення до реальності (на основі універсальних та загальнолюдських цінностей), як людське буття створене розумом та діяльністю людини. У різних наукових джерелах налічується кілька сотень визначень цього поняття. Культурологічні розробки даного терміну були узагальнені А. Кребером і К. Клакхоном. Вони поділили всі проаналізовані ними визначення у групи, відповідно до характеру визначення терміну на: описові, історичні, нормативні, ціннісні, психологічні, структурні, ідеологічні, поведіночні. Етимологічний словник подає значення терміну «культура» – як таке, що «походить від латинського *cultura* обробіток, догляд; землеробство; виховання, освіта, розвиток, поклоніння, шанування» [89, Т.3, с.138]. Великий тлумачний словник сучасної української мови визначає цей термін як певну сукупність матеріальних і духовних цінностей, що створювались людиною протягом її історичного розвитку; якісні морально-етичні, естетичні, ціннісні та інші показники рівню розвитку певного суспільства в певний період; створення мистецького або якого іншого продукту задля реалізації духовних потреб людини.

Філософський енциклопедичний словник подає такі визначення: 1. Історично вихідне значення – обробіток і догляд за землею. 2. Догляд, поліпшення, ушляхетнювання тілесно-душевно-духовних сил, схильностей і здібностей людини, а отже – і ступінь їх розвитку. 3. Сукупність способів і прийомів організації, реалізації та поступу людської життєдіяльності, способів людського буття. 4. Сукупність матеріальних і духовних надбань на певному історичному рівні розвитку суспільства і людини, які втілені в результатах продуктивної діяльності. 5. Локалізоване у просторі та часі соціально-історичне утворення, що специфікується або за історичними типами, або за етнічними, континентальними чи регіональними характеристиками суспільства [219, с.313].

В. Шейко наголошує, що «культура та мистецтво створені людством як «інша реальність», сповнена емоціями, «залишками», «слідами» підсвідомого й несвідомого. Будучи проявом людської діяльності і людської свідомості,

мистецтво не втрачало зв'язків з конкретно-історичним простором, культурною добою або цивілізацією. Культура, як відомо, головний детермінант економічного, політичного, соціального й інших факторів розвитку суспільства» [236, с.4].

У нашому дисертаційному дослідженні найбільш доцільно репрезентувати культуру як сукупність матеріальних та духовних цінностей, правил та норм поведінки, генетично успадкованих групою людей за певний історичний період розвитку, локалізований на певній території та які мають специфічні риси.

Спрямованість дослідження на вивчення особливостей регіональної мистецької спадщини, потребує уточнення поняття **«національна культура»**, що зосереджує на сприйнятті національних аспектів розвитку суспільства. «Національна культура» тлумачиться як цілісність форм і проявів життя, що є мають ціннісні орієнтири, притаманні певній нації [219, с.314]. Національна культура це симбіоз загальнолюдської та етнічної культури, система символів, що репрезентує етнічне усвідомлення людей [236, с. 46].

Культура нації (або національна культура) – це культура суспільна, іншими словами це культура окремої частини населення, це групова культура рівнозначно як і індивідуальна, бо відрізняється від інших національних культур. Для нас це є важливим, бо культура Прикарпаття зростала на основі загальноукраїнської культури та сформувалась як своєрідна та самобутня. Національна культура – усвідомлюється як частина світової культури, але така що стала синтезом культури різних соціальних та інших верств населення. Таке її тлумачення дозволяє використовувати системний підхід до її дослідження. Основними компонентами національної культури є мова, релігія, традиції, звичаї тощо. Похідним терміном від поняття «національна культура» і таким, що активно використовується у сучасному мистецтві є **«національний культурний продукт»**. Даний термін є відносно молодим серед більшості вживаних у дослідженні. Він був сформульований на початку XXI ст. та зафіксований у Законі України «Про національний культурний продукт»:

«Національний культурний продукт – культурний продукт (товар, послуги), вироблений чи наданий національним культурним виробником на основі національного твору, що його творчі та виробничі характеристики відповідають вимогам, встановленим цим Законом для відповідної галузі культури, виду чи жанру мистецтва». Процес інтерпретації народного танцю у системі вистави розглядається саме з позиції створення національного культурного продукту, а тому проаналізовані мистецькі твори і сформульовані принципи створення етно-дансіклу (розкриття терміну надається) відповідають критеріям, оголошеним у Законі України.

Однією із складових національної культури розглядався **фольклор** Прикарпаття. Опанування цього терміну спонукало до вивчення розробок І. Денисюка «Національна специфіка українського фольклору», М. Русина «Фольклор: традиції і сучасність», В. Шаяна «Джерело споконвічної сили української культури: фольклор і державницька свідомість». М. Русин вважав фольклор специфічним способом вивчення світоглядної системи, психології, суспільної ідеї нації, через усвідомлення символів та сенсів духовної спадщини. Взагалі під терміном «фольклор» розуміється передача від покоління до покоління закарбованих у художній твір світоглядна парадигма певного народу, його цінності, звичаї, традиції вірування тощо. Розуміння даного поняття забезпечило об'єктивне сприйняття його подальшої інтерпретації, зокрема народного танцю у різних формах вистав.

Звертаючись безпосередньо до спеціальної термінології можна констатувати, що поняття «**хореографічна культура**» поняття досить містке і є частиною всього поняття «культура». Воно охоплює комплекс, як різномірних процесів, так і окремих подій, художніх тенденцій, професійну діяльність та творчість митців та постановників, власне танці, науку їх запису, систему підготовки хореографів, наукові дослідження в цій галузі тощо. Хореографія ж визначається як «мистецтво створення танцю й танцювальних вистав. В хореографії немає такого живого дійового виражального засобу, як слово» [194, Т.11, с.126].

Основним завдання нашого науковго експірієнсу є визначення специфіки інтерпретації народно-сценічного танцю Прикарпаття в умовах художньої вистави. Задля досконалішого вирішення цієї проблематики необхідно окреслити рамки наукової дефініції «інтерпретація». Під цим терміном словникові тлумачення розуміють виконання цілого мистецького твору або розкриття певного образу, що реалізоване виконавцем так, як він вбачає та відчуває його. Інтерпретація є одним із природних процесів щоденного пізнання. Звернувшись до первинного перекладу даного слова, можна вважати інтерпретацію тлумаченням будь-якого явища, тобто процесом надання сенсів певному об'єкту. П. Рікер під інтерпретацією розумів мистецтво передачі знаків і символів, та їхнє подальше тлумачення іншими учасниками комунікативного процесу через зовнішні вияви. «Інтерпретація – це робота мислення, що складається у розшифруванні сенсу, який сховано у середину очевидного сенсу, розкритті рівнів значення, схованих у прямому значенні». Незважаючи на те, що філософські роздуми П. Рікера були спрямовані здебільшого на інтепретацію текстів, його розуміння самого процесу цілком дотичне до мистецького середовища. Класичне усвідомлення терміну «інтерпретація» передбачає аналіз, синтез та подальшу оцінку сенсів, з обов'язковим подальшим визначення значущих компонентів для одержувача цієї інформації. До осягнення та усвідомлення цього поняття зверталось багато філософів. Більшість з них розуміло під інтерпретацією властивість індивіда до конкретного, зрозумілого та переважно логічного тлумачення оточуючої дійсності, усвідомлюючи, що кожна епоха або історичний період мали своє розуміння коректності та розумності тлумачення. В філософії Ф. Аста завданням інтерпретації є розуміння індивідом духу культури її внутрішньої сутності, в той час коли увага до історичних та соціокультурних умов вважається другорядною. У свою чергу М. Хайдеггер вважає інтерпретацію фундаментом людського існування, ключовим способом усвідомлення дійсності навколо та свого місця в ній. «Такий підхід до визначення сутності інтерпретації та її змісту вможлиблює виокремлення компетентності



інтерпретатора через поєднання змісту культури та традицій митця». В процесі інтерпретації народного танцю в нагоді стають рухи рук і ніг, що передають чуттєві та емоційні стани людини, рисунки композиційні перебудови, що презентують географічні та кліматичні умови життя, звичаї, традиції, обряди тощо «...Тож обробка твору мистецтва чи його складової, обумовлена дією, в результаті якої створюється нове сприйняття художнього твору засобами іншого стилю» констатує у своїх дослідженнях В. Грек [72]. С. Куценко у науковій статті «Художня інтерпретація фольклорного танцю» синонімізує терміносистеми «інтерпретація фольклорного танцю» та «**стилізація фольклорного танцю**», розуміючи під ними авторський твір, створений на фольклорному підґрунті, що передбачає ідеальне знання балетмейстером танцювальних першоджерел. З поняттям «стилізація фольклорного танцю» також працювали І. Гутник, О. Енська. Під стилізацією народного танцю розуміють усвідомлене наслідування хореавтором певних ознак будь-якого танцювального стилю або напрямку. В процесі створення хореографічного твору балетмейстер, спираючись на автентичне джерело і намагаючись відтворити його відповідно до сценічних вимог, використовує додаткові виразні засоби, що притаманні іншому стилю. Частіше за все, в якості допоміжних стилів, використовуються стилі і напрямки сучасного танцю. Наближений до стилізації термін «**контамінація**» може використовуватись як синонім, але важливо розуміти принципові відмінності між цими поняттями. Під контамінацією розуміють злиття двох творів мистецтв, стилів чи напрямків; усвідомлене проникнення одного стилю (напрямку, твору) у інший. Контамінацією у хореографічному мистецтві можна вважати злиття двох стилів, або навіть видів хореографічного мистецтва, але зі збереженням ними своїх відмінних ознак. У такому варіанті взаємодії хореографічний текст автентичного першоджерела не змінює свого характеру, манери та основних принципів виконання, а сучасний стиль з'являється поруч як самостійне явище та розвивається окремо, відповідно до законів драматургії у танці. Не зважаючи на досить принципові розбіжності у тлумаченні, стилізація та контамінація (в

результаті створення хореографічного твору) можуть виявитись наближеними та синонімічними, через специфіку світоглядної системи балетмейстера. Наближеним терміном також є поняття «**еклектика**», що також передбачає поєднання декількох хореографічних стилів. Але, на жаль, в контексті історичного розвитку хореографічного мистецтва даний термін набув негативного забарвлення.

Вирішення завдань дослідження вимагає чіткого окреслення термінів «народний танець», «фольклорний танець», а також визначення можливості їхнього використання у синонімічному значенні. Сформульованість цих термінів не викликає сумнівів: до визначення цих понять зверталися етнохореологи ХХ ст., а також сучасники в дисертаційних дослідженнях. Обидва явища розвивались самостійно, майже не зазнавали зовнішнього керування та спрямування, мали сталі традиції виконання, що виправдовувалось їхнім формуванням всередині національної культурної традиції. На думку І. Мостової **народний танець** є видом фольклору, що транслює національний характер, менталітет, через умовні рухи, а також є необхідністю демонструвати почуття, емоції та сподівання [164]. Серед основних умов народного танцю можна виділити його імпровізаційність, постійну зміну функції глядач-виконавець-глядач, анонімне походження. У словниках можна зустріти розуміння під цим терміном давню форму творчості, що формувалась та розвивалась в певних географічних умовах, історичних і соціальних змінах, передає ментальність та характер народу, етнічної групи. «**Фольклорний танець**» розуміється як архаїчний танець, що сформувався в традиції селянства, віддзеркалював традиції, вірування, світогляд, норми моралі та права. Вивчаючи особливості трансформації народного танцю Прикарпаття можна розглядати дані терміни як синонімічні, адже фундації танцювальних традицій у регіоні відбувались саме за часів формування етнічної групи у цьому регіоні. Можна вважати, що танець тут утворився разом із появою етносу, його традиційні форми довгий час зберігали архаїчні ознаки, що передавались від покоління у первинному

вигляді, через тривалий період домінування домашнього виробництва та збереженістю побутових традицій.

В період вивчення та дослідження «народного танцю» відбулася, так звана, його професіоналізація, в результаті чого утворився новий танець – «народно-сценічний». «Народно-сценічний танець», на думку І. Мостової це – «закінчений художній твір, в основу якого покладено народний танець, опрацьований балетмейстером згідно із законами драматургії та особливостями сценічної адаптації народного танцю»[164].

Ще одним важливим терміном для дослідження став термін «**вистава**» - дієвий твір мистецтва, реалізований у часі та просторі за режисерським задумом, з використанням акторської гри, художнього твору як першооснови, музики, декорацій та інших виразних засобів та технічних пристроїв. Академічний тлумачний словник української мови трактує термін як сценічне видовище, спектакль, розіграну п'єсу [164, с.498].

В дисертаційному дослідженні також були використані терміни:

- **«драматична вистава»** - жанр театрального мистецтва, що передбачає існування драматичного сюжету, розробленості характерів дійових осіб, зіткнення інтересів, напруженості відносин між ними, психологізації вчинків. Драматична вистава може розповісти реальну побутову історію, і саме задля реалістичності її втілення, герої – вихідці з народу – набувають додаткових характеристик завдяки використанню фольклору. Залучення до драматичної вистави народного танцю робить її переконливою та зрозумілою;
- **«національна балетна вистава»** - балетна вистава, насичена внутрішніми та зовнішніми елементами національної ідентифікації, що чітко окреслюють приналежність героїв та сюжету до українського етносу або втілюють загальнонаціональні риси характеру, елементи ментальності, основи світогляду. Українська національна балетна вистава характеризується наявністю у музичній партитурі фольклорних мотивів,

поєднанням класичного танцю та українського фольклорного танцю у хореографічному тексті, використання елементів народного костюму та побуту в сценічному оформленні;

- «дансікл» - танцювальне шоу, що передбачає виконання хореографічних номерів під сучасну популярну музику. Даний термін виник у ХХ ст. як альтернативний терміну «мюзикл». Першими дансіклами вважаються бродвейські вистави «Cats» (музика Ендрю Ллойда Вебера, хореографія Джиллиан Линн) та «The Car Man» (режисер-постановник та хореограф – Метью Борн, музика – Террі Девис). Відмінною ознакою дансіклу є те, що фокус в ньому зосереджено на хореографічному втіленні вистави. Через танець розвиваються основна ідея і тема вистави, надається характеристика дійовим особам. Саме через танець у дансіклі досягається ефект видовищності і шоу, на відміну від мюзиклу, де концепція вистави зосереджена на музиці і піснях.

Важливим кроком у дисертаційному дослідженні стало формування терміну «етно-дансікл». Стрімкість розвитку аудіо-візуальної складової будь-якого перформансу, насичення сценічного простору надсучасними технічними засобами, що уможливають реалізацію сюжету, втілення якого було неможливим ще десять років тому, збільшені глядацькі вимоги до видовищ – все це потребує створення сучасних підходів до ретрансляції народного танцю та пошуку інноваційних форм його подальшого збереження для нащадків. Саме сьогодні вимагає від балетмейстерів та режисерів створення національного культурного продукту, що міг би задовольнити потреби сучасного суспільства в модернізації класичних форм вистави та збереженні національної ідентичності українців. Аналіз реалізованих за останні роки проєктів, довів, що актуальними для сьогодні лишаються шоу-вистави у яких органічно поєднано драматургію, музику, хореографію разом із додавання інноваційних медіатехнологій, аудіовізуальних ефектів, софт-забезпечення. Найорганічніше збереження танцювальних традицій можливе саме у формі дансіклу, що і передбачає

домінування хореографії, над іншими видами мистецтва, що поєднуються у виставах такого типу. При цьому залишається необхідним не лише створити видовищний дансікл, але й забезпечити домінування у ньому етнічної складової. Таким чином, фундаментальною складовою національного дансіклу повинна стати сучасна популярна музика, що заснована та стилізації або контамінації народної пісенної традиції. Танцювальне шоу, музичною основою якого є стилізована народна музика, а осучаснений танцювальний фольклор виступає провідним виразним компонентом – є **етно-дансікл**. Даний термін сформовано шляхом запозичення та комбінування. Спираючись на загальноживаний термін «дансікл» поняття етно-дансіклу легко тлумачиться, задовольняє потребу сучасної комунікації в рамках створення національного культурного продукту або сучасної форми сценічної вистави [88, с. 9-10].

### **Висновки до розділу**

У розмаїтті культури народів України особливе місце займає культура Прикарпаття як етнографічної групи населення. Осмислення хореографічної культури в контексті регіональної культури відбувається в історичній динаміці. Хореографічна культура Прикарпатського регіону вирізняється особливою своєрідністю та унікальністю, що стало ідентифікатором національного та етнічного представництва в культурі України та в європейському культурному просторі. Культура Прикарпаття привертає увагу істориків, фольклористів, етнографів, літераторів... Процеси світової глобалізації дали новий поштовх до етнохореологічних досліджень в нашій країні. Дослідження хореологів торкаються фольклору, народного танцю, звичаїв та обрядів тощо. Прикарпаття є цікавим полем для подібних наукових досліджень.

Найбільш повно джерельну базу використану для розкриття теми дисертаційного дослідження можна класифікувати у такий спосіб:

- джерела історичного та соціокультурного характеру;

- - джерела, що описують етнографічні особливості регіону (побут, традицію, фольклор тощо);
- - джерела мистецтвознавчого спрямування, з поділом на підкласи (театрознавчі, хореографічні, музикознавчі);
- - відео- та аудіо-контент;
- - джерела методологічного, філософського та культурологічного спрямування.

Культура Прикарпаття, і хореографічна зокрема, висвітлювалась у літературних творах Г. Квітки-Основ'яненка, О. Кобиляшної, І. Котляревського, М. Коцюбинського, М. Стельмаха, В. Стефаніка, Ю. Федьковича, І. Франка, Г. Хоткевича та інших.

Фольклорні та історико-етнографічні розвідки розкриті у роботах В. Верховинця, В. Гнатюка, М. Грінченка, М. Грушевського, А. Терещенка, С. Титаренка, Ф. Колесси, М. Лисенка, П. Чубинського, В. Шухевича, І. Ющишина.

Історія та теорія хореографії розкрита у працях В. Авраменка, О. Бігус, О. Бойко, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Гарасимчука, О. Голдрича, А. Гуменюка, К. Кіндер, В. Пастух, Ю. Станішевського, Б. Стацька, Д. Шарикова, О. Чепалова.

Творча діяльність українських балетмейстерів вивчалась на прикладах хореографічних постановок В. Авраменка, М. Вантуха, В. Верховинця, П. Вірського, А. Зібаровської, А. Кривохижі, І. Курилюка, В. Петрика, Я. Чуперчука та інших.

На основі аналізу літературних джерел виокремлюється проблема недостатнього висвітлення специфіки інтрпретації народного та народно-сценічного танців Прикарпаття в різних формах вистави.

У рамках висвітлення поняттєво-термінологічного апарату розкрито та уточнено поняття: «культура», «національна культура», «хореографічна культура», «національний культурний продукт», «фольклор», «танець», «народний танець», «фольклорний танець». Конкретизовано першочергові в

даному дослідженні поняття «інтерпретація», «контамінація», «стилізація фольклорного танцю», «еклектика», «вистава», «драматична вистава», «національна балетна вистава», «дансікл». На основі проведеного аналізу та уточнення понятійно-категоріального апарату вперше сформульовано термін «етно-дансікл», що позначає танцювальне шоу, музичною основою якого є стилізована народна музика, а осучаснений танцювальний фольклор виступає в ньому провідним виразним компонентом.

Методологічна база дисертаційного дослідження передбачає використання культурологічного підходу, розробленого колективом Харківської державної академії культури у складі: В. Білоцерківського, Ю. Богуцького, К. Кислюка, О. Кравченка, Г. Романенка на чолі з ректором професором В. Шейком, який подає розуміння мистецтва як складової культури суспільства, та який базується на принципах: а) використання найточніших визначень культури; б) розгляд явищ та процесів як культурних феноменів; в) вивчення та використання найістотніших ознак культури.

Використовуючи культурологічний підхід вдалося дослідити: об'єкти та явища хореографічної культури Прикарпаття; специфіку народного танцю регіону як культурологічного феномену у контексті загальнонаціональної культури; регіональні властивості та культурні впливи на розвиток танцювальної культури Прикарпаття в рамках історичного розвитку регіону.

У рамках системного підходу досліджувалась культура Прикарпаття як велика система, що складається з менших підсистем, але є частиною загальної системи Української культури. Хореографічна культура розглядалась з позиції взаємовпливу та взаємопроникнення інших культур (систем) у культуру Прикарпаття. Символіка прикарпатського танцю виокремилась у систему, що дозволили ідентифікувати її як приналежність до окремої територіальної зони.

Системний підхід дозволив дослідити танцювальну культуру Прикарпаття, розуміючи її цілісною системою, що враховує різні рівні, прояви, розвивається та самоорганізовується.

Завдяки корпоративному методу здійснено аналіз та порівняння ознак Прикарпатської культури з дотичними до неї культурами, прослідковано процеси взаємовпливів цих культур в ракурсі історичних та соціальних процесів, визначено специфіку інтерпретації народного танцю в різних за формою та жанрами виставах, порівняно застосування ключових виразних танцювальних компонентів.

Історичний підхід допоміг розглянути процеси становлення хореографічної культури в хронологічній послідовності та через призму досліджень науковців у даній галузі.

Принадно під час дисертаційного дослідження вживався діяльнісний підхід задля вивчення впливу особистості або соціуму на створення народного танцю в регіоні, його подальшої трансформації, перенесення на професійну сцену у драматичні, балетні вистави або інші театральні форми.

Вагомого значення у дослідження також відіграли принципи наукової об'єктивності та критичного аналізу джерельних відомостей. Аналітичний, термінологічний, соціологічний, біографічний, бібліографічний методи також застосовувались на певних етапах дослідження.



## РОЗДІЛ 2

### АДАПТАЦІЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ПРИКАРПАТТЯ У НАРОДНІЙ ТА СЦЕНІЧНІЙ ВИСТАВІ В ІСТОРИЧНІЙ ДИНАМІЦІ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ

#### 2.1 Соціокультурні умови впровадження прикарпатського народного танцю у традиційну структуру народного театру

Базисом для розуміння процесу адаптації народно-сценічного танцю Прикарпаття у народній та сценічній виставах є осмислення еволюції народного танцю в контексті соціокультурних змін. Першим етапом професіоналізації (еволюції від фольклору до академічних форм) була діяльність скоморохів, ярмаркових та шкільних театрів, другим - поява дивертисментного танцю в класичних виставах; третім - введення народного танцю в структуру драматичної вистави; четвертим - поява національної балетної вистави, з подальшою стилізацією, наближенням до класичного танцю та відокремленням народно-сценічного танцю як самостійного жанру.

В контексті ярмаркових та вертепних вистав народний танець Прикарпаття достеменно зберігав канонічні форми, що мали етнографічні відмінності (культурна зближеність побуту та виконавського середовища; виконавці – носії танцювальної традиції; сюжет вистави - елемент повсякденного життя; орієнтованість на внутрішнього глядача). Відмінність в цьому контексті мали шкільні вистави, сюжет яких носив богословський містеріальний характер. Але культурно-мистецьке протистояння ополяченню, вимушена необхідність етнографічного самоствердження зумовила долучення до цих вистав фольклорних інтермедій. З цього періоду починається звернення до фольклорного матеріалу як до компоненту поезики вистави, а не як до самоцілі.

Другий етап не був значущими для трансформації народного танцю Прикарпаття. Дивертисментний танець не врахував регіональні особливості

українського танка. В рамках гедоністичної адаптації населення великих міст Прикарпаття віддавало прихильність трендовим «завезеним» виставам. В рамках значного перевищення іноземців над корінним населенням боротьба за національну та регіональну ідентичність в цей період було зведено нанівець [66, 67, 76].

Переосмислення національної домінанти, а разом з цим і її регіонального контексту, втілювалось в третьому етапі еволюції танцювального фольклору: введенням народного танцю у драматичну виставу в якості повноцінної компоненти. Фундаментом для появи музично-драматичних вистав з яскраво вираженим етнокультурним компонентом стали спрямовані державотворчі та культурно-естетичні процеси. Наприкінці XVIII – початку XIX ст. під впливом національно-визвольного руху активізуються націєтворчі процеси, формується народницький світогляд [241]. Необхідність етнічної та регіональної ідентифікації консолідує суспільство навколо ідеї національного відродження, одним з основних важелів якого стає мистецтво. Даний процес уможливився завдяки консолідованій співпраці митців (фольклористів, драматургів, письменників, етнохореологів), поширенню меценатства, готовності різних верств населення сприймати мистецький продукт та брати безпосередню участь в його виробленні. В контексті національного відродження формується проблема ідентичності, що розвиватиметься відповідно до соціокультурних, історичних та політичних змін.

Четвертий етап еволюції – поява національної балетної вистави та народно-сценічного танцю в його аматорському та професійному рухах - став результатом нового кроку до національної ідентифікації та необхідності етнічного самоствердження. Незважаючи на те, що формування національної балетної вистави відбувалось під впливом тенденцій соцреалізму, воно стало етномаркером українського балетного мистецтва, сформувавши фундамент для появи українського народно-сценічного танцю. І, хоча політики СРСР передбачала нівелювання національних особливостей, українським балетмейстерам вдалося створити унікальний культурний продукт, що став

базою для подальшого національного культурного відродження. Національна хореографічна спадщина Прикарпаття відтворилась у балетних виставах «Хустка Довбуша», «Сойчине крило», «Тіні забутих предків», відновлення яких стало лакмусом в державотворенні сьогодення [115, с. 85].

Складна соціокультурна ситуація в довоєнній Україні характеризувалась розвитком технічних засобів, формуванням інноваційних способів комунікації, виведенням на передній план гендерних, феміністичних, екологічних та інших загальнолюдських питань, що переорієнтували увагу з площини національного усвідомлення. В цьому контексті народні традиції стали об'єктами споживання, елементами урбану. Гібридна війна докорінно змінила українську реальність. Традиційна культурна спадщина перейшла з засобу самовираження в засіб самоусвідомлення й самопроговорення. За ствердженням К. Кислюка «Українська ідентичність стала політичною реальністю і неодмінною складовою міжнародного порядку денного» [111, с. 52]. Українська культура набуває брэндовості як в середині країни так і поза її межами, реалізуючи прагнення українців створити економічно-потужну, демократичну країну. В цьому контексті відбувається зростання уваги до інтерпретації традиційної культури, але в умовах постмодерну. Для традиційної танцювальної культури Прикарпаття це втілюється в пошуках інноваційних форм, виразних засобів, мистецьких колаборацій.

Історія взаємодії народно-сценічного танцю з різними формами і жанрами вистави розпочалась ще в період панування синкретичних форм мистецтва. Взаємозбагачення відбувалось в умовах толерантного існування обох видів мистецтв в структурі обрядово-ігрових явищ, притаманних українцям в цілому та етнографічним групам, що населяли Прикарпаття, зокрема. Саме тому, виникає необхідність поглиблення знань щодо функціонування та соціокультурного значення народного танцю в контексті обрядових комплексів, як основотворчого фундаменту для подальшого синтезу драматичної вистави та народно-сценічного танцю.

Народний танець Прикарпаття — складна система взаємодії традиційної

культури різних етнографічних груп, що сформували населення цього регіону. Відповідно до історичних досліджень та фольклорних розвідок в регіоні виділяють культурно-мистецьку спадщину гуцулів, бойків, лемків (найчисленніші етнографічні групи регіону), а також покутян, ополян та ін. Нечисленні етнографічні групи, хоч і брали участь у формуванні культури регіону, але їхній вплив був незначним і розосереджувалася серед домінантних етнокультур. Тому, дослідницьку увагу слід зупинити на вивченні особливостей використання народних танців в системі календарної та побутової звичаєвості, що були типовими для п'яти основних етнографічних груп регіону [104].

Частиною народної драматичної творчості були не всі народні танці, а лише ті, що мали чітко виражену образно-художню форму та виконували сакральні функції в контексті обрядової дії. До традиційної драматичної дії, що пізніше стане підґрунтям для формування інших театральних форм, також належали трудові обряди, що в них поєднувались танець, пісня та пантоміма. Саме завдяки зображувальним можливостям танцю він став рушійною силою у кристалізації драми. Зміст і форма народної драми формувались споріднено з розвитком світоглядних, релігійних, соціокультурних і побутових трансформацій, та були тісно пов'язані з календарним та родинно-побутовим циклами.

Найчисельнішим за образно-художніми формами був зимовий цикл календарних свят, що зберіг і прадавні й інтегровані християнські традиції. Одним з домінантних елементів цього періоду було колядування. Завдяки своїй природній синкретичності (поєднанні музики, слова, обрядової дії змістовного руху) ці святкові обходи ряджених трансливали сакральний сенс всього дійства [10, с. 82]. В гуцульській традиції колядували чоловіки. Головним сакральним завданням колядників було побажання добробуту родині та магічне замовляння на добрий майбутній врожай. Танець також відігравав магічні функції: його виконували виключно за ходом сонця, танцювальні обходи повторювали тричі. Танець «коло» під час колядування обов'язково виконувався після кожного

побажання, мав закриту, напівзакриту або лінійну форму, виконувався простим кроком, інколи кроком з підстрибуванням на одній нозі. У цій дії зберігались вірування та магічні уявлення про підпорядкованість життя людини силам природи. Виконання чітких магічних функцій та чітка ритмічно-танцювальна структура дозволили довгий період зберігати форми танцювального фольклору гуцулів в системі обрядів колядування.

На Бойківщині колядувати могли діти (в деяких селах), не жонаті та одружені чоловіки [75]. Типовими тут також були обрядові обходи парубоцьких ватаг, метою яких було прославлення господарів, віншування, заклинання гарного врожаю та добробуту в родині й господарстві. Обрядові дії, що супроводжували колядування обов'язково вміщували ритуальні танці. У бойків було зафіксовано та збережено обрядовий танець «Кочан» - колядницький танок, що виконувався як розпочинали грати коломийки [210]. Сам танець за ритмоструктурою належить до коломийкових. Під час його виконання розігрувалась обрядова дія, сакральне значення якої полягало у побажанні гарного врожаю капусти. Виконавці розташовувались по колу з парою виконавців всередині основного рисунка (зазвичай це були береза – ватажок колядників та газдиня). Музичний супровід коломийки переривався і пару затискали в середині кола, щоб качани капусти були тугими [75]. Тим самим рухи танцю мали чітке віддзеркалення обрядової дії й сформовану образно сюжетну лінію, що задовольняє потреби народної драми.

Танцювальні традиції лемків під час колядування досить подібні до бойківських та гуцульських. Під час колядницьких обходів в контексті обрядової дії виконувались символічні танці, рухи яких повністю відповідали змісту пісні, обрядовому призначенню, мали образно-виразні рухи й чітко регламентовану композиційну структуру. Соціокультурною обумовленістю залучення народного танцю до народної драми цього періоду було збереження світоглядного дуалізму, що обумовлювалось поєднанням християнських та язичницьких вірувань. Народний танець відіграв важливу роль у залученні родини до світотворення, упорядкування зовнішнього хаосу, спроби впливу на

стимулювання річного господарського та солярного циклів [54, с.129].

Аспекти використання народного танцю в процесі колядницьких обходів ополян та покутян наслідували традиції інших етнографічних груп Прикарпаття та обумовлювались подібними соціокультурними чинниками. Традиційне перевдягнення під час колядницьких обрядів надавало дії театральних ознак, а народний танець робило засобом художньо-естетичної виразності.

Весняний календарний цикл свят на Прикарпатті також сформувався як цілісний народно-драматичний твір. Ритуальні дії, що супроводжувались весняними хороводами мали чітку регламентацію та функціонал. Основними завданнями обрядової звичаєвості цього циклу було закликання доброго літнього врожаю, пробудження та стимулювання природи, побажання молодим дівчатам та хлопцям щасливої долі. В традиції гуцулів були поширеними гаївки, не зважаючи на те, що перевага сільськогосподарської діяльності віддавалась не польовим роботам, а скотарству. За хореографічною композицією гуцульські гаївки відрізнялись складними хореографічними рисунками та простішим хореографічним текстом. Першочергове значення драматичної дії відбивалось у постійній протидії персонажів. Виконавці зазвичай розташовувались двома паралельними лініями (одна навпроти одної), розігрували дію в середині кола (за умови протидії соліста в середині хора і загального гурту). Подібну композиційну структуру має наведена Н. Марусик гаївка «Ходить жучок по долині», в якій дівчата розподілялись на два гурти, розташовані один навпроти одного, брались за руки, а маленька дівчина проходили по їхніх руках [160, с.55]. Подібним за композиційною структурою та хореографічним текстом була хороводна гра «Вербова дощечка».

Серед гуцульських гаївок багато і таких, що в основі композиції мають колоподібний рисунок, що уособлює уявлення про рух сонця та відродження його сили на початку весни. Всередині кола могли відтворюватись рухи, що емітували трудовий процес, навколишню природу, поведінку птахів та звірів. Вибір рухів залежав від змісту гаївки та повністю йому підпорядковувався, організовуючи єдиний драматичний комплекс. Поширеною гаївкою був

«Кривий танець», що значно відрізнявся від інших гаївок складною композиційною структурою, адже будувався із різноманітних геометричних фігур, вибір яких цілком залежав від дівчини, що заводила хоровод.

Важливою ознакою гуцульських гаївок було поширення в них християнських сюжетів, що формувало окрему сталу групу.

Багато обрядових дій, а разом з тим і дійової театралізації, виконувалися під час святкування весняного Юрія як у гуцулів, так і у бойків. Свято Юрія символізувало остаточне повернення тепла, початок нового сільськогосподарського періоду. У цей час вперше виганялась худоба на пасовища, тому звичаєвість спрямовувалась на виконання охоронних замовлянь. Важливим елементом святкування були запалення магичні дії з вогнем, що за світоглядними уявленнями допомагали пробудженню природи, спалюванню нечистої сили в полях, відновлення навколишньої природи. Для цього запалені колеса спускали з гір, а навколо ватри виконували магичні хороводи, що сприяли єднанню та очищенню [50]. На Покутті обрядова звичаєвість цього свята була дуже близькою до бойківської та гуцульської. Покутяни також оберігали худобу за допомогою магичного вогнища, виконували хороводні танці навколо ватри, замовляли худобу від нападу відьом та диких тварин.

В традиційній культурі бойків, подібно до гуцульської традиції, гаївки з'явилися наприкінці XIX ст., і були штучно привнесені з Поділля. Зафіксовані етнографами гаївки бойків мали досить різнобарвну тематику: шлюбно-родинну, зооморфологічну, природничу, релігійну тощо. Поширеними гаївками зі шлюбно-родинною тематикою були «Подоляночка», «Перепілонька», «Дзельман», «Білоданчик», «Насточка». Основною темою наведених гаївок було обрання пари, що підкреслювало заохочення молоді з боку громади до формування родини, продовження роду [180, с.102]. Виконання таких гаївок супроводжувалось міфоритуальними діями, що в них танець відіграв важливу образотворюючу роль. Сюжетна лінія гаївок мала активний розвиток завдяки розігруванню в імітаційних рухах, що з них складався хоровод. Зазвичайна

драматична основа гаївки відтворювалась в середині, а хор розташовувався по колу.

Найчисельнішими серед бойківських гаївок є група з аграрною тематикою, що виконує функцію закликів гарного врожаю та добробуту. Тривала збереженість дієво-функціональних характеристик всередині обрядового комплексу дозволила тривалий час передавати від покоління до покоління чітку структуру хороводів, що були частиною комплексу. Хороводи «Мак», «Грушечка», «Льон», «Огірочки» мали встановлену послідовність фігур та рухів, що імітували виробничі рухи й сільськогосподарські роботи. Етнограф Ю. Пуківський зазначав: «...і тексти, і рухи засвідчують первісне значення гаївок – сприяти пробудженню природи, родючості, майбутньому врожаю» [180, с. 103].

Гаївки на Покутті близькі за змістом, структурою та формою до бойківських гаївок. Багато однойменних гаївок (до тих, що були наведені вище) зафіксовані етнохореологами в селах Покуття, майже повністю наслідують гаївки бойків. Гаївку «Грушечка» розпочинали виконувати дві дівчини, які зрештою розігрували в рухах зміст пісні.

На Лемківщині хороводними танцями супроводжувалось багато весняних обрядових дій. До таких належали символічні спалювання зими, зустріч весни, пробудження природи, закликання врожаю, шлюбні-родинні замовляння. Гаївки також були поширеними у лемків. Традиційно вони супроводжувались розімкнутими хороводами, в яких брали участь всі дівчата, через що вони були досить численними. Гаївка «Качки гнати» виконувалась в контексті обряду закликання весни. За віруваннями качки символізували прихід весни й тепла, відновлення природи, то дівчата, пробігаючи селом та імітуючи політ качок активними розмахуваннями білими хустинками, заохочували сили природи й наближали відродження землі після зими. Побравшись за руки, вони рухались селом, а наприкінці хороводу дві дівчини утворювали ворота, через які решта пробігала далі селом. Дана композиційна структура була символом повернення тепла й весни через «космічні ворота» [54, с. 80]. Під час виконання гаївок



також імітували трудові процеси, налаштовуючись на новий аграрний рік й виконуючи магічні дії, що були запорукою майбутнього гарного врожаю. Також в цей період виконувались танці «Мости», «Мотаний танець» «Горіла липка», але їхню композиційну структуру було втрачено, більша частина цих танців сьогодні забута [53].

Весняний цикл ополян був досить різноманітним, адже рівнинний рельєф сприяв розвитку сільського господарювання. Танці цього періоду, як частина драматизованого обрядового дійства, були насичені різноманітними специфічними рухами та рисунками. За функціями, тематикою та жанровим розподілом вони були схожі з ігровими хороводами інших етнографічних груп Прикарпаття. Будучи невіддільною частиною обрядового комплексу, танці були структурно-утворювальним елементом. Соціокультурна обумовленість їхнього виконання полягала у співдії язичницьких та християнських вірувань. Ополяни називали даний жанр гагілками. Серед найпоширеніших збереглися «Сам ходжу», «Огірочки», «Зайчик», «Мости», «Кривий танець», «Зельман» [210, с. 123]. За композицією гагілки ополян були колові (закриті та розімкнуті) ключові, зигзагоподібні. Часто в середині загального закритого кола дівчата розігрували зміст пісні, подібно до гаївок гуцулів, бойків, лемків, покутян.

З переходом до літнього циклу свят починаю з'являтися шлюбні мотиви у народних обрядових діях. Театралізація літнього циклу найбільше пов'язана з обрядами на Івана Купала, Русальними святами. Обрядові дії на ці свята у всіх етнографічних груп Прикарпаття були досить подібними один одного. Люди вірили в магічні функції вогню та його здатність до очищення, тому основним дійовим атрибутом цього календарного періоду був вогонь, через який стрибали молоді хлопці та дівчата (парами або поодинці), а вранці через попіл переводили худобу. Навколо вогнища водили ритуальні хороводи переважно за рухом сонця.

Осінній цикл свят мав три етапи: жайинки, жнива та обжинки. Перші два періоди не супроводжувались танцями, а лише піснями, пов'язаними з працею в полі, адже супроводжували важкий трудовий процес. Комплекс обжинкових дій

відрізнявся виразністю драматургією й обов'язковим виконанням танців.

Серед родинно-побутових свят найтеатральнішим безперечно було народне весілля, що мало драматичну дію, пісні діалогового характеру, пластичні обрядові рухи, фіксовані до обрядової дії танці, перевдягання, ігри та ін. Народне весілля Карпатського регіону складалось, як і на всій території України, зі сватання, заручин та самого весілля. Протягом всього періоду ця народна драма мала чіткий перелік персонажів, які виконували певний спектр обрядів. Саме через досить розвинений драматургічний комплекс весілля завжди привертало увагу письменників, фольклористів, етнографів, істориків та інших дослідників. На Гуцульщині вперше танці весільного комплексу з'являються під час заручин, коли сходяться запрошені гості. Під час самого весілля танцювати починають вже під час сходин: одні гості сідають за столи, інші лигаються співати й танцювати, потім міняються місцями. Також на весілля виділяють танець молодих, танець дружки з дружбою, танець дружби й молодої під час виходу з комори, танці молодих та дружби на перший та другий день після весілля в домі молодих. Таким чином, майже всі весільні обряди, на вшанування молодої родини завершуються або супроводжуються танцями. На весіллях танцюють коломийки, гуцулки, козачки, півторак. Композиційно танці виконуються по колу або ж боком один за одним, або один за одним парами. Зазвичай на гуцульському весіллі танець розпочинає хлопець, потім підхоплює собі у пару дівчину, а вже за ними починають танцювати інша молодь. Серед найпоширеніших рухів виділяють тропітки, голубці, гайдук, перекручення партнерки. Весільні танці переважно мали дводольний музичний розмір. У весільних танцях гуцулів часто використовувався додатковий реквізит, що залежало від розміщення танцю у системі самого весільного обряду.

Лемківське весілля також супроводжувалось значною кількістю різноманітних танців. Перші танці розпочинались у будинку молодого під час початку весільних обрядових дій. Наречений разом з друзями виконував танець з топірцями. Він мав колову композицію, рухи були не складними: хлопці рухались навколо бартки приставним кроком постійно змінюючи

напрямок руху. Таким чином, танець супроводжував посвяту хлопця у легені, і бартка символізувала в ньому мужність та чоловічу силу. Пізніше у домі нареченого продовжували виконувати парні танці, що супроводжувались співом. В домі нареченої також починали відбуватись обрядові дії. Подружки нареченої на початку свята виконували дівочий танець, що був дуже наближений за композицією до танцю парубків в будинку нареченого: дівчата рухались по колу приставним кроком, тримаючись за руки в середині кола, постійно змінюючи напрямок руху. Коли домі з'являлись друзі нареченого, танці продовжувались. У цей час могли виконувати танці «Карічка», «Чардаш». Під час виходу молодих до шлюбу з будинку молодої гості майже танцюють, лише пританцьовують, виконуючи драматичні дії. Танці поновлюються після повернення молодих в будинок нареченої після церкви: дружки та подружки розпочинали відразу танцювати, у той час, коли свати сідали за столи. Після святкування молоді знову виходили з-за столу та продовжували танцювати з іншою молоддю. Цей період танцювання міг тривати до двох годин. Після того танці розпочинали старші люди. Вони могли танцювати танці, що притаманні лемківській традиції, могли танцювати «гопака». За твердженнями Р. Герасимчука, на весіллі танцювали танці: «Потряска», «Обертак», «Круглий», «Викручана». «Обертак» виконували на початку весілля та після обрядів пригощання, він характеризувався великою кількістю обертів і виконувався парами. «Весільний танець», що поєднував в собі «Потряску» та «Коломийку» [52].

Бойківське весілля, за народним сценарієм, дуже схоже з гуцульським та лемківським, і складається з тих самих частин: сватання, вінкоплетіння, запросин, весілля, шлюбу (вінчання), поправин (заводи в дім молодого). Обрядові дії повсякчасно супроводжуються ритуальними танцями, що відтворюють у пластиці сакральні оберегові функції. Під час вінкоплетіння танцювали дружки з дружбами відразу після виплітання вінків для молодого та молодої, потім до них приєднувалась інша молодь і танці тривали майже до самого ранку. Під час вінкоплетіння молода танцювала з дружками,

відзначаючи тим самим прощання з дитинством та безтурботним життям. «Затанцювання весілля» - важлива частина початку весілля у бойків — ритуальна підготовка молодої (молодого) до подружнього життя, сакральне побажання щасливого подружнього життя, замовляння долі, формування системи оберегів. «Сходяться гості до молодої (молодого), веселяться та гостяться, “затанцювають свадьбу” (спільна трапеза і танець (коломийка) у колі на джерзі – ознака досконалого, точного дотримання ритуалу весілля)» [148, с. 103].

По закінченні заручин та вручення молодому вишитої сорочки відбувався перший танець молодого з молодою, під пильним наглядом присутніх гостей [210]. Саме весілля розпочиналось «Першим танцем» гостей, що створювало відповідний настрій та, в пластичній формі, реалізовувало функції входин на початку весілля. Розпочинають його молодий з молодою, після входин в хату. Вони танцюють на джерзі, а навколо них родичі танцюють коломийку. Також у цей весільний період виконувались танці «Перший танець з відром води і свічкою», «Перший танець з горілкою завиненою у п'юку». Виходячи з самих назв цих танців, підкреслимо, що вони мали чітке функціональне значення, відповідні дійові рухи та повністю підпорядковувались обрядовій дії, яку супроводжували.

Найяскравішою частиною весілля, багатою на хореографічну складову, була кульмінація самого весілля — закінчення бенкету. До весільних танців бойків також відносили «Великий танець» й танці «Тополя», що виконувався родинами молодого та молодої в замкненому колі та «Журило», в першій частині якого молодий вояк танцював в центрі замкненого кола, а у другій частині він швидко танцював з дівчиною парну коломийку також в середині кола. В домі у молодого гуляння продовжувалось. На його початку виконується «Шоровий танець» («Золотий танець» або «танець молодої») під час якого староста запрошує всіх охочих парубків та гостей перетанцювати з молодою за грошовий викуп, таким чином суспільство сприяє формуванню молодої родини та забезпечує їй матеріальну допомогу на початку спільного подружнього

життя. В результаті кожен член громади має змогу долучитись до сакрального процесу продовження роду, розвитку добробуту родини, формування майбутнього суспільства. Розпочинався процес обдаровування з урочистого вручення нареченою свекрусі бальцю — фабричного полотна, з яким потім виконувався ритуальний танець нареченої та свекрухи, під час якого присутні на весіллі могли роздивитись балець. Платно було символом вдячності нареченої за народження молодого та його виховання, тому до підготовки бальцю відносились дуже прискіпливо [148]. З бальцем танцювала і мати нареченої, виконуючи обертання у ньому. Символічний «Танець з бальцем» виконував староста з матір'ю нареченої: «...їй на голову клали хліб, а зверху обоє накривалися полотном. Танцюючи коломийку, староста намагався відкусити шматок хліба (стру́цня). Після танцю хліб розподіляли між усіма учасниками весілля» [224, с.341]. Наприкінці весілля виконувався «Дарунковий танець», що мав в народі й інші назви, в процесі якого молодих обдаровували дарунками. Цей танець ще мав назву «Танець під бальцем»: платно за чотири кути натягували над головою нареченої і гостя дружби та дружки, по закінченню танцю з молодого, гості кидали гроші на балець. Музики для цього танцю могли грати вальс або коломийку.

Опільське весілля, подібно до цього побутового свята інших етнографічних груп, мало такі самі частини, і танці виконувались відповідно до обрядових дій. Тому, структурна складова танців, композиційні рішення, функціональність, зміст, головні герої — подібні до весільних танців гуцулів, лемків або бойків. Важливою ознакою опільського весільного танцю була широта виконання танцювальних рухів, чого не зустрінеш у, наприклад, бойківському танці обмеженому географічним простором через умови проживання. Ополяни, своєю чергою, мали досить рівнинний ландшафт, що спровокувало появу саме широкої композиції в танці, вільного широкого кроку.

На Покуття весільні танці зустрічались під час обряду вінкоплетіння, записаний етнографами танець виконували літні жінки, після того, як весільний вінок молодій був готовий. Вінком прикрашали весільний солодкий хліб, а сам

хліб розміщували на подушку. Жіночки брали руками подушку та рухались по колу, пританцьовуючи та співаючи обрядові пісні. Найактивніша фаза використання народних танців у весільній обрядовості припадала на основну частину весілля. Заручини також могли відбуватись з запрошенням музик, а разом з тим і танцями й тривати всю ніч. За день до самого весілля відбувались і символічні танці у будинку молодого під вручення йому вишитої сорочки. Отримавши за сорочку відкуп та пригостившись, свахи вставали з-за столу та танцювали 2-3 танці й лише потім повертались до будинку нареченої. На покутському весіллі виконувались танці молодих, танці гостей та інші танці, що були частиною весільної народної драми. Більшість з них мали колову композицію, з розміщенням головної дієвої особи посередині кола. Основним танцем на весіллі у покутян була коломийка, яку співали й танцювали одночасно. На самому весіллі танці могли тривати всю ніч і завершуватись ближче до світанку.

На окрему дослідницьку увагу заслуговують поховальні обряди Західного регіону, що за своєю структурою сформували досить складний етнографічний комплекс, важливою частиною якого були досить специфічні, на думку сучасника, сидіння біля померлої людини. За давньослов'янською традицією сидіння біля померлого супроводжувались розігруванням сцен (часто фантастичного змісту), ігор, виконанням фольклорних танців, грою на музичних інструментах — все це створювало досить веселий настрій біля померлого. Сукупність веселощів та розваг навколо померлого спрямовувалась на символічну протидію смерті та розвагу родини, що сумувала за померлим. Театралізація даного обрядового процесу полягала у драматичних діях, що завжди вміщували маскування. В системі звичаєвості етнографічних груп Західного регіону України такі перевдягнення мали визначальні класифікаційні ознаки. Ритуальні перевдягнення значною мірою наслідували зимову звичаєвість: перевдягнення під час щедрування, колядування. Етнографи класифікують обрядові перевдягнення поховального циклу на три основні групи: соціально-побутові, зооморфні та міфологічні. Відбиваючи анімістичні

погляди пращурів та генетично прив'язуючись до періоду народження року, серед зооморфних перевдягнень поширювались образи ведмедя або кози. До міфологічної групи належали маски відьом, чортів, уособлення смерті, в чому відбивались демонологічні уявлення громади. До соціально-побутових перевдягнень могли входити маски, що символічно передавали присутність померлих родичів, або представників різних етнічних груп населення. Такі перевдягнення з плином часу перетворились в пародійні дійства, а згодом почали втрачати ритуальний зміст та світоглядну значущість. Розвиненість драматичної дії обрядів поховального циклу привертала увагу не лише дослідників, але й митців, що стало запорукою її збереженості у літературних творах та сучасних драматичних виставах.

Переконання гуцулів щодо прийняття смерті були загальноукраїнського світоглядного походження. Гуцули вірили, що вмирання не залежить від бажання людини, що смерть необхідно заслужити, проживши гарне життя і гарну смерть вважали ту, що приходила до літньої людини. У гуцулів забави та ігри біля померлого значно залежали від віку самого померлого (літня людина, неодружена людина або дитина). Етнограф П. Шекерик-Доників додає до вже означеного функціонала забав біля покійного ще й необхідність налагодження комунікації в громаді: розкидані по горах мешканці навіть однієї громади не мали можливості часто сходитись і використовували будь-який привід для спілкування та налагодження зв'язків. Учасниками забав були чужі для померлого люди, родина лише дивилась, але при цьому їм не заборонялось сміятися та реагувати на розігруванні дії. Поширеними були ігри «Грушка» (схожа на ігри весняного циклу), «Млин», «Зайця купувати», «Білиця», «Перстенец», «Стільчик» та інші [239, с. 255]. Серед танців, що могли виконуватись під час сидіння біля померлого були коломийки, хороводи. Гуцули могли танцювати й під час повернення з кладовища, зазвичай також різноманітні форми хороводів.

На Бойківщині ігри біля покійного відбувались під час «світивок», що ставили перед собою на меті стерегти покійного від злих сил після заходу

сонця, перші два дні і дві ночі після смерті. «Найпоширенішою грою був «Лещук», «Лащук», його різновидність «Бити дупака», «У дупака». Відомою була гра «Везуть цеглу», «Шишак». В контексті цих ігор могли виконуватись і ритуальні хороводи, що також були покликані затвердити продовження та перемогу життя над смертю. В розіграваних іграх бойків також були ряджені, серед яких виділяли образи діда та баби, що могли виконувати парний танець в контексті тієї драматизованої дії, що вони розігравали за ритуальним сценарієм. Він не мав чіткої композиції. Рухи були дуже простими, переважно кроки.

За твердженнями фольклористів поховальні ігри входили в цикл обрядової звичаєвості покутян. Подібно до традиції Західного регіону на Покутті ігри супроводжувались перевдягненням (були поширені зооморфні, антропоморфні та космологічні маски), а разом з ними і розігрування дії, що могла супроводжуватись пританцюванням. Композиційно таке пританцювання були виключно імпровізаційними, простими за перебудовою (часто виконувала пара учасників, стоячи на одному місці) й танцювальними кроками. На Покутті часто виконувались ігри-змагання у перші два дні після смерті, що символізувало перемогу життя. Функціонально такі танці забезпечували звеселення душі покійного, найближчих родичів, які були у скорботі, створення магічного оберіга від потойбічних сил.

На Лемківщині було поширеним виконання біля померлого ритуальних та поховальних пісень, але й про проведення веселощів існують загальні згадки. Визначено, що лемки також вірили в можливість прогнати смерть від живих, що залишились в домі, тому поховальні ігри тут також виконувались протягом перших двох днів після настання смерті.

На жаль, згадок про поширення ритуальних ігор в поховальній традиції ополян майже не зафіксовано і визначити достеменно наявність епізодів виконання ритуальних танців під час сидіння біля покійного не є можливим.

Таким чином, народний танець Прикарпаття сформувався в контексті паралельного розвитку традиційної культури етнографічних груп, що формували склад населення регіону. Їхня соціокультурна замкненість



виправдовувалась закритим веденням господарства, бажанням зберігати власні художні традиції, відсутністю вимушеної комунікації. Відтак, народний танець в регіоні трансформувався з урахуванням етнографічних відмінностей. Спільною ознакою для танцювальної традиції всього регіону стало збереження сформованого танцювального канону: народний танець кожної етнографічної групи, в процесі його трансформації у народно-сценічний вид, майже докорінно зберіг основні мистецькі ознаки. Дана особливість була зумовлена тривалим збереженням власного господарства та народних промислів, повільні темпи розвитку промисловості в регіоні, консолідація населення навколо власних культурних традицій.

Танцювальний канон гуцульського народного танцю полягає у використанні різноманітних колових утворень, переміщень в середині кола. Найпоширенішими рухами є підскоки, притупи, «тропітки», переступання, «високи», присядки «гайдук», «свердло» та «чосанки». Бойківський танцювальний канон відрізняється стриманістю та гордовитістю виконання, основні рухи ніг виконуються на зігнутих колінах, спокійно, плавно. Танці переважно розпочинають чоловіки, існує специфіка повторів фігур та їх комбінування. В танцях бойків відчувається вплив угорської танцювальної культури. Танцювальний канон Лемківщини характеризується легкістю та стриманістю виконання. У танцях багато обертів тулуба; використовувались прості рисунки або складніші форми кола. Ритмобудова танців досить складна. Танцювальний канон покутян та ополян не мав досить чітких ознак, тому не сформував окрему систему.

Надалі танцювальний канон народних танців Прикарпаття розвивався відповідно до загальнонавживаних етапів еволюції українського народного танцю від фольклорної традиції до академізму, але з урахуванням соціокультурних змін у регіоні. Характеристика етапів еволюції українського народного танцю описана в монографіях Р. Герасимчука, В. Верховинця, К. Василенка, О. Голдрича, дисертаційних дослідженнях Н. Марусик, Н. Семенової, С. Легкої, Т. Благової та ін.

Також, за результатами аналізу календарного та родинно-побутового комплексів, зазначимо що в Західному регіоні України сформувалися та добре розвинулися драматичні та театральні елементи в середині ритуального дійства. Таким чином, було створено фундамент для появи розвиненіших театральних форм та формування професійного драматичного театру. Цей формотворчий період створив парадигму фольклорного театру, що в ньому втілюється повний цикл життя людини в поєднанні та гармонії з природою. Народна драма яскраво презентує процес формування та розвитку світогляду громади, соціокультурних та мистецьких змін.

## **2.2 Народний танець Прикарпаття як атрибутивний елемент українського професійного театру**

Наступним кроком професіоналізації та академізації народного танцю став процес його театралізації - поступового виходу на професійну сцену. Перехід від народної драми, що існувала лише в контексті обрядової дії та була важливою частиною повсякденного життя людини, відбувався поступово: діяльність скоморохів, поява ярмаркових та шкільних театрів, поява перших професійних театрів.

Перший етап – діяльність скоморохів – перший крок до професіоналізації театру і народного танцю в середині театрального дійства. На території Прикарпаття дослідниками відзначалась діяльність українських скоморохів, а також польських скоморохів - «йокуляторів», «веселок», «вагантів», «жонглерів». Основою діяльності скоморохів був фольклор: вони не лише ретранслювали народні пісні, танці, звичаї, але й створювали власні твори, що базувались на традиційній культурі, але ускладнювались технічно та композиційно. Внаслідок їхньої діяльності було розпочато процес професіоналізації драматичної дії та народного танцю. Окрім того, почав відбуватись взаємообмін традиційних культур, польської та української, внаслідок тісного міжетнічного спілкування. В Західній Україні творчість

скоморохів зберігалась значно довше, порівняно з Лівобережною Україною, що дало можливість розвинути виконавську техніку, сформувати жанрове різномайття. В процесі приєднання народного танцю до своїх вистав скоморохи достеменно зберігали ознаки танцювального канону певної етнографічної групи, що сформувало широкий мистецький спектр, адже були носіями певної танцювальної традиції.

І якщо діяльність скоморохів продовжувала народні традиції, то поява шкільних театрів відчутно вплинула саме на появу професійного сценічного мистецтва. Шкільні театри були частиною соціокультурної діяльності братських шкіл майже по всій території України. Безпосередньо в Західній Україні були каталізатором багатьох культурних змін. На початку XIV ст. театральну дію розглядали як інструмент для формування світогляду молоді, вбачали важливу виховну функцію у драматичних виставах. Католицька церква довготривало використовувала театр у своїх просвітницьких цілях, до того ж впливати на думку громадськості було набагато легше саме через вистави шкільних театрів. Особливо такий вплив був важливим в контексті загальної політичної ситуації в регіоні, що характеризувалась засиллям польської шляхти в усіх сферах життя регіону. «Захопивши західноукраїнські, території, шляхетська Польща ввела нову територіально-адміністративну систему управління окупованим краєм, створила за зразком корони новий асистент місцевої адміністрації» [66, с. 164]. Соціокультурні та економічні зміни, що виникли під час польського поневолення, вплинули негативно на збільшення класового розшарування українського селянства, збільшення закріпачення, примусового ополячення як заможніших українців, так і бідних селян. Разом зі збільшенням податків, вимушеної безоплатної роботи, відриву від сформованих традицій збільшується і прагнення громадськості до відновлення української культури. Виникнення братських шкіл стало результатом народних коливань та потреби саме у відродженні національної свідомості та традиції. На відміну від братських шкіл, в католицьких до кінця XVI ст. панував консерватизм та суворе дотримання догм, через що поширення шкільних театрів відбувалось

односпрямовано. З 80-х рр. XVI ст. починаються зміни у системі церковного виховання, що були пов'язані з загальноєвропейськими соціокультурними тенденціями. Доба бароко ознаменувала появу протестантизму, що пропагував доступну для всіх освіту, навчання рідною мовою, розвиток національних культур. Поширення подібних течій змушувало католицьку церкву відшукувати новітні засоби поширення релігійних уявлень, що дозволяло б і далі утримувати владу в Західноукраїнських землях. Альтернативою католицьким школам стали православні братські школи, в яких театральні вистави також посідали важливе місце і виступали засобом популяризації духовної та світської думки. Зрештою, створення шкільних театрів при православних й католицьких церквах, повністю задовольнило тогочасні потреби в консолідації населення: шкільні вистави сприймалися легко і невимушено, повністю виконуючи виховну функцію. Відмінностями між виставами братських шкіл та виставами католицьких шкіл були підходи до збереження текстів: православна церква прагнула до збереження традицій, вбачаючи істину в самому тексті, а католицизм прагнуло до еволюції, дозволяючи перетлумачення тексту та використовуючи метафоричні висловлювання.

Ще однією важливою ознакою соціокультурного життя в даний період було глибоке взаємопроникнення сакрального та світського. Не зважаючи на наміри протиставити відчуженій церкві громадське середовище, і католицизм, і православна церква залишались оплотом культури. Все світське вважалось побутовим, а ті культурні надбання й традиції, що тільки розпочинали процес формотворення — чимось недооформленим. Такому розподілу сприяли мовні нашарування в регіоні: польська шляхта та заможне панство користувалось польською, серед селян зберігалась українська, вчені, як і вся наукова думка того часу, використовували латинь. Таким чином, продовжували зберігатись класові розшарування, ускладнювалась соціокультурна комунікація. При цьому, попри ступінь розвитку світської складової культури, вона ніколи не вступала в конфронтацію з сакральною, не витісняючи її. Підтвердженням цієї думки слугувало поширення різних форм театральних вистав, що формувались

саме на перетині сакральної та світської традиції. «Можна стверджувати, що світські форми поступово ставали рівноправними і сакральними, на що вказує особливе становище категорії сміху в українській культурі, поширення та самостійне життя таких жанрів, як інтермедії, орації, а також десакралізація містерійних мотивів у вертепі, їх поглинання народною культурою та, звичайно, інтенсивний розвиток пародії».

Першою і найбільшою братською школою Прикарпаття була Львівська братська школа, її заснували наприкінці XVI ст. Навчання в школі спиралось на демократичні засади, ставлення до учнів було однаковим незалежно від заможності та класу. Учні вивчали грамоту, мови, граматику, поезику, основи філософії та риторики. Львівські міщани, які опікувались ділами Львівської братської школи, брали активну участь у політичному, соціальному та культурному житті громади [96, с. 27]. Одним з основних завдань братство вважало обмеження впливу духівництва на суспільно-політичне та культурне життя, за для чого чітко стежило за тим, щоб служителі культури займались виключно справами церкви. Результатом прагнень культурних діячів братських шкіл стало поступове засвоєння театральних форм як засобу створення нової мистецької реальності та нової мови реалізації дійсності через театральні виразні засоби. Театральні вистави братських шкіл були сповнені національних традицій, гумором, були простішими для сприйняття, бо виконувались доступною для громади мовою. Потреба у реалізації релігійних сюжетів, що в них часто з'являлись народні образи, вимагала й пошуку нових виразних засобів. Одним з таких засобів був народний танець, виконуваний функції живої характеристики героїв. Звичайно, що у братських театрах не йшла мова про збереження й ретрансляцію традицій фольклорного танцювального мистецтва, тим більше такого, що вміщувало регіональні або етнічні особливості. Народний танець у виставах був допоміжним засобом, але у цей період і почав формуватись фундамент для подальшого розвитку танцювального фольклору в середині драматичної вистави. Шкільна драма сформулювала основний вектор подальшої професіоналізації народного танцю

у регіоні. Представники братських шкіл робили акцент на репрезентацію переважно гуцульського фольклору, що вже на цьому етапі ускладнило професіоналізацію народного танцю інших етнографічних груп. Подальша ретрансляція народного танцю в структурі вистави відбувалась відповідно до сформованого вектору. Вийняток були вертепні драми, що частково враховували особливості танцювального канону певної етнографічної групи, але їхня роль у процесі професіоналізації народного танцю була незначною.

Поряд з шкільною драмою розвивалась й вертепна драма – старовинний варіант лялькового театру, з яким виконувались урочисті різдвяні обходи. Не зважаючи на асимілятивні процеси в культурі та мистецтві того часу на Прикарпатті, що були спричинені збільшенням впливу польської культури, український вертеп мав свої архітектурні та сюжетні традиції. На відміну від польського варіанту вертепу, українська вертепна скриня мала два поверхи, що розділяло релігійні та побутові сюжети. Дане розділення дозволяло уникати переплетення сюжетів та персонажів. Герої побутової драми виконували пісні і танці під музичний супровід. Зазвичай виконувались коломийкові форми танцювального й пісенного фольклору. Вертепна драма мала відмінності, порівняно з шкільною драмою: її тексти та зміст драматичної дії мали сталий консервативний характер, адже актори вертепної драми не були авторами, а трансливали фіксовані тексти. Зрештою шкільні театри звернули свою увагу і на вертепну драму, зробивши її частиною своїх виступів. З цього періоду вертепна драма отримала додатковий поштовх до розвитку форм та виразних засобів: почали з'являтися алегоричні та неканонічні персонажі, за потребою трансформувалася сталий релігійний сюжет.

Обумовлене історичними подіями тісне спілкування з розвиненою європейською культурою дало значний поштовх до розвитку власної української культури, що характеризувалась зростанням освіти, появою друкарень та впливових мистецьких осередків. З часом церква почала нівелювати виконання вистав, що зробило їх наближенішими до народного життя. В результаті зменшення ригористичного впливу з'являлись нові жанри:

інтермедії та інтерлюдії, що згодом стали фундаментом для створення народної комедії. Українські інтермедії формувались на перетині народного театру та традиційного західноєвропейського театру. Дія розігрувалась українською мовою з використанням значної кількості запозичених польських слів, сюжети являли переосмислений український фольклор.

В умовах панування польської культури шкільні театри на Прикарпатті занепадають ще до середини XVII ст., а розвиток української народної драми продовжується лише в соціокультурній традиції села. Взагалі кінець XVI – перша половина XVII ст. не була сприятливою для розвитку театрального мистецтва в регіоні. Тривале пригнічення селян, що поступово підштовхувало їх до організації опору, початок опришківського руху, внутрішні міграційні процеси (переміщення населення ближче до гірських околиць, в гори або на територію Центральної України, Поділля, Полісся), викликані пошуком лояльних умов життя — історичні процеси, які затримували культурно-мистецький розвиток, але сформували підвалини для виникнення жанрового різномайття. Соціополітична ситуація в містах також не сприяла мистецькому розвитку. Польський уряд поступово зменшує права українського населення, не допускаючи його до владних кіл та спростовуючи їхню можливість впливати на будь-які політичні та соціокультурні зміни в регіоні. Відповідно до цього поширюється польська культурно-мистецька традиція: театральні вистави виконуються виключно польською або німецькою мовами, втілюються класичні сюжети. Результатом соціокультурної політики уряду ставали виступи міщан проти позбавлення прав на самоврядування, порушення трудових норм, посилення примусових виплат. Даний період в регіоні характеризувався пригніченням української культури, занепадом освіти, повномірною відсутністю національної свідомості еліти українського походження, яка намагалась утримувати владу [67]. Зрештою, селянські та міщанські опори, опришківський рух стали фундаментом для початку національно-визвольної боротьби українського народу, що розпочалось з середини XVII ст. і тривала майже до початку XIX ст.

В цей історичний період серед жанрів лишається шкільна драма, яка продовжує виконуватись представниками братських шкіл та католицьких шкіл. Вона мала форму діалогу, тематика яких залишається майже незмінною (до вже чинних додавались історичні сюжети). В контексті шкільної драми, що виконувалась в братських школах, розвивались інтермедії, що й досі мали другорядний характер і були засобом розваги стомлених глядачів. Їхня значна наближеність до побуту й традицій народу продовжили творення підґрунтя для подальшого становлення української літератури й драми. Не зважаючи на складні історичні та соціальні процеси у XVII та XVIII ст., культура продовжувала розвиватись на перетині католицької та православної віри, перетині західноєвропейської, східноєвропейської та власної, української культур. Синтез виявлявся не лише в зіткненні та взаємопроникненні культури й релігії, також виникала мовна колаборація. «Тут функціонували церковнослов'янська, проста, або руська мова, латина та польська. Ці мови знаходились у взаємодії і не розколювали суспільство на різко протиставлені соціальні групи». Серед театральних форм, що продовжували розвиватись на Прикарпатті, виокремлювалась вертепна драма (лялькова й жива, що зберігалась до кінця XVIII ст. на Закарпатті, Східній Галичині та Буковині і відроджується за часів незалежності), шкільна драма, інтермедії. Порівняно з попередніми століттями розвитку театру та адаптації в ньому народного танцю, розширився спектр тем: з'явилися сюжети про славетних козаків-героїв визвольної боротьби українського народу з поневолювачами. Збиральний образ козака втілював найкращі риси характеру героя, його фізичні та моральні якості. Відповідно до цього зазначимо, що не рідко додатковим елементом образної характеристики був танець, що, по-перше, завжди супроводжував життя козаків і відіграв важливу роль у системі їхнього виховання, а по-друге, допомагав сформуванню загального позитивного враження глядачів.

В цей історичний період почали активно гастролювати та організовуватись на місцях професійні трупи, європейського походження, польські та австрійські. Вистави цих театрів відбувались відповідно польською,



австрійською або ж німецькою мовами. Саме через засилля іноземних труп формування професійного україномовного театру на Прикарпатті було неможливим, а разом з цим унеможлиблювало перенесення народного танцю у професійну драматичну дію. Навіть з появою першого у Львові стаціонарного театру, ситуація навколо україномовних вистав з відповідним сюжетом, що формувалася на українській історії, культурі й традиціях, не змінилась.

Новий поштовх до внесення народного танцю у структуру художньої вистави відбувся у ХІХ-ХХ століттях. Ключовим джерелом інтерпретації став гуцульський танцювальний канон. Дана тенденція була зумовлена ще у ХVІ столітті, а новий етап характеризувався тісним зв'язком з діяльністю фольклористів, етнологів, письменників та драматургів, які спрямували свою творчість на вивчення гуцульської традиції. В наслідок цього танцювальний канон гуцулів представлений в драматичних та балетних виставах, а також академізований в процесі створення народно-сценічного танцю. Танцювальний канон бойків та лемків, а тим більше покутян чи ополян, в структурі художньої вистави не представлений. Однак, народні танці цих етнографічних груп були академізовані й сьогодні представлені в репертуарах професійних та аматорських колективів. Це процес відбувся в наслідок активізації етнохореологічних досліджень у ХХ ст.

Перша половина ХІХ ст. на Прикарпатті також не характеризувалась динамічним зростанням культурного життя. До 1848 р. продовжувало ускладнюватись життя селян: збільшення панщини, позаекономічні примушення, насильство. Міська театральна культура продовжувала формуватись навколо австрійських та польських вистав, пригнічуючи національне самоусвідомлення українців. В 30-х роках студентами Львівської духовної семінарії почали ставитись вистави українською мовою, що вплинуло і на відновлення навчання національною мовою. Відродження української культури пов'язувалось також з діяльністю товариства «Руська трійця», активісти якої прагнули до підвищення рівня освіти, пробудження національної свідомості. Їхні ідеї будувались на основних принципах романтизму,

фундаментом для якого мала стати народна традиція та фольклор. Діячі товариства збирали та популяризували фольклор, створювали словники, реформували граматику, впроваджували українську мову в повсякденне життя Західноукраїнської інтелігенції, яка була значно ополячена за минулі століття, займались етнографічними дослідженнями. Їхня творчість характеризувалась любов'ю до народу, звеличенням навколишньої природи, ліричними сюжетами. Саме тому, М. Грушевський вважав діяльність товариства історичним початком національного відродження Прикарпаття [78]. Діяльність товариства була відгуком української інтелігенції на культурно-мистецькі події, що поширювались в Європі: початок національно-культурного відродження, звернення митців до історії та традицій свого народу, формування значущості кожної окремої нації. Завдяки плідній діяльності «Руської трійці» з'явилась перша українська вистава, що відтворювала традиції українського весілля [78, с. 178]. «Весілля на Русі» стало спробою театралізації результатів етнографічних пошуків Й. Лозинського, що було викладено в публікації «Руськоє весіле». Здебільшого ця збірка являла собою збірку народних пісень. Учасники товариства зацікавились ідеєю перенесення цих народних пісень на сценічний простір. Разом з народними піснями шлях до професійного театру отримав і народний танець, адже всі компоненти синкретичної народної традиції не могли бути відірваними одне від одного. Виконані на сцені пісні супроводжувались відповідними танцями та іграми, що характеризували святкову обрядову дію. Таким чином, завдяки поширенню етнографічної діяльності на території Прикарпаття, розвитку писемності та літератури почало формуватись підґрунтя для виникнення професійного українського театру. Сильним поштовхом до початку соціокультурних змін в регіоні та розвитку національної ідентичності став закон австрійського імператора про скасування панщини. Селяни отримували цілковиту свободу, землі у власне володіння, внаслідок чого вони ставали рівноправними членами суспільства, творцями культури, освіти та політики, активними учасниками всіх сфер життя.

І, хоча на території Прикарпаття процес введення народних мотивів і народного танцю у драматичну виставу професійного театру був дуже повільним, слід зацентруватися на тому, що з початком ХІХ ст. було створено перші опери, засновані на національному тлі. Ці твори І. Котляревського спирались на національну традицію, вміщували український пісенний фольклор, реалізовували образи героїв через національну характеристику. Опери «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник» сформували основну відмінну ознаку українського театру – музичну канву, що неодмінно вимагала залучення до театрального дійства й інших жанрів народної творчості, одним з яких був народний танець. Для популяризації традиційної регіональної культури та залучення до театральної творчості діалектів були адаптовані вистави І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Шерепері. Змінилися назви творів, головні герої набули інших образних характеристик, з'явився оригінальний місцевий колорит, а разом з тим окреслилась необхідність залучення й інших компонентів національної виразності: пісні, танцю. Вистава «Дівка на виданню або на милування нема силування» була однією з перероблених творів, що були представлені на розсуд глядачам. Головні герої змінили імена на доречніші до покутського соціокультурного середовища, разом з тим змінили й виразну характеристику. У виставі з'явилися типові елементи народного покутського танцю, типова танцювальна композиція, положення рук, положення в парах та рухи. Ретельно перероблений твір був дуже далеким від оригіналу і його можна було вважати авторською п'єсою І. Озаркевича. Даний твір неодноразово реалізовувався на сценічних майданчиках сучасної України, також як прояв піднесення національної свідомості, звернення до мистецьких здобутків минулих століть, відродження творів мистецтва. Переробленими для сприйняття мешканцями Прикарпаття виявились й інші твори: «Жовнір-чарівник» (в оригіналі «Москаль-чарівник»), «Сватанс, або Жених навіжений» (в оригіналі «Сватання на Гончарівці») й «Весіле або над цигана Шмагайла нема розумнішого» (в оригіналі «Купала на Івана»). Вистави І. Озаркевича обов'язково вміщували народний танець як

невіддільний елемент драматичної дії, тим самим сформувавши типові ознаки майбутнього українського професійного театру, що мав з'явитись на Прикарпатті. Оригінальні твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та інших драматургів також виконувався аматорськими труппами у Львові та інших містах Західної України.

Після подій 1848 р., а саме скасування панщини, хоч не одразу, але розпочався розвиток аматорського театру на території Прикарпаття, що ознаменувався появою перших національних труп. Поштовхом до цього також слугувало значне збільшення населення в регіоні, зростання рівня обізнаності серед представників селянства, впровадження навчання українською мовою. Важливо зауважити, що в період з 1848 р. до 1860-х років інтерес галичан до театру згасає, адже на перший план виходять важливіші політичні та соціальні питання: формуванні нових відносин між різними соціальними групами суспільства, нарощування темпів міської промисловості, організація господарської діяльності селян. Спроба ініціювати створення професійного мобільного українського театру була виконана у 1849 р. Л. Трещаківським, який зауважував, що народний театр стане способом національного підйому, відновлення свободи соціополітичної думки та культури. Але, всі звернення до Головної Руської Ради та австрійського уряду виявились не на часі, адже революційні події вимагали досить пильної уваги з боку влади. Зовсім неможливим стало створення театру після ліквідації Головної Руської Ради у 1851 р.. Крім того, розвиток літератури та театральної драматургії відбувався досить повільно, щоб повністю задовольняти потреби міського населення; достатнє фінансування отримували лише німецькі театри, а українські аматорські труппи фінансувались лише приватними діячами. Ситуацію почала змінювати поява просвітницьких товариств «Просвіта», «Наукове товариство імені Шевченка», «Руська Бесіда», а також політичні партії, налаштовані на відродження української культури, формування нового національного суспільства, передачу влади українцям. Ідею створення постійно діючого професійного театру в Галичині вперше проголосив Ю. Лаврський у своїй

статті: «Коли хочемо, – писав він, – щоб наша мова процвітала на полі поступового розвитку, ми повинні дбати, щоб вона щораз більше входила в публічний ужиток і з цього погляду, думаємо, найкращу поміч могло би тут подати заснування руського театру у Львові». Створення першого професійного театру потребувало формування фінансового фонду. Дослідники відмічали, що участь у зборі коштів на відкриття першого українського професійного театру брали масово представники різних верств населення, навіть селяни, що не зовсім чітко розуміли просвітницьку та соціокультурну користь від цього мистецького стартапу. Завдяки зібраним коштам у 1864 р. було відкрито перший мобільний музично-драматичний театр «Руська Бесіда», що базувався у Львові. Ця подія відіграла важливу роль у національному підйомі, патріотичному вихованні молоді, збереженні та популяризації традиційної культури у регіоні, а також здобутків українського мистецтва того часу. Австрійський уряд, остерігаючись стрімкого зростання та розповсюдження української національної культури, а разом з тим симетричного зменшення інтересу до німецьких та польських вистав, обмежив виступи Руського народного театру (було дозволено лише 40 вистав на рік) й зазначив неодмінне оподаткування вистав на користь німецької трупи. Репертуар театру у перший рік його існування складався з вистав, що були створені на Лівобережній Україні та Наддніпрянщині: «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Назар Стодоля», «Москаль-чарівник», «Маруся» та ін. До репертуару також входили твори написані для аматорської трупи м. Перемишль. Мистецьким проривом для Руського народного театру стала поява вистави «Верховинці». Другий сезон виступів театру ознаменувався появою значної кількості оригінальних західноукраїнських вистав, що висвітлювали різні сторони життя суспільства. Перенесення традиційного фольклору на театральну сцену також знайшло своє продовження у новостворених виставах «Підгіряни» й «Роксоляна». З цього ж року театр перевели зі статусу аматорського в статус професійного, це не змінило загальний курс театру, але почала загострюватись політична ситуація навколо театру, його репертуару та

трупі. Москвофіли та народовці намагались поширювати свою владу в межах театру, адже добре розуміли його вплив на формування загальної думки, започаткування нових соціокультурних ідей у суспільстві, навіть на зміну політичних думок. Результатом цієї протидії стала заборона у фінансуванні театру Австрійським урядом. Спочатку дане питання розглядалось як суто економічне: австрійські та польські депутати вважали недоречним витратити кошти на український театр, вважаючи українську мову простонародною, а сам театр – не вартим фінансування. Зрештою дане питання перейшло у політичну площину: українські депутати сейму намагались довести свою вірність австрійському уряду і потребу в отриманні конституційних прав українським народом, у той час, як австрійські та польські депутати звинувачували їх у москвофільстві та спробах від'єднати Галичину. Відтоді розпочалась криза Руського народного театру, що полягала у відсутності фінансування, недбалому керівництві, зменшенню кількості та якості акторського складу, відсутності репертуару, постійній зовнішній критиці та, як наслідок, відсутності власного глядача. Мова про перенесення народного танцю на професійну сцену майже зникла як і перспективи розвитку власного українського театру. Ускладнення політичної ситуації в регіоні продовжило розвиток негативних тенденцій навколо цього мистецького проєкту. Резюмуючи перший період діяльності театру слід зазначити, що в протидію зніменню та спольщенню українського населення, а також ліквідації низького рівня обізнаності селянства «Руський народний театр ніс свою скромну місію національно-культурної установи, покликаної бути школою морально-етичного й естетичного виховання широких кіл демократичного глядача, будив серед українців Галичини й Буковини національну свідомість, виховував почуття українського патріотизму, зміцнював відчуття єдності з усім українським народом».

Наступний етап розвитку театру також був насиченим на політичні, економічні, соціокультурні коливання, що впливали на роботу самого театру. Крім того, продовжувалась боротьба між москвофілами та народовцями за морально-етичне керування театром. Репертуар театру наприкінці XIX ст.

складався з вистав, що формували «золотий фонд» («Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці» та ін.), а також з вистав, що в них висвітлювалось життя галичан («Підгоряни», «Верховинці»). Поступово, як відгук на якісні зміни в українській літературі, що були спричинені піднесенням реалізму у мистецтві, з'явилися нові теми в театральних виставах. Актуальним стало висвітлення історичних подій та постатей, висвітлення психологічних аспектів поведінки людей, театралізація побутових тем з поглибленим розкриттям філософії життя українців. У 70-х рр. XIX ст. у репертуарі театру з'явилися вистави «Довбуш» Ю. Федьковича «Ярополк Перший Святославич, великий князь київський» і «Олег Святославич Овруцький», «Павло Полуботок», а також народні вистави, що в них з'являвся пісенний й танцювальний фольклор: «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Не судилось», «Ніч під Івана Купала», «Наймичка», «Хто винен» («Безталанна»), «Вихованець», «Пилип-музика», «Не до пари» і «На чужині».

80-90-ті роки XIX ст. відзначилися новим зростанням театру Галичини. Поряд з вже відомим глядачами виставами та сюжетами починають з'являтися твори з насиченим музичним компонентом: опери, оперети, водевілі. Ця тенденція — обов'язкове втілення в сценічній дії музичної компоненти — стала довготривалою характеристикою західноукраїнського театру. В репертуар Руського народного театру увійшли: опери «Запорожець за Дунаєм», «Різдвяна ніч», «Олеся», музична картина «Вечорниці», оперета «Чорноморці», що в них яскравим засобом розкриття образів виступав народний танець.

Ще однією епохальною подією для розвитку західноукраїнського драматичного мистецтва стала поява вистав І. Франка, однією з яких була драма «Украдене щастя», що досі складає золотий фонд репертуару провідних театрів сучасної України. Поява цих вистав була обумовлена потребою у формуванні нового репертуару Руського народного театру, покликом видатних діячів до створення національних мистецьких творів, рефлексією на західноєвропейські тенденції у літературному та драматичному мистецтві. Засвоєні мистецькі тенденції лаконічно поєднувались з народною традицією

мешканців Прикарпаття, наближаючись таким чином до реалії життя суспільства. У виставі «Украдене щастя» танець був не лише характеристикою образів, але й активним засобом створення психоемоційного стану, способом передачі почуттів та взаємовідносин, символічною системою, що допомагала у формуванні розвитку дії. Відповідно до сюжету, в «Украденому щасті» були здебільшого залучені побутові танці: коломийки, гуцулки. Героїчні танці «Аркан» або танці опришків використовувались у виставах з відповідною тематикою. Однією з таких вистав була драма «Юрко Довбиш», що відтворювала події народних повстань проти поневолення. Стрімкі волелюбні героїчні пісні опришків супроводжувались виконанням відповідних рухів аркана і були символом волелюбності та рішучості.

Специфіка розвитку західноукраїнського театального мистецтва полягала в тому, що в наслідок політичної ситуації в регіоні він розвивався під впливом двох різних систем Російської та Австро-Угорської. Відповідно до цього були вироблені різні форми організації внутрішньої й гастрольної діяльності, привілеї віддавались різним мистецьким формам й темам. Але завдяки досить тісному контакту через широку гастрольну географію, постійний взаємовплив та взаємопроникнення (обмін акторським та режисерським складом) все ж таки сформувався єдиний цілісний український театр, що отримав можливості подальшого розвитку у наступному столітті. Грунтуючись на сформованих принципах музичності, перенесення традиційних форм фольклору як виразних засобів, отримав можливість розвитку і народний танець галичан. Після кількох століть заборони й періоду становлення він нарешті став гармонійним компонентом драматичної дії, захоплюючи глядачів нестримним поривом енергії.

Закцентуємо також увагу на тому, що українські театральні трупи на Прикарпатті без винятково займались активною гастрольною діяльністю: демонстрували вистави по великих та маленьких містах, а також селах регіону. Дана діяльність не лише була важливою культурно-освітньою місією, але й зберігала тісні мистецькі та культурні зв'язки репертуару з носіями традиції —



населенням Прикарпаття, яке часто виступало головними героями вистав. Саме завдяки постійним контактам з побутом, традиціями, звичаєвістю етнографічного населення регіону, театральне мистецтво Прикарпаття отримало одну зі своїх характерних ознак — фольклорну реалістичність. Вміння драматургів та режисерів гармонійно долучати у канон сценічної дії елементи традиційної культури, а акторів-аматорів — реалістично втілювати образи народних героїв, створили плідне підґрунтя для залучення народного танцю. Внаслідок цього, фольклорні зразки вдалося зберегти та ретранслювати у незмінних фольклорних формах, а згодом професійні балетмейстери-практики змогли на цій основі побудувати народно-сценічний танець максимально наближений до народної традиції та не перевантажений елементами академізму, що відрізняє його від інших регіонів України. Сформовані ще у XIX ст. підвалини наближеності сценічного мистецтва до традиційної культури знайшли відлуння у сучасній ситуації з народно-сценічним танцем у регіоні. Більшість балетмейстерів аматорських та професійних хореографічних колективів Прикарпаття створюють репертуар, користуючись другим принципом обробки фольклору (мінімальна обробка фольклорних зразків), що продовжує збереження традиційної танцювальної культури у її первинному вигляді, не відірвано від звичаїв та обрядів. «Завдяки такому підходу підтримується автентична форма народного танцю, зберігаються рухи, малюнки, деталі одягу, музичний супровід» [173, с. 66].

### **2.3 Трансформація народно-сценічної хореографічної культури Прикарпаття у сучасному мистецтві (XX-XXI ст.)**

Слід зазначити, що народні коливання початку XX ст. підштовхнули багатьох драматургів до пошуку нових засобів виразності та відновлення інтересу до фольклорної спадщини. Боротьба за власні права міщан й селян на Прикарпатті супроводжувалась національним підйомом, що пропагував піднесення ідентичності серед населення. Саме з цих причин посилювалась

увага до форм та жанрів народної творчості. Але, на відміну від попередніх історичних періодів, на початку ХХ ст. почали з'являтися перші спроби стилізації збережених зразків. Вона полягала не у трансформації форм та особливостей композиційної побудови, а у зміні насиченості виразних компонентів, гіперболізації.

Нової енергії у розвиток драматичного мистецтва Прикарпаття, а також у процес професіоналізації народного танцю етнографічних груп регіону додав аматорський театр — Гуцульський аматорський театр, створений у 1910 р. Г. Хоткевичем у с. Красноїлля Верховинського району. Творча діяльність цього творчого колективу, а особливо його засновника, започаткувала нові тенденції у сценічному мистецтві досліджуваного регіону. Спонукальною соціополітичною ситуацією в Україні та ідеями визвольної боротьби, що спалахнула в робітничому середовищі в 1905-1907 рр. (страйкування робітників в містах і селах з вимогами поліпшення прав та умов роботи, що призвели до підписання Австро-Угорським урядом закону, який поширював виборчі права), він сформував сутність нового жанрового малюнка та запропонував форму п'єси-хроніки. Г. Хоткевич насичував свої вистави масовими сценами, що створювали реалістичний ефект та додавали повноти дії. Дана стратегія зберігалась і під час реалізації фольклору у виставах: жанри народного мистецтва, що втілювались у виставах, виконувались масово, насичуючи дію поліфонічністю. Це дозволяло побачити не просто народний танець на професійній сцені, але й відтворити його у формах первинного фольклору і в природному для нього середовищі. Натхненний гуцульськими традиціями, Г. Хоткевич створив вистави «Гуцульський рік», «Не просте». Народний танець в обох виставах відіграв важливу роль, в останній зазначеній виставі артисти виконували чоловічий танець, схожий за композиційною побудовою та зафіксованими рухами на «Аркан», але записаний у науковій літературі як «данець» [68, Т.3. 371].

На початку ХХ ст. з'являються тенденції до наближення оперних вистав до широкого кола глядачів. Драматургічна дія оперних вистав формувалась на

синтезі різних видів мистецтва. Танець займав вагоме місце в структурі оперної дії, відтворював національний колорит і реалізовував функції, що поставали перед мистецтвом на тлі революційних коливань та оновлення соціокультурного життя у суспільстві. Процесом наближення оперних вистав до населення став займатись М. Садовський, який націоналізував польський сюжет в опері «Галька». На жаль, дана опера характеризувалась відсутністю гармонійного поєднання музично-драматичних образів та драматичним втіленням. Важливим кроком на шляху залучення народного танцю у драматичну виставу, а разом з тим і його професіоналізації, стала співпраця з талановитими балетмейстерами-етнохореологами. Балетмейстером, який створював хореографічну канву для опери «Галька» став В. Верховинець. Створений ним за фольклорними зразками «Аркан» насичував дію етнопобутовими деталями, додавав дії темпераменту, емоційності та карпатського колориту. Залучення талановитих балетмейстерів, що починали досліджувати український народний танець як важливий елемент культури, сформувало нові тенденції у залученні українських фольклорних танців до драматичних вистав: зберігаються зафіксовані етнохореологами композиційні особливості народних танців, зростає рівень виконавської майстерності, танці лексично збагачуються. В. Верховинець намагався відтворювати на сцені саме фольклорні зразки, зберігаючи першоджерельну основу, пов'язати танець з подіями вистави. В трупі М. Садовського В. Верховинець втілює на практиці ще багато зразків українських народних танців. В контексті даного дослідження цікава його робота над створенням коломийок до вистави «Украдене щастя», що їх виконувала молодь біля корчми. У цій сцені зберігався авторський почерк самого М. Садовського — гармонійна реалізація масових сцен, що формували загальну емоційну структуру вистави. На основі даної співпраці і основних принципів створення вистави і формувались канони української музичної режисури. Таким чином були створені чудові передумови для формування народно-сценічного танцю та кристалізовані принципи використання танцювального фольклору в музично-драматичних виставах. Однак, згодом

саме це зіграло негативно роль для хореографічного мистецтва: «Принципи яскравої театралізації і технічного ускладнення українських народних танців набули значного поширення в численних трупах, вони давали можливість демонструвати віртуозні рухи: присядки, повзунки, обертання, високі стрибки. Та захопившись театралізацією і надмірною віртуозністю, балетмейстери окремих труп перетворювали танець на суто розважальний вставний дивертисмент».[32] Ще однією проблемою, що з нею доводилось зіштовхуватись режисерам та балетмейстерам — невідповідність трупи, яка стримувала втілення ідей хореографа. Загалом, з проблемою виконавської майстерності танцівників у драматичних й музично-драматичних театрах будуть зіштовхуватись до сьогодні.

Піднесення та швидке зростання національної культури та її висвітлення у різних жанрах вистав на початку ХХ ст. швидко змінилось періодом застою, що був спричинений низкою проблем: необхідністю утримувати трупу, яка не відповідала сучасності за рівнем професійної підготовки, а також підпорядкованістю державній системі, що стримувала творчий розвиток через засилля бюрократичності. Надбанням майже столітнього періоду розвитку, зрештою, стало формування мистецького фундаменту українського музично-драматичного театру, в якому драматична дія, пісня і танець — невіддільна єдність, що сприяє реалізації теми й ідеї вистави. Крім того, драматичне мистецтво стало наближеним до народного загалу і почало виконувати важливі виховні, естетичні та етичні функції у суспільстві.

На початку ХХ ст. було розпочато Січовий рух, культурно-просвітницька діяльність якого також мала вплив на розвиток театрального мистецтва. Січовики організовували вистави та концерти, патріотичного спрямування, в яких відновлювали національну ідентичність, стимулювали зростання громадської свідомості.

Черговим політико-соціальним фактором, що призупинив розвиток театрального мистецтва, а разом з тим і його співдію з народним танцем, стала Перша світова війна. Впровадження репресій, військових зборів, постійні

обстріли — змусили перевести мистецтво в режим тимчасового застою. Під час війни театр продовжував відігравати важливу роль у соціокультурному житті суспільства, виконуючи гедоністичну, естетичну, етичну та виховну функції.

Наступним етапом у розвитку театру в Україні в цілому була діяльність Театрального відділу, що визначала напрямок культурницької політики уряду Української Народної Республіки у 1917 р. В програмі Театрального відділу на той час були зазначені заходи створення стаціонарних та мандрівних театрів по всій території України, драматичних й балетних шкіл, підготовчих курсів, діяльність яких спрямовувалась на формування режисерських та акторських кадрів, розробки програм, видання українських п'єс, журналів, заснування театральної бібліотеки й музею. Театральне мистецтво цього періоду характеризувалось наявністю декількох основних тенденцій: народництвом, модерністськими течіями та формуванням перших кроків до футуризму. Окрім того, ключовою постаттю у розвитку театрального мистецтва ставав не драматург, а режисер постановник, що міг привносити концептуальні зміни у виставу, спираючись на власний досвід. З цього періоду танець у виставі змінює зображальні якості. Танець поступово перестає формувати образ народну, епоху, регіональну характеристику, національну ідентичність. Він поступово перетворюється на спосіб емоційного самовираження героя, набираючи характеристик вільної пластики. Для дослідження процесу перенесення народного танцю на сценічний простір ця практика також має важливе значення, адже саме в її контексті починають формуватись фундаментальні концепції сучасної стилізації народного танцю.

Модерністські та авангардні течії потужно простежувались у творчості Леся Курбаса, який багато гастролював з трупю на території Західної України. Сам режисер активно вивчав сучасні тенденції евритмії, що стали базою для формування авангардного театру в Європі. Концепції втілення музичного тла через рух, «музичка повинна бути не лише почутою, але й побаченою», що запропонував Жак Далькроз, знаходили відлуння у творчості Л.Курбаса. Переосмисливши течії модернізму, український театр був змушений розпочати

20-ті роки ХХ ст. спираючись на досягнення театрального авангарду. Саме в цей період у 1920 р. На базі двох театральних труп («Молодого театру» та «нового Львівського театру») заснували у Вінниці «Новий Драматичний театр імені Івана Франка», який очолив Г. Юра. Основу репертуару склали твори, що були створені раніше для «Молодого театру». Труппа багато подорожувала з гастролями, декілька разів змінювала місце основного перебування. В репертуар театру входили «золоті твори» української та світової драматургії. Від початку свого заснування театрові довелося зіштовхнутися з новою хвилею соціокультурних змін. Опинившись під радянською владою, культура Прикарпаття була змушена реагувати на неминучі процеси урбанізації, комунізації, репресій, викорінення інтелігенції. Все це негативно впливало на фундацію театру та його репертуар. В цих скрутних умовах Г. Юри щосили намагався забезпечувати театральну труппу роботою, коштами для існування, підтримував жорстку дисципліну. Започатковані в цей період модернізм та реалізм не сприяли розвитку народного танцю в середині вистави. Увага режисерів, драматургів та акторів була зосереджена на відтворенні героя в умовах протистояння дійсності, втіленні його психологічного портрета, демонстрації причинно-наслідкових зв'язків у вчинках і подіях, розігруванні соціокультурної ситуації в рамках вистави.

Однак, з розвитком модерністських тенденцій в театральному мистецтві не зникла зацікавленість глядача у реалістичному народному театрі. Вистави старої формації проходили майже завжди при повній глядацькій залі, що наводило режисерів на необхідність відновлення вистав з національною драматургією, в яких народний танець вбачався актуальнішим елементом, аніж у виставах Л. Курбаса. Відповідно до цієї думки розпочався період «неореалізму», що стверджував генетичний зв'язок з народним побутовим театром.

З початком 1930-х років політична ситуація значно змінилася: початок репресій у літературі та мистецтві, зміна ідеологічної повістки — все це призупинило розвиток театрального мистецтва. Особливо зменшилась доля

українських вистав з побутовою тематикою, що відтворювали традиційну культуру регіону, через нібито приховано пропаганду націонал-соціалізму. Розпочата тотальна русифікація також не сприяла розвитку народної драми в цей історичний період. «Рубіж 1920–1930х рр. загалом можна визначити як період скасування попередніх та призначення нових радянських ідеологем, ствердження цілої ідеологічної системи та системи життєдіяльності мистецтва у Радянському Союзі».[197] У наступні десятиліття продовжились жанрові пошуки режисерів Прикарпаття. На передній план виходили історично-релігійні вистави, що стали розвиватись в рамках так званої «монументальної драматургії». Їхній розвиток ототожнюють з відновленням впливу католицької думки в регіоні (вистави театру «Заграва» В. Блавацького). На жаль, народна танцювальна традиція не знаходила місця у виставах цієї трупи, а відтак продовжувала перебувати у стані художнього застою.

Наступним критичним етапом для театрального мистецтва стала Друга Світова війна. Театральні трупи хоч і продовжували виступи в евакуації, на фронті, а також в окупації (Коломийський драматичний театр й танцювальна трупа під керівництвом Я. Чуперчука). Відразу після війни в репертуар театрів регіону, як і по всій території України входять вистави патріотичного характеру, що розповідають про мужність народу та перемогу, а влада, своєю чергою, жорстко контролює репертуарну політику, розпочинаючи новий виток репресій та покарань.

У процесі післявоєнного відновлення театральне мистецтво змістило вектори діяльності на пошуки нових тем та засобів виразності, намагаючись наблизитись до європейської культурної традиції. У цей період активне впровадження народного танцю розпочалось у балетному мистецтві. Починають активно з'являтися балетні вистави на основі народних традицій, літературних творів українських авторів, звичаєвій обрядовості та міфології українців. Саме так почала формуватись національна балетна вистава, зразки якої й досі виконуються балетними трупами провідних українських театрів опери та балету. Одним з головних аспектів появи національної балетної

вистави став пошук нових жанрово-стильових рішень та мистецьких форм, чим характеризувалось й театральне мистецтво того часу. Але у цьому випадку, балетний театр пішов шляхом залучення традиційної культури та створення нових форм на тлі зразків українського фольклору. В процесі формування національної балетної вистави також відчувався вплив канонів музично-драматичного мистецтва, що були започатковані М. Кропивницьким, М. Старицьким, М. Садовським та іншими видатними театральними діячами. В процесі створення вистав «Хустка Довбуша», «Сойчине крило», «Тіні забутих предків» втілювались реалістичні тенденції, що панували у цей період у балетному мистецтві, а також мистецькі поштовхи до впровадження народного танцю у сценічну виставу. Одним з аспектів, що підкріплював появу балетних вистав на українську тематику, став розвиток класичної симфонічної музики, що також активно спиралась на пісенний фольклор українців. Її мелодійність, прозорість тем, варіативність розвитку, поліфонічність – все це сприяло утворенню гармонійного поєднання народного танцю з класичним танцем. Українська дослідниця І. Климчук стверджувала, що поява національної балетної вистави стала результатом впровадження політики соціалістичного реалізму та відповідала догмам «соціалістичний зміст – національна форма» [102]. Проте, слід визнати, що балетмейстери, які започатковували традиції національної балетної вистави, лаконічно вплітали ідеї національної ідентичності, що дозволяло проходити цензурні перевірки та втілювати ідеї на сцені.

Повернення до національних драматичних традицій було розпочато лише у 1960-х роках, а разом з ним і повернення до активного використання народного танцю у виставах та повернення до традицій музично-драматичного мистецтва, що були стверджені діяльністю «театру корифеїв». Так, почали з'являтися нові музичні вистави, насичені народними піснями й танцями («Леся», режисери Б. Борін та Ф. Верещагін). В цей період вже було остаточно стверджено новий вид хореографічного мистецтва — народно-сценічний танець, що став академізованим перенесенням фольклорних танцювальних



традицій на професійну сцену. Відтак, народний танець у драматичній виставі починає так чи інакше орієнтуватись на інновації та здобутки народно-сценічного танцю, фіксуючи як позитивні органічні надбання, так і штучне привнесення складної хореографічної техніки, використання канонів класичного танцю, ускладнених композиційних перебудов.

Творчі пошуки драматичних та музично-драматичних театрів у період відлиги, а також підштовхувані мистецьким рухом «шестидесятників», зосереджувались навколо реалізації нових сюжетів та форм, далеко відходячи від потреби збереження та ретрансляції народних традицій. Частіше за все ці пошуки були невдалими, а мистецькі критики фіксували недолуге розуміння режисерами основ драматургічної композиції. Сучасні вистави не виконували необхідних функцій, тому театри почали звертатись до української класики, в тому числі й зі зверненням до народних традицій. В репертуарах театрів відновлюють виставу «Украдене щастя» І. Франка, в якій ретранслюється народний танець вже з урахуванням впливу народно-сценічної хореографії. Хоча, найтиповішою тенденцією у виставах був пошук нових способів передачі сталого народного сюжету, відходячи від канонічного сприйняття. Відтак, з вистави в «Земля» режисера В. Василько повністю вилучені карпатські костюми, танці та народні пісні, що зазвичай виконувались хором. Вистава «Лісова пісня» була внесена ним у сучасну сценографію, що формувала навколо героїв скоріше урбаністичний світ, аніж українську природу. Всі ці зрушення не розвивали український театр, вони слугували засобом ствердження радянських догм, виконуючи функції живого плакату з утопічною картиною життя. Негативно впливав на формування українського національного репертуару і факт тотальної русифікації міського населення. Утворювались мистецькі лакуни між українськими текстами вистав та театральною трупю, яка говорила, переважно, російською. Думки Г. Хоткевича про те, що етнографічно подібно та гармонійно грати національні вистави, створені на основі фольклорної традиції, необхідно акторам, які є вихідцями цієї етнографічної групи – не знаходили тепер відлуння. Ідея, що

саме національна приналежність додає реалістичності виставі, адже актори грають самих себе, розуміючись на мовленнєвих, етичних та естетичних відповідностях, була надовго відкинута, через русифікацію акторських складів театрів.

Зміна ракурсів відбулась у 1960-х-1970-х рр. Коли режисери знову почали звертатись до українського пісенного фольклору. Музичність драматичної вистави, канони якої були сформовані ще діяльністю драматургів минулих століть, відроджується у творчості режисерів, що почали свою діяльність у 80-х-90-х рр. О. Лісовець, Д. Богомазова, Ю. Одинокого та інших. Поштовхом до повернення у драматичну виставу фольклорної пісенної та танцювальної традиції стали соціокультурні зрушення, пов'язані з отриманням Україною незалежності. Театр знову починає виконувати функцію осередку освіти та відновлення національної ідентичності. Народний танець отримує нову форму існування – стилізацію, що стала результатом взаємодії з оновленим музичним тлом драматичних вистав. Музичне оформлення режисерської думки почало спиратись на інноваційні тенденції в музичному мистецтві, появу нових жанрів, можливість комбінувати декілька музичних стилів. Зміни також відбувались через стрімкий технічний прогрес: появу нових засобів запису та трансляції музичного супроводу, можливість компіляції, додавання електронної музики, використання різноманітних технічних пристроїв для створення музичного тла. «Музика сприяє вибору пластично виражальних засобів, створенню рельєфності та скульптурності, завершеності й виваженості кожного руху і жесту виконавців, їхньому детальному нюансуванню».[209] У виставах Д. Богомазова поєднуються фольклорні гопаци та коломийки з сучасними вальсами й джазовою музикою. Такі сміливі рішення реалізації класичних вистав дозволяють наближати головних героїв до сучасників. Народний танець набував у виставах досить різних форм, видозмінених також під впливом сучасних танцювальних тенденцій. На виникнення стильових видозмін впливали тісні міжкультурні контакти з європейським та американським танцювальними мистецтвами, урбанізація суспільства, глобалізаційні процеси в

культури.

Останній етап зростання інтересу до традиційної культури розпочався у 2014 р. Разом із розумінням самостійності, гідності й остаточним усвідомленням національної приналежності. Режисери, хореографи та митці інших видів мистецтв розпочали акумулювати творчі сили навколо проблеми формування національної ідентичності у молодого покоління українців. В цьому контексті актуалізувалась необхідність відновлення вистав на основі традиційної культури. Твори із «золотого фонду» репертуару драматичних та музично-драматичних театрів почали знову з'являтися на сценічному просторі у традиційному й осучасненому виглядах. Важливим елементом у цьому трансформаційному процесі відновлення національної культури стала активна громадська позиція діячів мистецтва. В процесі відродження драматичних вистав з народною традицією постала необхідність повернення народного танцю й пісні в цю драматичну дію. Особливим нюансом вкарбування народного танцю в сучасні форми вистав стало те, що за останні декілька десятиліть серед хореографів відновився інтерес до збереження та популяризації саме фольклорних зразків (зросла кількість етнохореологів, що досліджували теоретичну складову танцювального мистецтва українців, з'явилися численні архіви з відеозаписами архаїчних форм народних танців на різноманітних відеохостингових платформах). Завдяки цій проведеній плідній роботі уможливилось відтворення насправді аутентичної традиції й ознайомлення нею різних соціальних верств населення. Таким чином, сучасне театральне мистецтво, поєднуючись з народними піснями й танцями стало важливим інструментом в процесі відновлення довіри за часів військових дій в Україні, реінтеграції постраждалого населення, зміцнення емоційного та психологічного стану українців. Навколо театального мистецтва і сьогодні продовжують згуртовуватись громади, формуючи свою регіональну суб'єктність та цілісність.

## Висновки до розділу

У сучасному мистецькому просторі народний танець Прикарпаття є невіддільною частиною драматичних, музично-драматичних вистав, мюзиклів та інших форм сучасного мистецтва. Він є важливим елементом розкриття мудрості народу, його самобутності й фактором створення органічного образу представників різних етнографічних груп населення регіону. Український народний танець ще за часів свого формування в контексті обрядово-звичаєвої традиції тяжів до драматичного мистецтва. Залишаючись частиною синкретичного народного свята, танець виконував багато важливих функцій і був одним з активних дійових факторів, що розвивали драматичну канву свята. Соціокультурними чинниками впровадження танцю в народну обрядову виставу були уявлення населення про магічні властивості танцю, його сакральне значення, а також факт його впливу на емоційний стан виконавців. Не зважаючи на композиційні та лексичні відмінності народного танцю у різних етнографічних груп населення Прикарпаття, його глибока драматична роль була повсякчасно незмінною як у календарних, так і в родинно-побутових святах.

Зберігаючи природні характеристики синтетичного мистецького явища народний танець став органічною частиною шкільних, ярмаркових, містеріальних та вертепних вистав. Різномаїття мистецьких форм лише невимовно констатувало наявність в кожній з них народного танцю, як невіддільного компонента. Найбільше народний танець впроваджувався у ярмаркові та вертепні вистави, виконуючи функції основної національної характеристики. Важливо зазначити, що в період розвитку цих жанрів театрального мистецтва на Прикарпатті, до вже стверджених соціокультурних факторів впровадження народного танцю додалися й нові – необхідність відстоювання національної ідентичності, та боротьба народу за релігійну та мовленнєву ідентифікацію. Мандрівні акторські трупи були першими діячам, які почали зберігати й ретранслювати народний танець, прищеплюючи любов

до нього, удосконалюючи й розвиваючи виконавську техніку, збагачуючи образні виразні засоби. Також, саме в цей період сформувались підвалини для ствердження жанру майбутньої української музично-драматичної вистави.

Складні історичні та політичні події в житті мешканців Прикарпаття не раз змушували звертатись до народного танцю як засобу реалізації соціокультурних функцій. Багаторазово у різні періоди народний танець в контексті вистави використовувався саме як засіб національної ідентифікації. Яскравим прикладом використання народних танцювальних традицій, а також важливим етапом в перенесенні народного танцю на професійну сцену, стало його залучення до вистав «корифеїв». У виставах цього історичного періоду за допомогою танцю передавались тонкі психологічні нюанси, реалізовувались емоційно складні сцени. Завдяки танцю багато режисерів формували відчуття правдивості сценічної дії та художньої вірогідності, створюючи масові танцювальні сцени. Перетворюючись в основну компоненту музично-драматичної вистави, народний танець сприяв збільшенню видовищності театральної дії, її яскравості емоційності. Активна гастрольна діяльність театральних труп стала запорукою поширення освіти та національної свідомості серед селян Прикарпаття, що збільшувало соціокультурну значущість театального мистецтва. В цей період сформувались основні критерії використання пісенних й танцювальних фольклорних зразків у різних жанрах сценічних вистав, що й сьогодні не втрачають своєї актуальності.

Попри те, що танцювальна традиція в регіоні має чітку етнографічну приналежність, різноманітність та багатобарвність, акцент під час інтерпретації народного танцю зміщувався на гуцульський танцювальний канон. Дана специфіка була обумовлена історичними та соціокультурними особливостями розвитку художньо-мистецької складової регіону.

Важливо зазначити, що неминуче звернення до народних традицій і в подальші історичні періоди буде активізувати в контексті глибоких політичних або соціальних потрясінь. Фольклорне мистецтво буде засобом емоційної та психологічної реабілітації, а звернення до мистецької традиції минулих

поколінь способом художньої рефлексії. Від часів повстань, революцій та війн минулих часів до військового сьогодення режисери та балетмейстери звертатимуться до розкриття народних тем у своїх творах та ретрансляції традиційних видів мистецтва. Завдяки цьому формуються нові загальнонаціональні цінності, що не залежать від мовних уподобань чи етнічної приналежності, а базуються на ліберально-демократичних засадах розвитку сучасного суспільства: збереженні прав людини, довірі, цінності життя.

### РОЗДІЛ 3

## ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ У ХУДОЖНІЙ ВИСТАВІ: РЕАЛІЇ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

### 3.1 Народно-сценічний танець як складова драматичної вистави

Початок активного використання народного танцю як одного з засобів виразності у драматичній виставі пов'язаний з періодом формування національної самобутньої літератури та нової української драматургічної вистави. Звернення режисерів до сценічного реалізму, а також тяжіння до збереження народного колориту у літературних творах, вимагали фокусування на новітніх способах створення художнього образу головного героя – героя, зрозумілого глядачам. Народний танець чи найголовнішим елементом образної характеристики та елементом насичення драматургічної дії. Про єдність музичного, хореографічного та театрального мистецтва у драматичній виставі, а також уможливлення їхнього паралельного дослідження у контексті історичного розвитку, свідчить багато етнохореологів та інших науковців. Марусик Н. І. Підкреслює у своєму дисертаційному дослідженні, що в українській музично-драматичній виставі з єдністю музики і народного танцю пов'язаний розвиток драматичної лінії вистави та її сценічна реалізація [160].

Перед тим, як розпочати композиційний аналіз хореографічної складової драматичної вистави слід зазначити, що попри загальне мешкання на Прикарпатті значної кількості різноманітних етнографічних груп, що мають властиві тільки їм ознаки матеріальної та духовної культури, інтерпретованими у драматичних виставах, як і в інших формах вистав, виявились лише танці гуцулів. Така тенденція може бути виправданою тим, що паралельно з розвитком національного драматичного театру Прикарпаття активізувались етнохореологічні розвідки, покликані зібрати та дослідити танцювальний фольклор саме гуцулів, або з чисельною перевагою гуцулів у цьому регіоні, що зробило їхню традиційну культуру домінантною в регіоні. Зазвичай у виставах

інтерпретувались сталі форми народних танців гуцулів, а інколи і окремі народні танці, що були візитівкою гуцульської танцювальної традиції. В драматичних та балетних виставах можна побачити перенесений на сценічний простір танці аркан, коломийка, гуцулка. Два останні танці можуть розглядатись і як самостійні форми танцювального мистецтва (за поділом А. Гуменюка та К. Василенка). Аркан – гуцульський чоловічий танець-посвята юнака у легені, після чого він отримував дозволи носити бартку, широких шкіряний пояс, а також ставав потенційним опришком. Аркан виконувався у закритому колі або півколі, і складався з типово арканових рухів та рухів, що могли виконуватись і в інших народних танцях. Темп виконання цього танцю змінювався протягом його виконання: від повільного до швидкого, музичний розмір –  $2/4$  у першому такті і  $2/8$  або  $1/4$  у другому. Аркан мав чітко встановлені фігури і типові кроки. Гуцульський аркан відрізнявся складністю виконання та різноманітністю фігур, у порівнянні з лемківським чи бойківським арканом [52]. Коломийка – різновид побутового танцю, у якому переплетені танець, музика і пісня. Основний рисунок танцю – коло. Коломийки багаті на різноманітні фігури і рухи. Музичний розмір танцю –  $2/4$ . Виконавці рухаються разом або парами, виконуючи «високи», «трясунки», «доріжки» та «чосанки». Гуцулка – український народний танець, що також є розповсюдженим на Прикарпаття, у музичному плані є сучаснішим різновидом коломийки, але з широким ліричним вступом. Композиційно гуцулка також має в основі коло, але її друга частина має форму козачка. Танець виконується парами у швидкому темпі, рухи досить різноманітні, основні кроки схожі з кроками коломийок.

Формування національного драматичного театру на Прикарпатті розпочалось з середини XIX століття (на відміну від інших регіонів країни, де тяжіння до націоналізації вистави розпочалось з початку століття)[21]. До цього періоду започаткування, у регіоні існувало лише декілька вистав з національною тематикою, серед яких була вистава «Верховинці» на основі п'єси Ю. Корженювського «Карпатські верховинці», яка була насичена



народними танцями: актори виконували аркан, гуцулку та інші народні танці, зберігаючи у них фольклорну танцювальну традицію, композиційні особливості народного танцю Прикарпаття, типові рухи. Дослідники стверджують, що виконання цих танців було досить ексцентричне та емоційне, адже актори передавали у танці власний життєвий досвід та світогляд. Друге життя дана вистава отримала у трупі аматорів Гната Хоткевича, який на початку ХХ ст. був змушений переїхати до Галичини. Високопрофесійне виконання танців акторами-аматорами засвідчували польські та українські газети. Значна збереженість темпераменту у цих танцях обґрунтовується консервативністю фольклорних традицій у Прикарпатті в ХХ ст. Привабливою ознакою аматорського театру гуцулів також була стильова однорідність, адже актори були носіями однієї регіональної мистецької традиції, яку вони не інтерпретували, а відтворювали у першоджерелі.

Принципове оновлення української драматичної вистави пов'язано з ім'ям видатного Гната Хоткевича. Саме він сприяв формуванню Гуцульського театру з своєрідним репертуаром, у якому народний танець став вагомою частиною вистави та джерелом натхнення для драматургів і режисерів. Для репертуару театру автор створив свою найвідомішу п'єсу «Довбуш», яка не залишила байдужими серця глядачів.

У сучасному мистецтві театральна інтерпретація легенди про Олексу Довбуша забезпечує збереження національної ідентичності та формує основи «крос-історичного» спілкування між поколіннями українців. Закріплене у драмі Г. Хоткевича «Довбуш» надзавдання є значущим аспектом формування фундаменту сучасної традиційної культури Прикарпаття. З народного месника та героя Олекса Довбуш перетворився у ретранслятора соціокультурного коду українців, можливо, саме тому нащадками легко засвоюються культурні домінанти, вкарбовані у легенду. Така парадигма обумовлюється «логічним поєднанням догм життя гуцулів з притаманними їхній традиційній культурі виразними засобами, типовими для всіх видів народної творчості»[163].

Реалізацією теми про народного героя цікавилось багато митців: драматургів, фольклористів, поетів. Гнат Хоткевич не оминув цю тему, перебуваючи під враженням від життя гуцулів, їхнього темпераменту, побуту, звичаїв та традицій. Олекса Довбуш, створений автором, був наближений до свого історичного прототипу, щоб постати на сцені максимально реалістичним, а не казковою вигадкою. Головний герой постає досить консервативною та жорстокою людиною, але ці риси характеру частково нівелюються загальнонаціональними ознаками характеру. Олекса Довбуш має самоповагу, бунтарську вдачу, гідність, впевненість; автор робить героя милосердним, справедливим та співчутливим до горя інших людей [163].

Створенню виразних хореографічних номерів у виставі сприяв також той факт, що всі актори та танцівники легко опановували народні танці Прикарпаття, адже були безпосередніми носіями танцювальної традиції. У той час, коли українські балетмейстери зіштовхувались з проблемою відсутності професійних танцівників та підпорядковували свої ідеї можливостям виконавців, гуцульський народний танець розкривав перед митцями нові професійні горизонти. Досконале володіння виконавців власним традиційним мистецтвом дозволило переносити у музично-драматичну виставу народний танець без змін у його композиційній структурі, зберігаючи автентичність.

Гнат Хоткевич дуже ретельно досліджував специфіку народного танцю Прикарпаття і дотримувався історичної достовірності у всіх своїх творах. У п'єсі «Непросте» автор подав детальний опис танцю «Аркан» з використанням барток. Аналізуючи цей теоретичний зразок народного танцю можна сказати, що до театральної вистави було додано повноцінний хореографічний твір, що складався з більш ніж восьми фігур [160]. Танець відрізнявся швидким темпом виконання, постійною зміною напрямку руху, використанням барток, контрастністю у чергуванні фігур, що ще раз підкреслює важливість для театральних митців збереження регіональної танцювальної традиції. Відгуки у пресі про виступи Гуцульського театру також підкреслювали, що значний успіх виставам принесли темпераменті народні танці, які створювали враженні

реалістичності подій та героїв. Саме така концепція реалізації драматичної вистави стала фундаментом для подальшого розвитку театрального та хореографічного мистецтва на Прикарпатті та Україні в цілому. Завдяки Г. Хоткевичу танець у виставі перестав бути умовним та бездієвим.

Гуцульські танці також з'явилися у оперній виставі «Галька». Режисер М. Садовський намагався націоналізувати цю виставу та поліпшити її сприйняття на українській сцені. Так, в опері з'явилися не лише національні гуцульські костюми, але й народні танці, що були створені В. Верховинцем за фольклорним зразком [167, с. 48]. Так, у виставі з'явився «Аркан», що його перейняв автор, знайомлячись з традиційною культурою Прикарпаття. Але, здебільшого така специфічна «українізація» спростила сюжет та привнесла у виставу протиріччя сюжетної лінії.

Драматична вистава «Олекса Довбуш» вкоренилась у репертуарі багатьох українських театрів. Над створенням хореографічної партитури вистави працювали знані українські балетмейстери, ретельно зберігаючи автентичну складову народних танців Прикарпаття. У середині ХХ ст. до когорти балетмейстерів, які формували танцювальну концепцію вистави за твором Г. Хоткевича, приєднався Я. Чуперчук (1947 р., Львівський академічний драматичний театр імені Марії Заньковецької).

Нажаль, у сучасному репертуарі драматичних та музично-драматичних театрів не знайшлося місця для вистави «Олекса Довбуш». Проте, митці не полишають увагою іншу знаменну виставу Гната Хоткевича, створену для Гуцульського театру виставу «Гуцульський рік», яка була покликана ознайомити з традиціями, побутом, віруваннями та естетикою гуцулів. Виставу можна сміливо вважати об'ємним етнонарисом, через те, що в ній деталізовано велику кількість обрядових дій, звичаїв та традицій гуцульського народу. Звичайно, як і інші вистави митця, «Гуцульський рік» вмщував в собі зафіксовані та композиційно цілісні народні танці, що достеменно зберігали автентичну форму, стрій, рухи, характер та манеру виконання. Кожен з періодів календарного року гуцулів презентується у виставі за допомогою одного з

найяскравіших свят певного періоду або частини побутового устрою: колядки та Святий вечір, Великдень з весняними хороводами-гагілками, похорон, весілля. За основним задумом автора вистава була покликана здивувати автентичністю, а тому була створена у виключно рустикальному стилі. Кожен з фрагментів драматичної дії зберігав типові форми танців, окрім інтерпретації поховальних обрядів, хоча і ця частина вистави мала певне пластичне рішення. У виставі були відтворені танці парубочої громади з бартками, що виконувались під час колядування; дівочі гагілки, що були невід'ємною частиною весняного календарного циклу; весільні танці молодих та громади. Детальних описів танців, що супроводжували перші постановки вистави у Гуцульському театрі не збереглося, але, відповідно до збережених згадок про виступи театру у тогочасній пресі можна стверджувати, що вони були досить насиченими хореографічними рухами, складними за виконанням, темпераментними та запальними.

Інтерес серед сучасних режисерів до вистави «Гуцульський рік» значно зріс. Сьогодні ця вистава відтворена на сцені Коломийського академічного обласного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича та Національного академічного львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Відновлення уваги до етномістерії Г. Хоткевича сприймається, з одного боку, як наслідування загально мистецьких тенденцій до етностилістики, а з іншого боку – осмислена зацікавленість у пошуці прадавніх мистецьких поштовхів. Сучасні режисери-постановники бачать виставу вже крізь призму власного життєвого досвіду, світогляду, сформованому у сучасних соціокультурних реаліях. Але, проаналізувавши обидві вистави, можна з впевненістю ствердити невідривність народного танцю від загального мистецького дійства. Дійсність сучасного театру накладає певний відбиток на виконанні танців: вік учасників, рівень танцювальної підготовки, балетмейстерський досвід хореографа, загальна концепція вистави. Так, «Гуцульський рік» Коломийського академічного обласного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича виконаний у автентичнішому стилі:

народні танці виконуються задля збереження національного колориту, але вони досить поверхнево відтворюють танцювальну традицію гуцулів. Серед збережених ознак народних танців слід підкреслити наявність основних кроків, тропіків, типових положень у парах, загальну композицію виконання танців по колу. Можлива обмеженість у рухах обумовлюється виконавською майстерністю артистів та відсутністю повноцінної хореографічної підготовки.

У виставі Національного академічного львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької, незважаючи на її загальне тяжіння до модернових течій та сучасного сприйняття, народні танці виразніші, рухи та композиційні перебудови створені з урахуванням особливостей гуцульського народного танцю, танцювальні комбінації насичені складною технікою, що свідчить про виконавські та виразні можливості акторів. Танці вражають масовістю свого виконання, що, безперечно, підсилює сприйняття мезон сцен та ідеї вистави. Вистава зберігає танці чоловічих ватагів, у яких значне місце у сприйнятті відведено чіткій ритмізації руху, завдяки чому глядач відразу осягає специфіку музично-хореографічного фольклору гуцулів. У жіночих хороводах-гагілках зберігається сакральна форма побудови ритуальних весняних дійств, магічність та тендітність. У останній частині вистави народні танці стають основним елементом кульмінації вистави, відтворюючи весільні обряди та особливості святкування цього побутового дійства у гуцулів. Народні весільні танці відрізняються масовістю виконання, швидким темпом, енергійним виконанням. У них багато кружлянь, колоподібних рисунків, збережені основні кроки гуцульського народного танцю, положення рук, характер виконання.

Відновлення вистави «Гуцульський рік» підпорядковувалось декільком завданням одночасно: відновити автентичну виставу у її первозданній формі, яка б втілювала традиційні ознаки гуцульського фольклору та знайомила глядача, підтримаючи комунікацію між епохами; актуалізувати та осучаснити народну спадщину. Результатом створення вистави на зламі епох стало збереження всіх основних виразних компонентів вистави. Народні танці у виставі повністю відповідають танцювальній традиції регіону: їхня

композиційна структура та рухи збережені у канонічній формі. Стилізацію отримали елементи народного вбрання, що дозволило створити враження легкості сприйняття; значно переосмислено декорації.

Рустикальні тенденції втілились у виставі «Гуцульське весіле», прем'єра якої відбулась у 2021 р. У Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка. Вистава була створена на основі детальних етнографічних записів, що були зроблені Володимиром Шухевичем у монографії «Гуцульщина». Деталізація, з якою виконана ця робота, допомогла режисеру точно відтворити всі весільні обряди від заручин до самого весілля, з використанням описаних Шухевичем дій, пісень, танців, атрибутики, говірок, у чіткій послідовності, відповідно до гуцульської традиції. Обрядодії вистави достеменно передають описи В. Шухевича, у яких було описано і виконання танців: «Скоро піде звістка про заручини до сусід та кровних, ті сходять ся, найде ся і скрипичник, заграє весівної, з якою ідуть сьпиви та данець...» [240, т3, с. 23]. Також етнограф про виконання танців під час завершення обряду благословення, «зачінане» (під час якого гості застуються та танцюють почерзі), а особливо самого весілля: танці гостей на подвір'ї під час приїзду молодого до молодої, танець дружби та дружки під час викупу хустки. «Як дружки вийшли з дружбами танцювати, заходить молода за стіл, сідаючи за деревце; як дружки, перетанцювавши, повернуть у хату, пересьпівують до них...», «Скрипка зачинає грати, молоду виводять з комори; передом іде її мама, потім тато, дружба, дружки, мама і тато князя. Ледви увійдуть у хороми, вириває ся дружба наперед і ловить ся з молодою до данцю, а прочі імуть ся теж в колесо і гуляють собі. Як дружба відгуляє з княгинею, розпускають і тамті колесо, і гуляють, з ким хто хоче» [240, т3, с. 57, 66]. Як і більшість етнографів, В. Шухевич деталізував обряди, зібрав весільні пісні у відповідності до обрядодії, але не мав професійних навиків задля опису танців, тому у монографії знаходимо лише фактичні згадки про побутування танцю та його функції. Хореограф вистави «Гуцульське весіле» Дмитро Лека створив танцювальну структуру вистави відповідно до ознак танцювального канону

гуцулів, типові риси якого були окреслені Р. Герасимчуком та іншими етнохореологами, що забезпечує їхню автентичність не зважаючи на відсутність описів танців у доробку В. Шухевича. Хореавтором створені дуетні танці, що характеризуються коловою композицією, наявністю типових гуцульських рухів («висока», «тропітки», «підскоки»), положеннями танцівників у парах.

З першою появою вистави «Украдене щастя» за однойменним твором І. Франка у 1893 р. Відбулось остаточне ствердження інструментів адаптації народного танцю у драматичній виставі. З часом ця вистава стала входити у «золотий фонд» багатьох драматичних та музично-драматичних театрів України. Актуальність твору І. Франка обумовлена тим, що в ньому сконцентровано найщиріші емоції, що відбиваються у почуттях сучасника. Створена вистава, у різних інтерпретаціях та постановках, зберігає неповторний західноукраїнський колорит, традиції побуту, особливості сімейно-побутового устрою, а тому стає важливим елементом відтворення автентичної культурної спадщини України. Прем'єра, що відбулась у м. Львів на сцені театру товариства «Руська бесіда» режисера Кость Підвисоцького, майже не залишила в пам'яті висловлювань щодо пластичного рішення вистави. Не відомими достеменно залишаються і особливості хореографічного вирішення «Украденого щастя» на сцені театру «Бергоньє» у режисерській версії Івана Карпека-Карого (1904 р.).

Хореографічне рішення вистави стає більш відомим у контексті творчого спадку відомих українських балетмейстерів та етнохореологів: Ярослава Чуперчука, Володимира Петрика та ін.. Я. М. Чуперчука було покликане взяти участь у роботі над п'єсою до Києва у театр імені І. Франка, де реалізовував постановку Гнат Юра. Знавець гуцульського народного танцю був запрошений особисто Амвросієм Бучмою і у співпраці з театральними геніями створив два парно-масові танці і аркан, що йому судилося стати взірцем створення цього ритуального танцю. Аркан Чуперчука відрізнявся наявністю примовок, частою та різкою зміною темпів та характеру виконання рухів, що сьогодні

сприймається, як канонічна форма цього народного танцю. У танці автор відтворив усі типові для танцювального фольклору гуцулів фігури зі значною кількістю різноманітних та складних рухів. Виконання танців артистами трупи відрізнялось колоритністю та темпераментом, критики відмічали гуцульську майстерність та манеру. Парні танці характеризувались наявністю типових рухів («трясунці», «високи», «підбівки», «доріжки», «парні оберти», «чоловічі присядки», «притупи», «ключі»), а також коловою композицією. Перша коломийка була більш імпровізаційнішою, репрезентувала веселий настрій молоді, розкривала взаємовідносини всередині громади. Під час її виконання хлопці тримали бартки, а сам танець супроводжувався виконанням приспівок. Другий парний танець мав чітку структуру та фігури, через нього передавалось негативне ставлення молоді до поведінки головних героїв, він виконував функцію підсилення емоційного напруження у суспільстві. Слід зазначити, що створеними Я. Чуперчуком танці стали настільки органічною частиною вистави та були сприйняті артистами, що глядач не помічав складнощів виконання, а лише насолоджувався яскравими барвами побуту гуцулів, їхнім темпераментом та настроєм. Ярослав Маркіянович не зіштовхнувся під час роботи з проблемою неможливості реалізації хореографічної ідеї через брак виконавської майстерності артистів. Аналізуючи сьогодні доробок видатного балетмейстера важко чітко визначити, в чому полягав успіх: майстерності балетмейстера винайти типовий рух, зручний для виконання та яскравий для сприйняття, чи технічних можливостях артистів трупи, які виконували танці. Результатом балетмейстерської діяльності стала схвальна рецензія критиків та порівняння роботи з «ліричною поемою»[202, с. 2].

Тлумачення вистави різними постановниками-драматургами, а також віддзеркалення сучасних соціокультурних змін у кожному новому втіленні, не змінили її головної унікальної ознаки – використання пластичного рішення, як одного з головних елементів формування атмосфери у сценічній дії. Гармонійно вплетене у дію хореографічне рішення підсилює необхідний емоційний стан, формує загальне враження у глядача про час та місце подій.



Від початку реалізації ідей І. Франка балетмейстери прагнули до деталізації національного колориту, переслідуючи ідею зберегти та популяризувати танцювальний фольклор, що тривалий час збирався у етноекспедиціях.

Водночас прем'єра вистави «Украдене щастя» відбувається і на сцені Львівського державного українського театру імені Т. Г. Шевченка, який у 1940 р. було перейменовано у театр імені Л. Українки. Режисером Ф. Стригуном ця вистава також відновлювалась у 1949 р. та 1976 р. Нажаль, інформацію про пластичне рішення даної вистави у м. Львові немає.

З часу своїх перших прем'єр вистава реалізовувалась у різні театральні сезони повсякчасно. До майже кінця ХХ ст.. вистава вирішувалась у традиційний спосіб, а пластичним рішенням балетмейстери підкреслювали національний колорит, зберігали традиції танцювального фольклору Прикарпаття.

Реалізація цього твору у Харківському державному академічному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка відбулась відповідно до класичного канону: у традиційній формі, зі збереженням композиційної структури танців, виконанням типових рухів гуцульського танцю, положень рук у парах, а також дотриманням ознак темпераменту виконання. Створенням народних танців можна завдячувати Володимирі Петрику, якого покликали до роботи у м. Харкові у 1992 р. До роботи автора запрошували вже як знаного митця – канонізатора народно-сценічного танцю Прикарпаття. Володимир Петрик на час реалізації постановки вже встиг створити безмежну кількість повномасштабних хореографічних сюїт та композицій у провідних танцювальних колективах України, створити концертні програми для гастролей у різних частинах Світу, накопичити досвід балетмейстерської роботи у співпраці з Я. Чуперчуком, П. Вірським та іншими корифеями українського танцювального мистецтва. Автор створив досить об'ємні хореографічні картини, що мали чітку сценічну драматургію, складну композицію, насичені рухами комбінації. Створена В. Петриком коломийка складається з декількох фігур, характеризується коловою композицією, частою та досить різкою зміною

напрямків руху танцівників; серед рухів розповсюджене використання «високи», «тропітку», «голубців», легкого бігу у парах, «переступників». Порівнюючи пластичне рішення Я. Чуперчука та В. Петрика можна стверджувати тяжіння останнього до яскравішого втілення емоційного стану виконавцями, експресивнішого виконання рухів, об'ємнішого використання сценічного простору. У Володимира Петрика танець у виставі набув всіх ознак народно-сценічного танцю з усіма його характерними ознаками, відходячи від форми фольклорного виконання. У роботах Я. Чуперчука фольклорна складова була домінантною і виконання танців вдавалося хоч і простішим, але колоритнішим, зберігавшим регіональні танцювальні ознаки. У своїх народно-сценічних доробках Володимир Петрик багато разів звертався до втілення сюжетів легенд або реалізації літературних творів. У його творчості хореографічна інтерпретація теми життя Довбуша зайняла вагоме місце серед інших досягнень. Автор створив дві масштабні вокально-хореографічні сюїти, що відтворювали побут та традиції опришків: «Олекса Довбуш з опришками» та «Опришки Олекси Довбуша». Основною темою цих хореографічних творів стала посвята в опришки – символ набуття мужності та сили. Джерелом натхнення для балетмейстера став гуцульський народний танець «Аркан», що увібрав традиції горян та їхню вдачу. Сюїти відтворюють лише героїчну складову легенд та пісень про Олексу Довбуша, зосереджуються на втіленні традицій посвяти у воїни, на темі мужності, вірності. У танці розкриваються найважливіші риси характеру, якими повинен володіти горянин: витривалість, сила, спритність, майстерне володіння зброєю. Володимир Петрик також виразно підкреслює значущість язичницької традиції у житті опришків: стрімке зростання темпу, міцні та гучні удари ногами о землю – відлуння язичницьких традицій збудження землі та прохання у неї сили та здоров'я.

90-ті роки ХХ ст.. можна вважати платформою для подальшої модернізації драматичної вистави, а з цим і впровадження сміливіших модерних пластичних рішень, продиктованих соціокультурними процесами у сучасному суспільстві. Результатом творчих пошуків у постмодерній

реальності стала вистава «Украдене щастя» режисерки І. Волицької в репертуарі творчої майстерні «Театр у кошику» Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса (прем'єра – 1998 р.). Унікальне мінімалістичне видовище, увага в якому сконцентрована лише на постатях головних героїв, сформувало новітній підхід до пластичного оформлення вистави: рухи тіла акторів викликані емоційним станом, та формуються у часі та просторі, будь-який рух тіла обумовлюється внутрішнім імпульсом або імпульсом партнера, але навіть у цих реаліях збережено ознаки танцювального канону гуцулів (актори виконують «доріжки», «стрибки», положення рук відповідають гуцульському народному танцю).

Сучасна театральна вистава перебуває у стані творчого пошуку змісту та форм, які б задовольняли потреби суспільства на стадії його соціокультурної адаптації до європейських цінностей. Попри те, що театр сьогодення орієнтований на задоволення потреб глядача, який частіше за все ставить перед виставою завдання розважити, він прагне розпочати з глядачем діалог та навчити його не боятися звертати увагу на емоції, психологію поведінки людини, реакції тощо. Театральна вистава сучасних авторів наполягає на необхідності замислитись, і танець, як її невід'ємна складова, продовжує виконувати функції індикатора реальності. Розуміючи, що мистецтво безпосередньо зіштовхується з проблемою «розірваної свідомості» [91], режисери активніше долучають танець не лише як інструмент ментальної та національної ідентифікації, чи засіб реалізації драматичної дії, але й як інструмент емоційного впливу і концентрації уваги. «Украдене щастя», що й сьогодні не втрачає актуальності, змінює форми та виразні засоби відповідно до вимог аудиторії. В реаліях постмодерних течій змінюються зовнішні характеристики героїв, загальна ідея вистави, але не її зміст та завдання. Адже, за висловом відомого українського режисера А. Білоуса: «Головне призначення мистецтва – дійти до свідомості глядача і вплинути на неї» [16]. Рухаючись по спіралі, естетика мистецтва неминує постійно змінюється, передаючи глядачу

базовий набір емоцій, тому вистава з його пластичними рішеннями повинна відчувати соціокультурні зміни та залишатися у трендах.

В репертуарі Київського академічного обласного музично-драматичного театру ім. П. К. Саксаганського твір видатного автора поставлений також традиційно. Балетмейстер-постановник Д. Фридинський реалізував на сцені темпераментну гуцулку та героїчний аркан. Обидва танці покликані підсилити емоційну лінію вистави, а гуцулка ще й виступає засобом сценічної характеристики образів. Гуцулка Д. Фридинського має колову композицію, що наближає її до архаїчнішої коломийки; жвавий темп та життєрадісний характер формують враження від взаємовідносин сільської молоді. Героїчний аркан у виставі має невеликий набір хореографічних рухів у комбінаціях, що скоріше за все обумовлено виконавськими можливостями артистів, а також просту композицію, але він точно відтворює героїко-патетичну атмосферу цього танцю. Танці, створені у виставі, виглядають досить просто, порівнюючи з творами Я. Чуперчука та В. Петрика.

У Полтавському академічному музично-драматичному театрі ім. М. В. Гоголя прем'єра вистави «Украдене щастя» відбулася у 2020 р. У режисерській версії В. Шевченка та балетмейстерському рішенні С. Мельник. У виставі представлено декілька масових хореографічних сцен. У виставі використані цікаві способи переходів між акторськими сценами та хореографічними. Створені балетмейстеркою твори зберігають танцювальну традицію Західного регіону України, але створені як народно-сценічні танці, з використанням складної танцювальної техніки, парних підтримок, значної динаміки руху, складних перебудов. Успішність хореографічного рішення вистави також обумовлена виконавськими здібностями танцювальної трупи. В контексті самої вистави, яка має досить багато авторських сміливих рішень і покликана розказати сюжет І. Франка сучасному глядачу в актуальних сьогоденню формах, пластична складова наслідує сучасні тенденції у професійному хореографічному мистецтві. Темпераментна коломийка складається з типових для регіонального танцю рухів: «голубців», «підскоків»,

«тропітків», «зальотних бігів», чоловічих «присядок», «доріжок», «переступчиків»; виконується в швидкому темпі, має структуровану композицію, характеризує сільську молоді, відтворює життєрадісний безтурботний настрій. Танцювальні сцени, які покликані сформувати у глядача відчуття напруги, відчаю, схвильованості, мають вільне пластичне рішення, хоча і дотримуються певних регіональних канонів, композиція таких сцен не є структурною, а більш хаотичною.

У традиційному стилі була відновлена дана вистава у репертуарі Національного академічного драматичного театру імені М. Заньковецької у 2016 р. Режисером Ф. Стригуном. Вистава зберігає канонічне пластичне рішення, що свідчить про наявність у суспільстві тяжіння до рустикального мистецтва.

Сучасність потребує від митців пошуків новітніх ідей для реалізації репертуару, створеного декілька століть тому. П'єса І. Франка «Украдене щастя» отримала модернове рішення, відповідно до сучасних тенденцій у сценічному мистецтві. Тенденції до урбанізації сценічного простору, наближення сценічної дії до естетичних вподобань та смаків глядача змінюють не лише «зовнішній вигляд» вистави, але й стиль пластичного вирішення [163]. На сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка вистава «Украдене щастя» вирішена саме у сучасній стилістиці, з перенесенням подій та головних героїв у наші часи. Головний режисер театру Д. Богомазов створив спектакль про сучасних людей, які ніби живуть поруч, а також змусив глядача побачити серед персонажів себе та зазернути в середину своєї душі. Хореографічна складова цього сценічного дійства створена О. Семьошкіною, відрізняється тим, що хореавторка не лише сформувала пластичну канву сценічної дії, але й запропонувала альтернативу гуцульським народним танцям, сконцентрувавши увагу глядача на темпераменті та емоційній складовій виконання. «Хореографічні мізансцени поєднують в собі основні характеристики сучасних вуличних стилів та національні темпераменти» [164]. Авторка, ніби й кардинально змінивши хореографічний вектор, продовжує

рустикальну танцювальну традицію, через яку формується настрій, здійснюється вплив на сприйняття глядачем подій від безтурботності до напруги та тривоги.

19 грудня 2021 р. У Харківському академічному драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна на експериментальній сцені відбулась прем'єра вистави «Украдене щастя» (режисерка – Ольга Турутя-Прасолова). У баченні авторки важливими постають не національні ознаки, а загально людські емоції та внутрішні переживання героїв. Вистава хоч і вирішена у традиційному стилі, але спрямована у бік психологічного аналізу проблеми викраденого щастя та сплати за вчинки. Балетмейстерка Н. Федіна, яка працювала над пластичною реалізацією вистави, також спрямовувала свою діяльність у бік створення настрою та певного емоційного стану. Через рух хореоавторка створювала необхідну характеристику персонажів. Делікатне збереження національного колориту втілювалось у ритуальному танці та інших танцювальних мезон сценах, що в них Н. Федіна використала цікавий підхід до концентрації уваги глядачів.

Однією з культових вистав, в яких адаптовано танцювальний фольклор Прикарпаття, по праву вважають твір «Тіні забутих предків». У різні часи над створенням пластичного рішення працювали різні балетмейстери: від Володимира Петрика до сучасних митців. Вистава в різні часи мала різні тлумачення та змінювала свою концепцію відповідно до постаті режисера, соціокультурної динаміки, мистецьких тенденцій. Відповідно до цього створювався і хореографічний зміст вистави. У ранніх сценічних втіленнях балетмейстери намагалися детально зберігати народний танець, а сценічні трансформації відбувались виключно в рамках танцювального канону. Не зважаючи на «прочитання» повісті М. Коцюбинського, вистава завжди зберігала типові гуцульські танці: коломийку та аркан. Коломийка, зазвичай з'являлась у виставі двічі: першого разу під час зустрічі Івана та Марічки – веселий, жвавий танець, пронизаний піднесеним настроєм; другого разу – під час зустрічі Івана та Палагни – таж сама коломийка, але в ній балетмейстери намагаються відтворити байдужість, безвихідь та спустошеність. Коломийка, у

рішеннях хореавторів, має колово побудову та типовий набір рухів, що притаманні гуцульському народному танцю: «високи», «упадання», оберти в парах», «тропітки»; рух по загальному колу у типовому положенні, з руками на плечах партнерів з обох боків. У більш сучасних варіантах вистави балетмейстери звертаються до створення пластичної канви: рухи зрідка нагадують гуцульський народний танець, відчувається тяжіння до модерну, рух використовується задля створення психологічної напруги і передає не національний колорит, а відчуття та емоційний стан героїв. Такий спосіб створення пластичної форми вистави представлено в репертуарі Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька, режисером Іваном Уривським та хореографом Павлом Івлюшкіним.

У Запорізькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. В. Г. Магара також відбулась прем'єра вистави «Тіні забутих предків». Не зважаючи війну в Україні, режисер-постановник – лауреат всеукраїнської театральної премії ГРА Роман Козак – вирішив реалізувати цей мистецький проект, відчуваючи необхідність підтримки національної свідомості. Пластичне рішення вистави було доручено балетмейстерові Тетяні Астаф'євої, яка вдало поєднала основні виразні елементи гуцульського народного танцю з емоційним рухом, що формує атмосферу вистави.

Отже, від часів започаткування української драматичної вистави танець був її важливою частиною. Перші балетмейстерські пошуки на цій ниві опікувались завданнями збереження та популяризації форм традиційного фольклору. Танці у виставах були колоритнішими, темпераментнішими, автентичнішими. Сучасні хореографічні рішення відповідають законам народно-сценічного танцю: мають чітку сценічну драматургію, багато складних рухів, парних підтримок. Сама манера виконання змінена з народної на академічну. Завершуючи аналіз специфіки інтерпретації народного танцю Прикарпаття у драматичних виставах минулого та сучасності можна сформулювати наступні тези:

- пластичне рішення будь-якої вистави залежить від загальної концепції, що її формує режисер відповідно до свого світогляду, покликів суспільства та актуальності;

- складність сформованої хореографічної складової варіюється відповідно до виконавських можливостей танцювальної групи та рівня їхньої хореографічної підготовки, адже повинна бути органічною складовою дії і сприйматись цілісно;

- незважаючи на концепцію реалізації вистави за народними мотивами чи сюжетами, хореографія таким чи іншим чином зберігає ознаки танцювального канону народних танців Прикарпаття: типові рухи, здебільшого колова композиційна структура, характер та манера виконання основних па, положення тулуба та рук у парах танцівників, використання додаткового реквізиту (бартки, вінки тощо).

### **3.2. Стилiзацiя прикарпатського народно-сценiчного танцю у балетнiй виставi: iсторiя та сучаснiсть**

Говорячи про iнтерпретацiю народного танцю Прикарпаття у балетних виставах беззаперечно слiд зосередитись на парадигмi функцiонування нацiональної балетної вистави. Пiд «нацiональною балетною виставою» варто розумiти розгорнуту балетну виставу, що створена на народному пiдгрунті (сюжет з українських народних або лiтературних творiв рiзних жанрiв, музика, що має спорiднений стрiй з фольклорними мелодiями, хореографiчний текст, створений на основi синтезу класичного танцю та українського народного танцю), зберiгає нацiональний український характер, образи, традицiї [190, с.59-60]. Створенi балетмейстерами балетнi вистави з автентичною складовою стали результатом синтезу мистецтв, який став необхідним кроком для подолання складних соцiокультурних процесiв у суспiльствi. Злиття класичного та українського народного танцiв переслiдувало мету взаємозбагачення за рахунок додаткових виразних засобiв, що їх не вистачало для розкриття



соціально значущих тем та ідей. У контексті синтезу мистецтва необхідно також розуміти, що один з видів обов'язково повинен бути домінантним та розпочати процес інтеграції нового синтетичного цілого, а тому його виражальні засоби, особливості композиційної побудови форм (якщо ми говоримо про хореографічне мистецтво), специфіка втілення музики будуть переважними, підкорюватимуть вид мистецтва, який виступає додатковим.

В контексті аналізу синтезу народного танцю та драматичної вистави можна зазначити, що процес їхнього поєднання відбувався достатньо толерантно: фольклорний танець виступав повноцінною складовою, не змінюючи докорінно своїх форм, виразних засобів, принципів композиційної будови, органічно доповнюючи сюжет вистави. У процесі ж поєднання класичного та народного танців рівноправної взаємодії не відбувалось. Такий процес синтезу можна обумовлювати тим, що це підвиди одного виду мистецтва – танець, тому один з них обов'язково повинен був стати домінантним. Окрім того, слід підкреслити, що у процес поєднання були залучені переважно балетмейстери класичного танцю, які створювали саме балетну виставу, зберігаючи її багатовікові традиції. Зрештою результат синтезу – національна балетна вистава – реалізовувалась у рамках діяльності балетних труп театрів опери та балету. Детально проаналізувати особливості синтезу класичного танцю та народного танцю Прикарпаття можна на прикладі трьох балетних вистав: «Олекса Довбуш», «Сойчине крило» та «Тіні забутих предків».

Як зазначав Ю. Станішевський поява національної балетної вистави стала результатом плідної багаторічної діяльності балетмейстерів, які набували досвід перенесення народного танцю на сценічний простір, практикуючи його використання у драматичних виставах [195, с. 122]. Саме тому, національна балетна вистава з'явилась історично набагато пізніше, порівняно з появою народного танцю на професійній сцені у якості виразного засобу драматичної дії.

Першою балетною виставою, в якій було використано народний танець Прикарпаття став мистецький доробок М. Трегубова на музику А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша». Балет був реалізований у 1951 р. та у 1953 р. з певними редакціями. Лібрето до вистави «Хустка Довбуша» було створено П. Ковинєвим, художник – Ф. Нірод. Реалізовано постановку «Хустки Довбуша» було на сцені Львівського театру опери та балету у той час, коли автор очолював його. В основу балетної вистави було покладено легенди та пісні про героїчного ватажка гуцулів Олексу Довбуша. До початку роботи над балетом хореавтор вже мав змогу ознайомитись з літературними творами, що розкривали та схарактеризовували постать Довбуша, а також театральними виставами.

М. Трегубов, розуміючи необхідність ретрансляції ідеологічних наративів, задля можливості існування балетної вистави, зміг поєднати соціалістичні реалії з героїчним гуцульським минулим у дуже лаконічну та гармонійну цілісність.

У створеному лібрето розповідалось про свято в колгоспі, де нагороджують червоною хусткою за стаханівську працю. Балетмейстер вдало використав прийом перенесення у минуле через предмет, адже саме історія червоної хустки розкрила перед глядачами героїчну боротьбу селян проти польських поневолювачів. Через хустку хореавтор і повертав глядача у дійсність, завершуючи свою балетну виставу масовим життєрадісним танцем на сільському полі навколо пов'язаного червоною хусткою дровка.

М. Трегубов, опрацювавши фольклорну спадщину гуцулів, втілив в контексті балетної вистави як масові номери, так і малі форми (варіації, па де де). Розпочинали балетну виставу збережені у традиції фольклорні танці «Коломийка», «Аркан», «Решето» [232, с. 141]. Окрім запальних, героїчних, нестримних танців гуцулів, зустрічалися також польські народні танці, адаптовані для класичної вистави. Польський характерний танець у балеті «Хустка Довбуша» допомагав розкрити хореографічні образи та підсилити сприйняття сцени весілля. Специфіка інтерпретації польського народного

танцю до початку роботи над виставою М. Трегубова, вже була сформульована у арсенал рухів та форм, що переходив з однієї вистави у іншу. Така канонічність ретрансляції народних танців була започаткована ще майстрами балету Маріусом Петіпа, Левом Івановим. У балеті «Хустка Довбуша» польський характерний танець створено відповідно до сталих традицій, саме тому він значно відрізняється від гуцульських танців, інтерпретація яких виглядала, на той час, інновацією та реформою у класичній виставі.

Сповненими ліризму та ніжності виявилися сольний танець Дзвінки та її дует з Довбушем. У створеному М. Трегубовим адажіо виявляються найщиріші почуття між закоханими. У па де де багато підтримок, в тому числі і академізовані фольклорні підтримки; зустрічаються положення рук, які наслідують гуцульську танцювальну традицію. Рухи, що на їхній основі збудовано адажіо, відповідають канонам класичного танцю, інтерпретації хореографічної лексики гуцулів у цій частині балетної вистави не простежується. Взагалі фрагменти, у яких зображувалися почуття між головними героями автор реалізовував здебільшого через виразні засоби класичного танцю. Колорит гуцульського народного танцю яскравіше ретранслювався у масових танцях та сценах. Завдяки використанню народного танцю автор значно посилював наближеність подій до рустикального середовища. Так, сцена у таборі опришків, реалізовувалась саме через переосмислення гуцульського фольклору: хореавтором реалізовано танці опришків, дівчат, молдавські, циганські танці, сольний гопак хлопця Івася та героїчний танець Довбуша [232, с. 141]. У виставі успішно доповнено вивершені класичні пози дрібними та різкими рухами, що притаманні гуцульському народному танцю: дівчата виконували «тропітки» та «дрібущечки» на пуантах, але дане балетмейстерське рішення доцільно зберігало характер та будувало атмосферу гуцульського краю [94].

Взагалі, вистава М. Трегубова була досить добре сприйнята критиками, які відзначали і її унікальність з точки зору реалізації народної тематики, й інноваційне сприйняття гуцульського народного танцю у академічному балеті,

й роботу композитора, диригента та автора лібрето. При цьому після прем'єри знайшлося і багато недоліків, як констатували мистецтвознавці та балетні критики: технічна недосконалість «Аркану» та примітивізм у його композиції, домінування ліризму над героїзмом, недостатнє розкриття позитивної соціалістичної дійсності, необхідність підсилення боротьби драматизму у сценах боротьби з польськими гнобителями. Всі окреслені у пресі недоліки були досить успішно виправлені автором у наступній реалізації балетної вистави.

Зрештою, М. Трегубову вдалося вперше в історії національної балетної вистави синтезувати класичний танець та народний танець гуцулів, зберігши основні ознаки танцювального канону цієї етнографічної групи: композиційну побудову, хореографічні рухи, характер та темперамент. При цьому, засвоївши значний досвід видатних балетмейстерів минулого, автор лаконічно адаптував основні виразні засоби народного танцю до умов та традицій класичної балетної вистави. «Це був ще один важливий крок у розвитку героїко-романтичного жанру на національній основі через засвоєння методів сучасної хореографічної режисури» [232, с. 142]. М. Трегубов, реалізувавши «Хустку Довбуша», заявив про себе, як про балетмейстера, який дотримується правила реалізації сюжету навіть у сольних танцях, не лишаючи їх «вставними» номерами.

Наступною виставою М. Трегубова на національну тематику став балет «Сойчине крило», якому судилося побачити світ у 1957 р. Ця балетна вистава значно відрізняється від створеної раніше «Хустки Довбуша». Лібрето вистави «Сойчине крило» створено за однойменним твором І. Франка і, відповідно до новели українського письменника, віддзеркалює модерністські тенденції, що пронизували суспільство. Даний балет є зразком психологічної вистави, у якій образи розвивають у складних умовах взаємодії, реакції та вчинків, об'єднуючи розкриття внутрішнього світу героїв зі збереженням національного колориту та характеру [94]. Хореографічних сцені, які інтерпретують традиційний танцювальний фольклор гуцулів менше, порівнюючи з балетом «Хустка

Довбуша», але й сюжет вистави не дозволяв сформувати хореографічну складову виключно на національній основі.

За сюжетом вистави, відповідно до новели, глядач споглядає життєву історію дівчини Мані та її коханого Массіно, від якого вона втекла, намагаючись покарати його за самозакохане та егоїстичне життя. Маня розповідає історію своїх життєвих поневірянь, що випали на її долю. У виставі Мануся – чуттєва, зваблива та зворушлива, у ній втілюється «жіноче начало» всесвіту. Перша частина балету зосереджена на почуттях та подіях, що розгорталися між Массіно та Манусею, на коханні, яке призвело до психологічного фіаско, у наступній частині розповідь йде про життя Мані (стосунки зі злодієм, пригоди у кабаре та японському чайному домі) та фундаментальне кохання до Массіно, яке дозволило дівчині вижити і зберегти чистоту своєї душі та відданість першому коханню.

Критики виділяють у балетній виставі «Сойчине крило» три хореографічні пласти, перший з яких синтез класичного та народного гуцульського танцю. Саме ця складова є важливою для розуміння особливостей інтерпретації танцювального фольклору гуцулів у різних формах вистави. Структура цього пласту в балеті також щільно пов'язана з коломийковими формами, як і у виставі «Хустка Довбуша». Дана тенденція та жанрова спільність пов'язана з музичною партитурою балету, у якій видатний композитор А. Кос-Анатольський, ставши автором обох вистав, спирався саме на коломийкові мотиви та структуру цього музичного жанру. Цей пласт у виставі дослідники вважають «найяскравішим щодо музично-хореографічного осмислення та оригінальності авторської трактовки» [121, с. 267].

Критики вважали, що, здебільшого, балетна вистава вражала, передусім, багатобарвністю дивертисментних танців (танців у варшавському кабаре, танго апаша, танці дівчат, танці третьої дії, яка розвертається у Манчжурії), психологічний драматизм, що відрізняв новелу І. Франка, було втрачено за відтворенням сюжетної лінії. Саме через це значно помітно розходження балетної вистави з літературним першоджерелом. Але, не варто вважати, що

М. Трегубов переслідував мету створити видовищну виставу з яскравими дивертисментними номерами, що б стали самоціллю. Ю. Станішевський підкреслював, що балетмейстер прагнув до яскравої танцювальності, підкресленої колоритними гуцульськими візерунками та забарвленої національним темпераментом [195]. Балетна вистава «Сойчине крило» посіла своє поважне місце серед вистав української національної вистави саме завдяки першому епізоду. У цій частині вистави авторові вдалося вивільнити танець від умовного руху та пантоміми, наситити хореографічні образи необхідною психологічністю. Дуетні танці Массіно та Манусі відрізнялися змістовністю, характеризувалися вдалим поєднанням класичного танцю та гуцульського народного танцю. Описуючи початок вистави, Ю. Станішевський зазначав: «...На лісову галявину біля хатини лісника, що загубилася серед високих Карпат у синьо-рожевому тумані, немов легкокрила сойка,вилітала щаслива Мануся – Н. Слободян, яка в легкому граціозно-прозорому танці линула назустріч коханому – юному поету Массіно (О. Поспелов). Її варіація мінилася різноманітними гранями гуцульського хореографічного фольклору, органічно вплетеного в класичну танцювальну тканину» [195].

З рештою, ані «Сойчине крило», ані славетна «Хустка Довбуша» так і не зайняли почесне місце серед вистав, що входять у «золотий фонд» репертуару більшості театрів. Обидві балетні вистави були реалізовані лише на сцені Львівського театру опери та балету.

Новітні українські реалії докорінно змінюють ставлення до надбань української драматургії. Як прагнення ствердити українську ідентичність в боротьбі проти загарбників знову відроджується балетна вистава «Сойчине крило» на сцені Київської опери (прем'єрний показ – грудень 2023 р.). Головний балетмейстер Г. Ковтун реалізував своє бачення твору І. Франка, додавши до класичної хореографії елементи сучасного танцю, танцю модерн. Використавши досить сміливі режисерські рішення, автор втілює у пластиці психологічну драму, що відгукується у світогляді сучасників. Адаптація гуцульського народного танцю у даному балеті відбувалась за канонічними

принципами, але завдяки використанню сучасних па він отримав сучасну інтерпретацію. Балетмейстером старанно збережені основні композиційні форми (коло, коло в колі), положення рук у парах та під час загальних переміщень по колу, основні рухи гуцульського народного танцю отримали збільшену амплітуду виконання та були адаптовані для виконання на пуантах.

Ще однією балетною виставою, що була заснована на синтезі гуцульського народного та класичного танців був балет «Тіні забутих предків», створений по однойменній повісті М. Коцюбинського на музику В. Кирейка [190, с. 122]. Балет було створено в 1960 році у Львівському академічному театрі опери та балету ім. Івана Франка Т. Рамоновою. Н. Скорульська та Ф. Коцюбинський змалювали у лібрето історію про українських Ромео та Джульєтту, які закохалися попри вікову ворожнечу їхніх родів. Але і це кохання завершилось смертю, яку так і не зміг пережити Іван, лишаючись довіку нещасним та вірним своїй Марічці. Балет складався з трьох дій, восьми картин, у яких відтворював духовне життя гуцулів, чудові гірські краєвиди, а засобами сучасної хореографії протиставляв дружбу Івана та Марічки і спустошливе існування Мольфара та Палагни [190, с. 100]. Перша дія розповідала про дружбу між хлопчиком та дівчинкою, що походять з двох ворогуючих родів. Згодом діти закохуються, але їхні стосунки перериваються через загибель Марічки під час повені. «Дві наступні дії розповідають про життя Івана після смерті коханої: відхід у гори, повернення та спробу пристосуватися до звичайного способу життя, чому перешкоджає туга за Марічкою. Одруження Івана з Палагною та господарський побут не допомагають йому забути про втрачене кохання, і герой втікає у ліс до щасливих юнацьких спогадів, де в образі мавки зустрічає Марічку, проте хлопець падає в урвище та невдовзі помирає» [190, с. 122].

У музичній драматургії В. Кирейка багато уваги приділено масштабним сценам: весільному походові, самому весіллю, танцям чоловіків на полонині, фінальній сцені прощання з Іваном, безпосередньо, танцям під час поховання. Композитор також намагався передати традиції і побут гуцулів, їхні звичаї та

обряди, що було закарбовано у повісті М. Коцюбинського. Маючи таке музичне підґрунтя Т. Рамонова не могла знехтувати дивертисментними танцями, які б поєднували у собі темпераментний гуцульський танець та класичні па. Твір був не дуже схвально сприйнятий критиками, і хореавторку звинувачували в поверхневому тлумаченні музичної драматургії, та «інтерпретації лібрето засобами пантоміми і дивертисментного танцю» [195].

Наступну постановку вистави було здійснено вже у 1963 р. Н. Скорульською на сцені Київського театру опери та балету. Дана версія мала на меті передати не лише послідовність подій сюжету, але й розкрити внутрішній емоційний світ головних героїв, стати психологічною драмою, вирішеною виразними засобами хореографічного мистецтва. За словами критиків, Н. Скорульська глибоко прониклась поетикою літературного першоджерела, але занадто прямолінійно перенесла у балетну виставу рустикальні мотиви. Фінальна сцена вистави, яка за традиційними віруваннями та звичаями гуцулів мала стверджувати радість від продовження життя, була вирішена невиразно та непереконливо. Консультантом, що допомагав у перенесенні народно-сценічних зразків у балетну виставу, була запрошена К. Балог. Завдяки досвіду видатної дослідниці танцювального фольклору Західного регіону України адаптація народно-сценічного танцю здійснювалась на засадах ретельного збереження танцювальної традиції гуцулів. І, хоча дана вистава і відрізнялась певною побутовістю у вирішенні масових сцен, та змогла удосконалити лексичні та образні прийоми у створенні балетних вистав на національну тематику.

Найвлучнішою спробою реалізувати складний сюжет, створений М. Коцюбинським, була постановка балетної вистави «Тіні забутих предків» В. Федотова (асистент балетмейстера – Ірина Деплер) у 1989 р. На сцені Київського театру класичного балету [13, с. 182]. Дана версія отримала багато схвальних відгуків від критиків та митців. У 1990 р. Укртелефільм створив екранізацію даного балету, що сьогодні уможливорює детальний аналіз



хореографічної партитури та визначення способів інтерпретації народного танцю гуцулів у класичній балетній виставі.

Важливість переосмислення гуцульського танцювального фольклору для реалізації сюжету у виставі відчувається від самого початку дії. У хороводі, який розпочинає першу дію, використовуються рисунки та положення рук, типові для народного танцю Прикарпаття. Сутичка між двома ворогуючими родами також реалізовувалась автором за допомогою виразних засобів танцювального фольклору гуцулів: стрибки з зігнутими ногами, рухи з бартками, підсічки, чоловічі підтримки. У сцені з табором чабанів автор зобразив гуцульський народний танець «Аркан», спробувавши зберегти його фольклорну першооснову. Для танцю типова колова форма, виконання рухів на зігнутих колінах, багато стрибків, імітація гуцульських присядок, підтримки. У цьому епізоді синтез класичної та народно-сценічної хореографії відчувався найменше, порівняно з іншими сценами, тут домінували саме рустикальні принципи виконання рухів. Контрастним до «Аркану» стали створені дуетний танець Івана та Марічки та варіація Марічки. У цих класичних формах В. Федотов продемонстрував вміння лаконічно поєднувати класичний та народно-сценічний танці, гармонійно доповнюючи класичні па виразними засобами гуцульського танцювального фольклору. Варіація Марічки побудована на виконання «чосанок», «тропітків», «голубців» на пуантах; положення рук на кептарику органічно підкреслює регіональну першооснову танцю. Сольний танець Марічки легкий, невимушений, рухи гуцульського народного танцю у ньому стали більш видовженими за рахунок канонів класичного танцю, різкі зміни положень тулуба виглядають тендітнішими.

Дуетний танець закоханих, окрім синтезу класичного та народного танців, набув форм неокласичного танцю, що виражено у заміні класичних підтримок, варіативних положеннях тулуба танцівників, класичних положеннях рук, що передають емоційний стан головних героїв, їхні почуття.

Коломийка у виконання молодих гуцулів також зберегла композиційні основи народного танцю Прикарпаття: переміщення по колу, типові рухи,

обертання одиночні та в парах. У цьому танцювальному епізоді значного синтезу різних видів хореографічного мистецтва не виявлено, що критиками сприймалось як недолік в балетмейстерській роботі автора: «Проте рухи народного танцю домінували в окремих картинах (аркан, весільний дует), достовірно відтворюючи форми гуцульської автентичної хореографії» [7, 182].

Сцена загибелі Марічки вирішена здебільшого з використанням виразних засобів класичного танцю: танці мавок побудовані на синтезі класичного танцю з додаванням модернових тенденцій; хореографічна партитура самої Марічки побудована на інтерпретації рухів народного танцю, що формує яскраву образну характеристику головної героїні; підтримки осучаснені, з додаванням складних акробатичних елементів.

Народні танці під час сцени весілля Палагни та Івана різко відрізняються характером, від дуетів Івана та Марічки. Рухи, що стали лексичною характеристикою Палагни, різкіші, лінії видовжені, переважають високі стрибки, класичні пози, елегантні оберти. Національний характер у партитурі Палагни виявлено через позиції та положення рук, обертання по першій паралельній позиції, «переступники», положення тулуба. У цій дії яскравіше, з точки зору академізації народного танцю виглядає хореографічний текст у танцях подружок Палагни: балетмейстер реалізував адаптацію «чосанок», «тропиків», обертів по першій паралельній позиції, «вихилясників», «голубців» тощо. Використані пози хоч і сформовані з урахуванням канонів класичного танцю, але мають народну основу. Під час весілля також виконується чоловіча складана техніка, що є яскравою характеристикою гуцульського народного танцю, підтримки, а також багато стрибків з підігнутими ногами.

Коломийка, що виконується у наступній сцені, зберігає композиційну структуру народного танцю і його основні рухи. Автору вдалося академізувати масовий танець, зберігаючи його фольклорне першоджерело. Якщо у першій половині вистав глядач здебільшого підкреслював для себе домінування класичного танцю у масових сценах, то друга половина розкриває компетентності балетмейстера у стилізації народного танцю для масового

виконання. Крім того, вдало додана боротьба між чоловіками за увагу Палагни у загальний танець. Автор реалізував цю сцену без додавання пантоміми або додаткових виразних засобів: у даному епізоді народний танець задовольняє всі потреби у розвитку сюжетної лінії вистави. Додано прийоми вирішенні просторової композиції, що концентрує увагу глядача, вперше використано чоловічі присядки.

Дуетний танець Мольфара та Палагни не сповнений ліризму, порівняно з танцем Марічки і Івана: він темпераментніший, пристрасніший, сповнений плотських почуттів. Хореографічна побудова цього дуету спирається на осучаснене пластичне рішення, складність підтримок.

Сцена загибелі Івана вирішена виразними засобами класичного танцю, а народна коломийка повертається лише наприкінці вистави під час поховання головного героя. В. Федотов використовує в ній парні гуцульські обертання, основний крок гуцульської коломийки, стрибки з підігнутими ногами та підтримки, типові положення рук.

Серед недоліків вистави, про які згадували критики, можна виділити дещо спрощене відтворення музичної драматургії, заміну сакральних танців чабанів на танець овечок, що створювало відчуття утилітарності дії, опосередковане вирішення фінальної сцени, яка мала стверджувати безкінечність життя та його невинний рух. Балетмейстер вирішив передати апофеозну концепцію М. Коцюбинського прийомами мінімалізму, зосередивши увагу глядача на продовженні хороводної дії, у той час, як тіло у душу Івана забирали у свій полон нявки. Таким чином автор спробував не наслідувати психологічний контраст від суму до радості буття, закладений письменником, а наполягати на безкінечності обох дій.

Солісткою у всіх трьох змальованих виставах у свій час була прима-балерина Львівського театру опери і балету ім. І. Франка – Наталія Слободян. У балеті «Хустка Довбуша», за словами критиків, виявилось велике ліричне обдарування балерини, вміння втілювати найскладніші образи та її акторські здібності. У балеті «Сойчине крило» Н. Слободян «...створила в ньому

чарівний, пройнятий глибоким драматизмом образ дівчини Манусі, яка крізь всі поневірення приносить велику любов до рідної української землі, до свого народу, щире кохання до сміливого юнака Массіно» [184.]. У першій редакції балету «Тіні забутих предків» (1960 р.) Н. Слободян також виконувала головну жіночу роль, але критики несхвально сприйняли виставу в цілому, ствердивши, що солістка не мала змогу розкрити свій потенціал.

Спробою адаптації народного танцю у класичній виставі став одноактний балет «Камеряні» на музику М. Скорика (постановка 1967 р. у Львові та 1969 р. у Києві), значно пізніше відбулась спроба реалізації художніх творів сучасних авторів, що в них також звернено увагу глядача на гуцульський фольклор (балетна інтерпретація твору Л. Захер-Мазоха «Дон Жуан з Коломиї» втілилась у виставі хореографа О. Лань, що стала частиною репертуару модерн-балету «Акверіас»). Авторка поєднала елементи модерн-джаз танцю та гуцульського фольклору задля реалізації теми художнього твору: «За нашим визначенням хореографічна лексика балету-вистави «Дон Жуан з Коломиї» являє собою синтез прийомів та методів композиції, які самою специфікою їх поєднання створюють неповторний візуальний ряд сценічної дії. Цьому сприяє сама оригінальність музики композитора О. Козаренка, її ритмічна основа та національний колорит. Особливістю вистави є використання принципів театралізації та елементів перформансу, які спонукали автора хореографії надати твору визначення «танцювального видовища», на думку критиків цей хореографічний твір можна характеризувати декількома означеннями: балет-інсталяція, танцювальне видовище, балет-перформанс» [91].

У 2021 р. було розпочато постановчу роботу над новою інтерпретацією історії про Івана та Марічку. До реалізації нової версії балету «Тіні забутих предків» звернулись у Львівській національній опері. Молодий талановитий балетмейстер, соліст «Київ модерн-балету», заслужений артист України Артем Шошин, розпочав реалізовувати власне бачення повісті М. Коцюбинського на музику М. Скорика. За словами самого автора, інтерпретована ним повість повинна була розгорнути історію Івана та Марічки у сьогоденні і стати дещо

«світлішою» у порівнянні з іншими творами мистецтва, які були створені митцями раніше (фільм С. Параджанова, балет Н. Скорульської). Балетмейстер будував мізансцени спираючись на значну контрастність у виразних засобах, постійно фокусував увагу глядача, змінюючи емоції від веселощів до драми. Балетна вистава залишається у роботі.

Від початку формування національної балетної вистави і до сучасних часів висвітлення Прикарпатської культурної спадщини посідало вагоме місце у діяльності балетмейстерів-митців класичної спадщини. Поштовхом до появи балетів, створених на основі традицій та вірувань Прикарпаття, стала поява професійної симфонічної музики у балетному жанрі композиторів А. Кос-Анатольського, В. Кирейка. Метою створення класичних балетів, що в них відбувався синтез класичного танцю і фольклорного танцю гуцулів стала сцена Львівського театру опери та балету. Творчі пошуки та доробки балетмейстерів М. Трегубова, Т. Рамонової, Н. Скорульської, які започатковували традицію відродження національної культурної спадщини в контексті балетної вистави, сформували принципи та засоби обробки та репрезентації гуцульського народного танцю та його окремих форм в рамках класичного танцю. І хоча ці балетні вистави зазнали критики, їхній спадок дозволив нащадкам створити виразніші яскравіші твори, створивши підґрунтя для подальшого формування балетмейстерської, педагогічної та виконавської шкіл в Україні. Роботи В. Федотова, О. Лань мали змогу спиратись на здобутки та розробки попередників. Нажаль, більшість створених вистав не увійшли у золотий фонд репертуарів балетних театрів і сьогодні не виконуються на сцені.

Аналізуючи балетні вистави, що уособлюють собою національну традицію, інтерпретовану виразними засобами класичного танцю, кристалізуються певні закономірності балетмейстерської роботи:

- лібрето спирається на літературний або художній твір, зі складною сюжетною лінією, емоційним забарвленням, детальною психологізацією персонажів, в якому яскраво втілено найпривабливіші риси характеру гуцульського народу;

- важливим фактором успішної інтерпретації гуцульського народного танцю у балетній виставі виступає музична партитура та наявність в ній народних мелодій і відповідних інтонацій;

- у класичних балетних виставах органічно співіснує дві форми академізованого народного танцю: перенесений фольклорний зразок (аркан, коломийка тощо), адаптований до вимог класичного танцю, та класична форма, насичена типовими для народного танцю Прикарпаття положеннями рук, тулуба, парними підтримками, а також рухами, що також виконуються з урахуванням канонів класичного танцю;

- найвиразніше під час синтезу класичного та народного танців у балетній виставі виглядають масові хореографічні сцени, в яких виконуються групові хореографічні форми;

- як додаткові виразні засоби і невід'ємні елементи ретрансляції традиційної звичаєвості використовуються зброя, музичні інструменти та інше побутове приладдя, декорації з зображенням регіонального навколишнього середовища, що створює необхідну атмосферу та додаткове враження;

- хореографічні образи максимально наближені до глядацької аудиторії за ментальними та темпераментними ознаками;

- для підсилення національного колориту зберігаються автентичні деталі народного костюму гуцулів.

Слід також визнати, що з появою в балетних виставах адаптованого фольклорного танцю балетмейстерам вдалось майже відмовитись від залучення пантоміми задля розвитку сюжету.

### **3.3 Народно-сценічний танець Прикарпаття як образно-естетичне явище та сюжетна основа сучасного театрального мистецтва**

Сучасне театральне, як і хореографічне, мистецтво розвивається під значним впливом політичних, економічних, а разом з тим і соціальних перетворень. Зважаючи на те, що хореографічне мистецтво належить до

динамічних видів, що здатні швидко змінюватись у часі та просторі, саме воно гостро реагує на всі зовнішні зрушення, відчуваючи актуальні потреби глядача та запити суспільства. За останні двадцять років сучасне мистецтво створило відповідно до потреб суспільства нові форми хореографічних вистав, жанри, оновило арсенал виразних засобів та способів впливу на глядацьке сприйняття та його свідомість. Однією з актуальних форм хореографічного мистецтва, що виникла саме в наслідок прискорених темпів розвитку масової культури, стала хореографічна шоу-вистава.

Використання терміну «шоу» віддзеркалює сутність даної форми, її спрямованість на організацію дозвілля масового споживача, використання під час її реалізації театралізації, цифрових технологій, софт-забезпечення, сучасних технік [7, с. 85]. Орієнтуючись на визначення «шоу» як «видовища», можна визначити його основні ознаки: масовість, розважальність, емоційність сприйняття, насиченість складними технічними елементами, поєднання різноманітних жанрів та видів мистецтва у синтетичну цілісність. Його популярність сьогодні забезпечується масовістю споживання завдяки мережі Інтернет, завдяки чому танцювальні шоу-вистави є максимально наближеними до споживача, а тому вбирають в себе естетику масової культури, трансформуючись в контексті соціо-культурних змін.

Видовищність – не нове явище для культури в цілому. Вона була притаманна більшості масових заходів в різні історичні періоди. Масові ритуали, поховання, розваги, свята, турніри, бали, маскаради та карнавали – всіх їх об'єднувала масовість та висока емоційна напруга, що задовольняло потребу в релаксації [103, с. 111]. Шоу-програми, задля досягнення ефекту «видовищності» розкривають зовнішні характеристики, яскраво репрезентують типові прояви поведінки, характеру, явища, актуальні для сучасного суспільства; але зовсім не зосереджуються на внутрішньому емоційному та психологічному забарвленні, що також відповідає потребам масового мистецтва. Образи і події, що розкриваються в шоу, сформовані з уніфікованих характеристик, щоб бути доступними для тлумачення; костюми, сценічне

оформлення – відповідають модним тенденціям. Часто дослідники підкреслюють загальну вульгарність та провокативність шоу-вистав, за допомогою чого також досягається ефект психологічного впливу та фіксації уваги глядача. У дослідженнях Я. Ратнера, які датуються кінцем ХХ ст., зауважено, що видовищність – «...це система експресивно-динамічних ефектів та засобів залучення глядача у дійство із заздальгідь розрахованим результатом» [103, с. 114].

Також, слід визнати і те, що на сучасному етапі розвитку шоу-програми, зокрема і танцювальні шоу, все більше повертаються до драматизації дійства – автори прагнуть до насичення своїх вистав складною сюжетною дією, психологізації образів (поведінка, реакція на зовнішні та внутрішні подразники) та взаємовідносин. Окрім того, шоу-програми виконують комунікативну функцію, виховну (формулюють ідею, думку, а через легкість загального сприйняття, невимушено переконують глядацьку аудиторію у правомірності ретрансльованої ідеї), естетичну (здатні впливати на формування смаків аудиторії), регулятивну (емоційне регулювання та спрямування/переспрямування енергії мас). В руках досвідчених майстрів сцени, шоу-вистава стає гарним інструментом, у роботі з масовою свідомістю.

Звертаючись безпосередньо тлумачення неологізму «танцювальне шоу» підкреслюємо, що у сучасній культурі його діапазон дуже великий: танцювальним шоу можна вважати концертні виступи, що складаються з окремих хореографічних номерів, але відповідають загальним ознакам «шоу»; хореографічні вистави, зі складною драматургією, вибудованою сюжетною лінією, загальною темою, ідеєю та надзавданням; конкурсні програми та їх TV-аналоги, тощо [7, с. 85]. Створення танцювальних театралізованих шоу завжди ґрунтується на синтезі різноманітних мистецьких жанрів, видів хореографічного мистецтва та форм. Українська своєрідність хореографічних шоу полягає у тому, що більшість з них спирається на поєднанні етнохореографії з постмодерністськими напрямками [166, с. 155]. Але обрання стилів для утворення еклектичного видовища повністю залежить від теми, ідеї



твору, розробленого сюжету, а також аудиторії, на яку розраховується майбутні демонстрація хореографічного шоу. Танцювальні шоу, створені в Україні, але спрямовані на задоволення потреб закордонного глядача, створюються за поєднанням різних стилів сучасного танцю, класичного танцю, з додаванням акробатичних трюків, циркових номерів (повітряної акробатики, балансу тощо). Хореографічні шоу, розраховані на внутрішній ринок, використовують синтез народно-сценічного танцю та сучасного.

З початком війни в Україні відбулись значні зміни у суспільному запиті щодо української культури та традиції, і репрезентація української мистецької спадщини стала трендом. В контексті цієї тези підкреслимо, що стала актуальнішою потреба на створення національного культурного продукту, що буде задовольняти як внутрішні, так і зовнішні суспільні виклики.

Національний культурний продукт тлумачиться як культурний (мистецький) продукт, що створено національним автором, колективом, організацією або є суспільним надбанням. В його основі бажано використання національної основи. Для хореографічного твору також слід враховувати те, що у музичному матеріалі варто використовувати національні мотиви, типову ритмоструктуру. Відповідно до законопроекту «Про національний культурний продукт» постановка твору має бути здійснена українським театром (мистецьким колективом), прем'єра вистави повинна пройти в Україні, головний балетмейстер повинен мати українське громадянство.

Серед когорти сучасних танцювальних шоу України, що не лише відповідають характеристикам національного культурного продукту, але й репрезентують гуцульський народний танець у модерній театралізованій формі виокремлюється міфо-денс-опера «Оле (Олекса Довбуш)» у виконанні Національного академічного гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» (режисер-постановник – народний артист України Василь Вовкун, генеральний директор – художній керівник народний артист України Петро Князевич). Вистава переконливо стверджує реалізацію концепції синтезу багатьох видів і жанрів мистецтва задля формування сучасної драматичної дії та впливу на

глядацьку зацікавленість. Автори гармонійно поєднали драму, танець, пісню, образотворче мистецтво. Сучасне світове оформлення, вбрання, багатовимірні декорації – все це репрезентує атмосферу життя у гуцульському селі XVIII століття, доповнює реальність та дозволяє реалістичніше передати сюжетну лінію та розкрити психологічні портрети головних героїв. Хореографічна партитура своєю переважною більшістю утворена І. Курилюком на основі народно-сценічного танцю, зі збереженням автентичного танцювального фольклору гуцулів. Хореавтор, добре розуміючись на специфіці створення сценічної обробки фольклору, створив розгорнуті хореографічні композиції та окремі танці, що характеризуються складною композиційною побудовою, насиченим хореографічним текстом, видовищною чоловічою технікою, майстерним володінням бартками та іншою зброєю, сценічними боями. У декількох сценах народно-сценічні танці взаємодіють з сучасною хореографією, посилюючи міфологізацію дії та життя головного героя. Через додавання вільної пластики утворюється відчуття зв'язку життя гуцулів з прадавніми культурами, віруваннями, магічними діями. Етнохореологи стверджують, що: «... лейтмотивом вистави стає «Аркан» та арканове коло. Саме через нього автори знайомлять глядача з життєвим устроєм опришків, центром життя яких стає Довбуш. Його роль у формуванні побуту горян, а також авторитет серед побратимів підкреслюється виконанням танцю навколо ватажка: він – не лише композиційний центр танцю, але й важлива змістовна складова ідеї повстанської боротьби. Підкреслене значення бартки у житті опришків, вона – важливий символ, що тлумачиться відповідно до його застосування: заклик до боротьби, переходу юнака у статус воїна, символ влади та честі» [163, с. 63].

Головний балетмейстер вистави наголошує, що завданням для авторів було показати Олексу Довбуша не лише як народного месника, але і як чоловіка, який має багато внутрішніх переживань та слабкостей. Задля об'ємності психологічного портрету головного героя у виставі збережена романтична лінія взаємовідносин між Довбушем та Дзвінкою, яка зрештою призвела до трагічного фіналу. І. Курилюк створив дуетний танець

сконцентрувавши увагу на роботі рук: через їх переплетіння передається з'єднання долі, трагічна неможливість покинути один одного. Хореографічний текст дуету спирається на характерні рухи гуцульського народного танцю, підпорядковуючись драматургії сценічного твору. У глядачів відразу формується відчуття неминучої трагедії, враження підсилюють звуки трембіт, прискоренні обертання пари в кульмінації дуету. Повний повтор парного танцю Дзвінки та Довбуша стверджує незламність їхнього кохання, що витримує час та перешкоди долі, але зрештою стає фатальним.

Сцена весілля занурює глядачів у традиції та звичаї гуцулів. Автори ретельно зберегли та ретрансливали послідовність обрядодії, їхнє сакральне значення. Хореографічна складова даної сцени також ґрунтується на реалізації хореавтором архаїчних весільних танців гуцулів.

Вистава осучаснена за допомогою музичного та сценічного оформлення (використання сучасних бітів, басів, ритмів; залізні конструкції на сцені, складне світлове рішення сцен), її хореографічна складова здебільшого канонічна, але також зазнала процесу осучаснення. Високий професійний рівень виконання гуцульських пісень і танців робить виставу сучасною, актуальною та цікавою для глядачів. Фундаментальність більшості сцен, їхня масовість переслідує мету фіксації у свідомості глядача ідеї єднання заради боротьби та майбутнього. Міфо-денс-опера стала першою вдалою спробою осучаснення гуцульської мистецької спадщини та її наближення до сучасного глядача. Важливо також зазначити, що у цьому творі танець відіграє роль провідного виразного компонента, тяжіючи більше до жанру етно-дансіклу (типу танцювального шоу, у якому танцювальні фрагменти виконуються під стилізовані фольклорні пісні).

Жанр етно-дансікл є результатом поєднання сучасного танцю та музики, що створені на основі фольклорної традиції. Базовими характеристиками жанру є складові дансіклу, що були сформульовані у виставах бродвейських театрів: гостра драматична дія, велика динамічність дії, різноманітність пісенних форм, домінування хореографії над іншими виразними засобами. Етно-дансікл –

структурно є варіантом дансіклу, але його сюжет розвивається на основі національного музичного матеріалу, стилізованого відповідно до сучасних тенденцій. Хореографічно етно-дансікл вимагає від балетмейстерів використання прийомів сучасної стилізації або контамінації народного танцю. Жанр етно-дансікл є останньою ланкою у процесі еволюції народного танцю. Поява народно-сценічного танцю, як нового жанру, була обумовлена процесом стилізації народного танцю відповідно до характеристик класичного танцю, поява етно дансіклу – результат стилізації народного танцю відповідно до характеристик андеграундного танцю, джаз-модерн танцю або танцю contemporary. Аналізуючи виразні компоненти міфо-денс-опери можна сформулювати основні напрямки сучасної обробки традиційного фольклору в умовах створення актуального конкурентоспроможного національного культурного продукту.

Спираючись на зазначений досвід створення музично-хореографічних вистав, а також попередній аналіз особливостей сценізації гуцульського народного танцю, сформулюємо основні критерії, що мають забезпечувати актуальність майбутнього твору:

- наявність розробленої драматургії, сюжету, що спирається на історичні події, є ретрансляцію загальноприпустимих міфічних уявлень або відтворює сюжет народного чи літературного твору, головні герої та події якого відповідають сучасним запитам суспільства;

- музична складова хореографічної вистави повинна ґрунтуватись на формах, темах, ритмах, інтонаціях народних пісень та інструментальних творів, одночасно з цим мати сучасне актуальне аранжування, відтворювати інноваційні музичні тенденції;

- сценічне оформлення, костюми, реквізит, світлова партитура, додаткові аудіо-візуальні ефекти повинні відповідати сучасним тенденціям, сформулювати складний, багатоплановий об'ємний сценічний простір (як у горизонтальній, так і у вертикальній площині);

- хореографічне партитура формується за принципами стилізації народного танцю, синтезу форм та жанрів, контрасту, активного образного танцю, задієння активного сценічного простору до складників хореографічного тексту, динамічного чергування хореографічних сцен;

- наявність соціальноактивної ідеї, що репрезентує сенси громадського типу української ідентичності.

Пошук актуальних глядачу тем серед літературних надбань українців або серед описів історичних подій виглядає досить зрозумілим етапом створення сучасного етно-дансіклу. Важливо врахувати насиченість сюжету, зберегти достатньо швидко зміну подій та додати в характеристику головних героїв необхідні риси характеру, що будуть дотичними соціальним образам.

Підбір музичного супроводу для майбутніх етно-дансіклів безперечно повинен спиратись на пісенни фольклор гуцулів, розглядаючи балетмейстерську роботу в контексті даного наукового дослідження. Загальне піднесення традиційної культури та значне збільшення використання осучаснених народних пісень в репертуарах українських гуртів і сольних виконавців в значній мірі зумовлено політичними та соціокультурними змінами в країні, війною, необхідністю виборювати право на свою національну ідентичність. Осучаснену українську народну пісню можна знайти у репертуарі колективів «ГуляйГород», «Рожаниця», «Дахабраха», «Шпилясті кобзарі», «DrymbaDaDzyga», «Joryj Kloc», «The Doox», «Folknerу», а також в сольних виконавців Артема Пивоварова, Злати Огневич, Jerry Neil та багато інших. Під стилізацією фольклору (обробка народної музики) розуміють відтворення національних характеристик композиторами та музикантами із свідомим внесенням змін, додаванням сучасних мотивів та ритмоструктур, інструментів, використанням сучасних обробок та аранжування, але збереженням фольклорного стилю у виконанні. За визначенням В. Данилець стилізацією фольклору є «творчий процес, у якому митець використовує широкий спектр інтерпретаційних характеристик, найповніше розкриваючи власний творчий потенціал на основі народної традиції» [162, с. 5-6]. У процесі стилізації

фольклору народна пісня, чи будь-яка інша форма існування народної музики, використовується як фундамент. Як зазначає А. Ткач у своїх дослідженнях принципів обробки народної музики, композитор може використовувати тільки основну тему фольклорного першоджерела, створюючи на її основі власний твір; може спрощувати або ускладнювати фактуру, зберігаючи загальні ладові характеристики [162]. Важко чітко зазначити ступінь змін, що їх зазнає автентичне джерело: від перенесення на сценічний простір у майже первинному вигляді, що докорінно змінює функції фольклору, до повної зміни ладової структури, фактури, модифікації теми, хоча самі тлумачення терміну «стилізація фольклору» і не передбачають докорінної зміни першоджерела, а лише створення нового твору, дуже схожого на нього. Здебільшого для формування авторського стилізованого твору композитори використовують наступні принципи: варіаційно-імпровізаційний, гетерофонії, скретчингу, електронного семплінгу та ін.

Зосередження на сценографії майбутнього етно-дансіклу - реалії сьогодення. Адже, з кожним роком виражальне значення хореографії у творі відходить на другий план, а її місце займають аудіо-візуальні ефекти, що значно підсилюють враження глядача від вистави та формують атмосферу феєрії та шоу [162]. До сценічного оформлення сьогодні відносять не лише декорації (м'які, тверді, прозорі, напівпрозорі та ін.), реквізит, костюми, але й світлові ефекти, відео супровід, різноманітні інсталяції, мультимедійні проєкції, доповнена реальність, лазерні ефекти, мультиплікації, анімації, що стають частиною вистави. Однією з основних причин, чому мультимедійні технології так швидко стали невід'ємною частиною сучасної сценографії, можна вважати їхню мобільність: швидке встановлення, зміна, динамічність, висока технологічність та якість зображення. Завдяки своїй багатофункціональності мультимедійні технології швидко створюють багатовимірний простір, у який легко занурюється глядач, вистава набуває ознак інтерактивності та сучасності. Також активно використовуються інноваційні світлові прилади, що здатні створювати та швидко змінювати

сценічне забавлення, формувати загальний настрій, надаючи додаткову характеристику об'єктам, героям. Додатковим елементом у освітлені вистави стає робота хореографа з тінню, що також є однією з сучасних мистецьких інновацій у хореографічному мистецтві. Завдяки використанню тіні також уможлиблюється формування багатовимірності сценічного простору, з'являється додатковий інструмент у розкритті ірреальних сюжетів, уможлиблюється міфологізація сценічної дії. Задіяння 3D-проекцій або доповненої реальності поглиблюють сприйняття сюжету та хореографічних образів, дозволяють реалізовувати будь-яку ідею, активно розвивати хореографічну виставу у часі та просторі.

Особливої уваги заслуговує процес стилізації народного костюму гуцулів у процесі створення етно-дансіклу. Осучаснення народного костюму тісно пов'язане з поняттям «стилю» - спосіб художнього мислення, комплекс загальноживаних образів і прийомів, що характеризують певний період. Перед початком стилізації народного костюму важливо пам'ятати, що необхідно зберегти національну традицію – специфічні ознаки художнього образу, притаманні людям певної національності. Зазвичай у процесі стилізації використовують наступні прийоми:

- часткова адаптація (визначення найтиповіших ознак або елементів костюму та їхнє поєднання з сучасними формами та силуетами);
- повна адаптація (переосмислення всіх елементів народного костюма в рамках модного на даний момент силуету);
- візуальна зміна у пропорціях та функціональному навантаженні елементів одягу, підпорядкована актуальним тенденціям;
- осучаснення техніки оздоблення елементів костюму декором;
- повна зміна силуету народного костюму зі збереженням традиційного розташування елементів декору;
- креативне переосмислення принципів декорування (зміна масштабу, кольору, пропорцій, місць розташування);

- збереження силуету при повній зміні фактур, кольорів, текстури тканини тощо.

Розробляючи осучаснений варіант народного костюма слід враховувати, що саме буде сприймати глядач через створений художній образ. Осучаснений костюм може викликати асоціацію з народним першоджерелом через форми, елементи або загальний силует, або ж бути праобразом першоджерела, відрізняючись контрастністю, збільшенням чи зменшенням певних частин, змінами у декорванні.

Формування хореографічної партитури етно-дансіклу базується на принципах стилізації танцювального фольклору, у даному випадку мова йде про стилізацію народного танцю гуцулів. Під стилізацією народного танцю розуміють грамотне перетворення танцювального фольклору в процесі його поєднання з принципами та виразними засобами сучасного танцю. У дослідженні Р. Павленко під терміном «стилізація» розумів: «використання в творчій діяльності вже знайомих в історії світового мистецтва художніх форм і прийомів, стильових рис в новому змістовному контексті для досягнення певних естетичних цілей» [171].

Джерелами для осучаснення танцювального фольклору можуть бути характерні ознаки певного стилю, направлення у сучасному танці або ж стиль та виконавська манера певного артиста чи балетмейстера. Для характеристики одного з принципів стилізації народного танцю можна використовувати термін «контамінація», розуміючи під цим процесом потрапляння в автентичне середовище фольклорного танцю елементів та характеристик певного стилю сучасного танцю, з подальшою зміною властивостей першоджерела; або ж поєднання двох різнорідних видів танцю, якими є народний та сучасний танець. Синонімічно до терміну «контамінація» можливо вживати термін «еклектика», під яким також розуміють поєднання різнорідних стильових ознак. Однак, під терміном «еклектика» у хореографічному мистецтві часто розуміють негативні явища, пов'язані з непрофесійним об'єднанням різних стилів та напрямів. Тому,



використання терміну «контамінація» виглядає доречнішим через необхідність формування позитивного образу осучасненого фольклорного танцю.

Процес стилізації гуцульського народного танцю в контексті створення етно-дансіклу, необхідно розпочинати з досконалої розробки першоджерела: визначення історичних та соціальних умов розвитку танцю у певний період та у певному регіоні; ознайомлення зі стильовими особливостями виконання гуцульського народного танцю; вивчення ознак традиційних форм танців; структурування композиції народного танцю без його поєднання з сучасним. Тільки після досконало проведеної підготовки балетмейстер може розпочинати процес осучаснення, ставлячи перед собою мету – збереження функцій та ознак першоджерела.

Задля стилізації народного танцю можна використовувати декілька загальноживаних принципів:

- контамінація – зміна властивостей танцювального першоджерела під впливом його поєднання з різними напрямками сучасного танцю;
- асоціація – трансформація танцювального фольклору через створення рухової асоціації на певний стиль сучасного танцю без його прямого наслідування;
- органічне злиття – рівноправне поєднання двох напрямів хореографічного мистецтва;
- інтерпретація авторського стилю – стилізація народного танцю засобом адаптації до манери та стилю окремого танцівника або балетмейстера.

Стилізуючи гуцульський народний танець за принципом створення асоціації необхідно чітко сформулювати основний критерій, що ідентифікує у сприйнятті глядача той чи інший стиль. Це можуть бути різноманітні техніки баунсу, роботи з диханням, перенесенням ваги, трансформацією енергії тощо. У цьому випадку балетмейстерові не обов'язково використовувати весь арсенал рухів, що є типовими для танцювального стилю, необхідно лише змінити принципи виконання автентичних рухів за обраним руховим кліше.

Найрозповсюдженіший спосіб стилізації народного танцю – органічне злиття двох напрямів хореографічного мистецтва. У процесі створення танцю за цим принципом з'являються багаточисленні лексичні новоутворення, змінюється форма базового стилю або хореографічного напрямку. Аналізуючи найтипівіші стилістичні ознаки гуцульського народного танцю (специфіка виконання основних кроків, положення рук і тулуба, способи виконання основних рухів) можна запропонувати його стилізацію виразними засобами стилю хіп-хоп. Цей стиль характеризується контрастними переходами від хвилеподібних повільних рухів до чітких, швидких та різких; руки, тулуб та ноги танцівника розслаблені та незначно зігнуті у кульшових суглобах. Для нього є типовими похитування, найрізноманітніші стрибки, викидання рук, петлі, ковзні рухи, постійна ритмічна пульсація, качі, степи, баунси та ін. Всі вони можуть легко поєднуватись з основними кроками, притаманними гуцульському народному танцеві; довільна робота руками і тулубом значно урізноманітнить аналогічну роботу у народному танці, зробить його вільним, додасть амплітуди руху у верхній частині тулуба. Притаманна хіп-хопу імпровізаційність дозволить збагатити гуцульський народний танець за рахунок внесення найрізноманітніших проявів індивідуальних якостей танцівників. Також, слід враховувати під час стилізацій гуцульського народного танцю той аспект, що хіп-хоп виконується у різних вертикальних площинах. Перенесення народного танцю гуцулів у партерний рівень зробить таку стилізацію шокуючою та вражаючою.

Гуцульський танець також можливо стилізувати, використовуючи техніку та принципи джаз танцю. Між цими двома напрямками хореографічного мистецтва є споріднені ознаки. Гуцульський танець схожий з джаз-танцем за принципами використання поліритмії та складних ритмоструктурних елементів, імпровізаційності, синкопоутворення в русі. В процесі взаємодії з джаз танцем гуцульський народний танець може запозичити нетипове для себе виконання рухів за принципом колапсу (виконання рухів з ненапруженим тілом та відсутніми витягнутими лініями).

Досить наближеним за принципами стилізації є процес взаємодії народного танцю і танцю модерн. До цієї теми у наукових дослідженнях звертався В. Грек, який зазначав, що під час стилізації народний танець слід підпорядковувати принципам переміщення балансу, роботи з диханням і гравітацією, скручування та розслаблення, спіралям тощо [72, с.169]. Гуцульський народний танець може збагачуватись та трансформуватись завдяки появі імпульсу в позах та основних положеннях рук і тулуба, контрастній зміні динаміки просування та виконання характерних рухів (чосанок, тропітків, переступчиків тощо), падінням, відновленням, вивільненням внутрішньої та зовнішньої енергії. До того ж стилізації за принципами джаз та модерн танцю розширить перед балетмейстером можливості творчої роботи з загальним темпоритмом, дозволить сформувати рухи за принципом контрастності.

Інтерпретація народного танцю у авторському стилі вимагає від балетмейстера детального ознайомлення з творчим спадком хореавтора або окремого танцівника. Аналіз професійної діяльності дозволяє виокремити типові ознаки авторського стилю, використовуючи який можна стилізувати народний танець. За основу можна взяти принципи як цілих танцювальних шкіл (школа Дені-Шоун, М. Грехем, лабораторія Р. Фон Лабана) так і стилі окремих особистостей (М. Ек, І. Кіліан, М. Каннінгем, Х. Лимон та ін.). Спроби стилізації гуцульського народного танцю за допомогою виразних засобів танцю модерн були реалізовані ще у 20-30 рр. ХХ ст. У цей період з'явилися тенденції до розвитку модерн танцю на Галичині, які базувались на поєднанні кращих європейських традицій та національного танцю. Цей період славетен іменами танцівниць: О. Сірополько, Д. Ніжанківської-Снігурович, О. Федак-Драгомирецької, О. Гердан-Заклинської. Танцівниці та балетмейстерки розкривали на сценічних майданчиках образи мавок, отоуючої неживої та живої природи; інтерпретували форми народного танцю. Вже у цей період формувались основні принципи взаємодії народного танцю з модерн танцем:

здійення методик Е. Жака-Далькроза, М. Вігман, А. Дункан, синтез поезії, танцювального жесту та музики, сакралізація танцю [177].

Важливою компонентою створення етно-дансіклу, що стане національним культурним проєктом є наявність соціальноактивної ідеї, що репрезентує сенси громадського типу української ідентичності. Такий тип ідеї, що у виставі також доповнюється надзавданням, тлумачиться як форма відтворення дійсності із здатністю до акумулювання суспільно значущих змін у сферах матеріальної та духовної культур. До таких ідей можемо віднести ідей соціальної справедливості, цінності людського життя, свободи та незалежності, культурного відродження тощо. Окрім активної громадської необхідності ідеї повинні викарбовувати національний код та ідентифікуватися з нацією.

### **Висновки до розділу**

Використання та інтерпретація фольклорних і народно-сценічних танців гуцулів у художній виставі досить багатобарвне. Створені ще на початку ХХ ст. драматичні вистави, що в них народний танець був ключовим виразним засобом, і сьогодні залишаються невіддільною складовою репертуарів музично-драматичних та драматичних театрів по всій країні. Народний танець гуцулів активно адаптувався у класичних балетних виставах, мюзиклах та інших сучасніших театральних формах. Повсякчасно використаний народно-сценічний танець формував атмосферу гуцульського побуту, додавав колоритності у сцени, підкреслював художні образи героїв, розширюючи їхню зовнішню та внутрішню характеристики. Окрім того, звернення до народної тематики, а разом з цим і використання автентичного танцю, підсилювало національну ідентифікацію населення, зберігаючи та примножуючи мистецькі здобутки пращурів, виступаючи засобом кросісторичної комунікації.

Проаналізувавши особливості провадження гуцульського народного танцю у різних формах вистави можна стверджувати, що даний процес відбувається за певними властивими принципами. Видатні балетмейстери, яких

вважають новаторами у роботі з перенесенням народного гуцульського танцю на професійну сцену у рамках драматичної вистави, ставили перед собою завдання зберегти та популяризувати традиційний танцювальний фольклор, а також познайомити з ним глядача. Задля цього обов'язково зберігались колорит, темперамент та автентичність першоджерела. Танець переносився у своїй первинній формі і виконавцями, зазвичай, були звичайні селяни, які відчували ці танці невіддільною частиною власної культурної традиції. Сучасні балетмейстери, під час постановки тих самих вистав, використовують народно-сценічний танець, що його рухи та композиція пройшли процес певної академізації. Серед основних принципів адаптації народного танцю гуцулів у драматичних виставах виділимо наступні:

- реалізація танцювальної складової у виставі залежить від загальної режисерської концепції, його світогляду, актуальності, покликів суспільства, обраної ідеї;

- складність пластичного рішення напряму залежить від виконавських можливостей трупі, але завжди є органічною складовою вистави;

- незважаючи на концепцію реалізації вистави за народними мотивами чи сюжетами, хореографія таким чи іншим чином зберігає ознаки танцювального канону народних танців Прикарпаття: типові рухи, здебільшого колова композиційна структура, характер та манера виконання основних па, положення тулуба та рук у парах танцівників, використання додаткового реквізиту (бартки, вінки тощо).

У національній балетній виставі адаптація народного танцю відбувається виходячи з законів класичного танцю, і саме він залишається основним виразним компонентом у сценічній дії. Основними принципами роботи балетмейстера під час створення хореографічної партитури національної балетної вистави є:

- використання літературного або народного твору, в якому розкриваються історія та традиції життя гуцулів, як базового для написання лібрето;

- створення балету на основі музичного твору, в якому зберігаються та професійно симфонізуються мелодійні інтонації гуцульської народної музики;

- органічне поєднання двох форм академізованого народного танцю: перенесеного фольклорного зразка (аркан, коломийка тощо), адаптованого до вимог класичного танцю, та класичної форми, насиченої типовими для народного танцю Прикарпаття положеннями рук, тулуба, парними підтримками, а також рухами, що виконуються з урахуванням канонів класичного танцю;

- посилення балетмейстерської уваги на створення масових хореографічних сцен, в яких виконуються групові хореографічні форми;

- як додаткові виразні засоби і невід'ємні елементи ретрансляції традиційної звичаєвості використання зброї, музичних інструментів та іншого побутового приладдя, декорацій з зображенням регіонального навколишнього середовища, що створює необхідну атмосферу та додаткове враження;

- створення хореографічних образів максимально наближених до глядацької аудиторії за ментальними та темпераментними ознаками;

- адаптація автентичних деталей народного костюму гуцулів до форм класичного вбрання артистів балету.

Сучасні форми театрального мистецтва значно збагатилися за рахунок появи шоу-вистав, мюзиклів, дансиклів та ін. Формування етно-дансіклу актуалізується посиленням інтересу глядача до національної мистецької спадщини та необхідності зберігати і ретранслювати свою національну ідентичність. Популярність форми дансіклу зумовлюється тим, що ця форма задовольняє потреби суспільства у видовищності вистави, динамічному розвитку подій, гостроті сюжету, яскравості та впізнаваності характерів героїв вистави. Спираючись на зазначений досвід створення музично-хореографічних вистав, а також попередній аналіз особливостей сценізації гуцульського народного танцю, сформулюємо основні критерії, що мають забезпечувати актуальність майбутнього твору:

- наявність розробленої драматургії, сюжету, що спирається на історичні події, є ретрансляцією загальноприпустимих міфічних уявлень або відтворює сюжет народного чи літературного твору, головні герої та події якого відповідають сучасним запитам суспільства;

- музична складова хореографічної вистави повинна ґрунтуватись на формах, темах, ритмах, інтонаціях народних пісень та інструментальних творів, одночасно з цим мати сучасне актуальне аранжування, відтворювати інноваційні музичні тенденції;

- сценічне оформлення, костюми, реквізит, світлова партитура, додаткові аудіо-візуальні ефекти повинні відповідати сучасним тенденціям, сформувати складний, багатоплановий об'ємний сценічний простір (як у горизонтальній, так і у вертикальній площині);

- хореографічне партитура формується за принципами стилізації народного танцю, синтезу форм та жанрів, контрасту, активного образного танцю, задіяння активного сценічного простору до складників хореографічного тексту, динамічного чергування хореографічних сцен;

- наявність соціальноактивної ідеї, що репрезентує сенси громадського типу української ідентичності.

Популяризація зразків народного танцю гуцулів через його впровадження у різні форми художньої вистави забезпечує постійну підтримку глядацької зацікавленості, розвиток загальної ерудиції, реалізацію концепцій посилення.

## ВИСНОВКИ

Висновки дисертації містять узагальнення результатів дослідження та окреслення специфіки висвітленої у темі дисертаційної проблематики:

1. На основі аналізу української наукової публіцистики доведена недостатня осмисленість такого явища, як хореографічна культура Прикарпаття, специфіка якої зумовлена соціокультурними процесами в суспільстві. Для з'ясування ознак цього явища до джерельної бази дослідження були залучені:

- літературні джерела історичного та соціокультурного спрямування;
- матеріали, що висвітлюють етнографічні особливості (побут, фольклор, традиції тощо) регіону;
- джерела мистецтвознавчого характеру;
- матеріали культурологічного, методологічного і філософського спрямування;
- аудіо- та відео-джерела.

2. Окреслено понятійний апарат, актуальний для сучасних етнохореологічних досліджень. В контексті аналізу термінів «хореографічна культура», «національний культурний продукт», «народний танець», «фольклорний танець», «національна балетна вистава», «дансікл», «еклектика», «інтерпретація», «контамінація», «стилізація фольклорного танцю», запропоновано формулювання поняття «етно-дансікл» як танцювального шоу, основою якого є стилізована народна музика, а провідним виразним компонентом є осучаснений фольклор (*стилізація фольклорного матеріалу*). В процесі стилізації народного танцю під час створення композиції використовують принципи: контамінації, тобто зміна танцювального джерела у поєднанні з сучасними напрямками; асоціації – трансформації матеріалу через певний стиль; органічного злиття – рівноправного поєднання двох напрямів; інтерпретації в межах стилю танцівника або балетмейстера. Таким чином, етно-дансікл є новітнім танцювальним шоу, що відповідає очікуванням та запитам сучасного глядача та сучасного суспільства.



Визначено, що за своєю сутністю етно-дансікл відповідає характеристикам національного продукту, оскільки: змістовною основою є національна тематика; музичний супровід створений з використанням автентичного джерела, ритмів, народних пісень, етнічних інструментів в симбіозі з сучасним аранжуванням; оптимальне застосування в сценографії новітніх мультимедійних технологій; створення стилізованих або осучаснених костюмів; хореографічна партитура базується на танцювальному фольклорі з використанням нових змістових та танцювальних форм. Створення етно-дансіклу вимагає детального вивчення першоджерела, на основі якого планується побудова твору для того, щоб ефективно поєднати його із сучасністю.

3. Удосконалено етнохореологічну термінологію в контексті дослідження хореографічної культури Прикарпаття.

За рахунок впровадження терміну *етно-дансікл*, що дав можливість розкрити суть сучасного танцювального шоу, а також за рахунок усвідомлення та конкретизації фундаментальних загальнокультурних термінів: «культура», «національна культура», «національний культурний продукт», «фольклор» спеціальної термінології: «хореографічна культура», «інтерпретація», «стилізація фольклорного танцю», «контамінація», «еклектика», «народний танець», «фольклорний танець», «вистава», «драматична вистава», «національна балетна вистава», «дансікл» було уточнено етнохореологічну термінологію.

4. Визначені соціокультурні чинники, які вплинули на формування хореографічної культури Прикарпаття, серед яких основними є:

- поява театралізації в обрядах та в самому народному танці, що супроводжував той чи інший обряд;
- впровадження народного танцю у вистави містеріальних театрів як елементу театралізації;
- поява спочатку шкільних театрів як каталізаторів культурних змін, потім братських шкіл, в яких важливу роль відігравали театральні вистави;

- переплетіння сакральних та світських традицій та поширення різних форм театральних вистав та створення нової мистецької реальності;
- розвиток вертепної драми в якій використовувався пісенний та танцювальний фольклор ;
- виникнення нових жанрів: інтермедій та інтерлюдій та створення народної комедії при перетині народного та західноєвропейського театру;
- поширення етнографічної діяльності, розвиток писемності та літератури дало поштовх для виникнення українського театру;
- формування драматичного професійного театру та введення до нього народного танцю;
- розвиток аматорських театрів та поява перших національних труп;
- створення першого професійного театру, активна гастрольна діяльність не тільки у великих містах, а й по маленьких селах, збір пісенних та танцювальних фольклорних зразків та включення їх до вистав.

Розвиток прикарпатського народного танцю завжди супроводжували ті чи інші зовнішні соціокультурні та історичні чинники, найвагомійший з них – це боротьба українського народу за свою незалежність та національну ідентичність. Спочатку цей розвиток відбувався в контексті боротьби з ополяченням українців, потім в контексті боротьби з русифікацією. На даному етапі в контексті відстоювання своєї незалежності та національної ідентичності.

5. В результаті осмислення феномену хореографічної культури Прикарпаття визначені – елементи театралізації в межах ритуальних дійств і народних свят, де застосовувалися ритмічні (танцювальні) рухи тіла. Еволюція таких елементів відбувалася в контексті формування народного танцю, специфіка якого має яскраво виражений регіональний характер, що сприяло його залученню як елемента вертепних, містеріальних, шкільних, ярмаркових вистав. Визначена роль мандрівних акторських труп, у межах функціонування яких відбувалося формування професійного ставлення до танцю: зразки народних танців зберігалися, колекціонувалися та ретранслювалися; удосконалювалися та збагачувалися технічні, виконавські, образно-виразні

засоби танцю. Як яскравий елемент національної ідентичності танок став невід'ємною складовою української музично-драматичної вистави.

6. Доведено, що в межах функціонування українського професійного театру осмислювався народно-сценічний танець, з одного боку, як чинник національної ідентичності, що зумовлює спирання на фольклорний пісенний і танцювальний матеріал; з іншого – як елемент професійного сценічного мистецтва з дотриманням академічної естетики сценічної дії.

7. Виокремлено принципи адаптації народно-сценічного танцю у драматичних виставах: втілення танцювальної складової вистави залежить від актуальності, ідеї, суспільних покликів, світогляду та концепції режисера; складність хореографічного вирішення визначається виконавськими можливостями трупі; хореографія зберігає ознаки танцювального канону Прикарпатських народних танців.

8. Деталізовано основні принципи роботи балетмейстера у процесі створення хореографічної партитури балетної вистави: базою для написання лібрето є літературний або народний твір, що базується на історії та традиціях народів Прикарпаття; музична основа балету – матеріал прикарпатської народної музики; поєднання двох форм академізованого народного танцю: фольклорного зразка, що адаптований до вимог класичного танцю та класичної форми; зосередження на створенні масових хореографічних сцен; використання додаткових регіональних виразних засобів (зброї, музичних інструментів, побутових елементів, декорацій); створення образів, зрозумілих глядацькій аудиторії; адаптація народного костюму до класичного строю артистів балету.

9. Сформульовано основні ідеї актуальності хореографічного твору: наявність сюжету та драматургії на історичній основі, що відповідають вимогам сьогодення; музична складова – на основі народної *музики*, з сучасними інноваційними тенденціями; відповідність сценічного оформлення, костюмів, реквізиту, аудіо-візуальних ефектів сучасним тенденціям; хореографічна партитура сформована на основі принципів стилізації народного танцю; наявність соціально активної ідеї. Сучасний хореографічний твір

повинен відповідати вимогам національному культурному продукту прописаних у законопроекті «Про національний культурний продукт», а саме: постановка здійснена українським колективом, прем'єра проходить в Україні, балетмейстер має українське громадянство.

**Перспективами подальших наукових досліджень пов'язані з осмисленням хореографічної культури України та, зокрема, регіональної специфіки етно-дансіклу.**

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко В. К. Танки, музики і стрій. Нью Йорк ; Вінніпег ; Київ ; Львів : Ukraine Bookseller and Publishers Ltd, 1947. 88 с.
2. Авраменко В. К. Українські національні танки, музика і стрій. Голівуд [та ін.], 1947. 80 с.
3. Андрущенко В. Культура. Ідеологія. Особистість : Методологічно-світоглядний аналіз / В. Андрущенко, Л. Губерський, М. Михальченко. К. : Знання України, 2002. 578 с.
4. Арсенич П. Етнографічна і культурно-освітня діяльність // Народна творчість та етнологія. 2004. № 4. С. 15–23.
5. Астахова О. В., Крупа Т. М., Сушко В. А. Свята та побут Слобожанщини / за ред. О. В. Астахової. 2-ге вид., допов. Харків : Колорит, 2008. 144 с.
6. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції подвійного кодування у фольклорі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. 45–49.
7. Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця ХХ – початку ХХІ століття // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
8. Бакальчук В.О. Етносоціальний вектор культурної політики України: стратегічні пріоритети : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 21.03.01 – гуманітарна і політична безпека держави (філософські науки) / В.О. Бакальчук. Національний інститут стратегічних досліджень. К., 2006. 18 с.
9. Безклубенко С. Д. Етнокультурологія. Критичний аналіз наукових та методологічних засад. Київ : Наука-Сервіс, 2002. 286 с.
10. Береза Р. П. Гуцульська коляда як феномен християнського світогляду і народної моралі // Українське релігієзнавство. 2003. № 26. С. 82–89.
11. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону : монографія. Київ, Вид. Ліра-К, 2015. 182 с.

12. Бігус О. О. Формування патріотизму у студентів-хореографів засобами народного танцю // Танцювальні студії / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2023. Т. 6, № 1. С. 42–50.
13. Білаш О. С. Балетмейстерська діяльність Вадима Федотова в контексті розвитку українського музичного театру останньої чверті ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 41. С. 178–185.
14. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
15. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. Київ : Мистецтво, 1981. 158 с.
16. Білоус Л. М. Великодня народно-обрядова творчість на території Рогатинського Опілля (Івано-Франківська область) // Традиційна культура в умовах глобалізації: народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі : матеріали наук.-практ. конф., 22-23 серп. 2014 р. / Департамент культури і туризму Харків. облдержадмін., Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. Харків, 2014. С. 42–47.
17. Благова Т. О. Дослідження етапів професіоналізації народно-сценічної хореографії в історико-культурній динаміці // ScienceRise. Pedagogical Education. 2017. № 7 (15). С. 36–40.
18. Богуцький Ю.П. Українська культура в європейському контексті / Ю.П. Богуцький, В.П. Андрущенко, Ж.О. Безвершук. К. : Знання, 2007. 679 с.
19. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ : Ліра-К, 2015. 204 с.

20. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
21. Бурдуланюк В. М. Історія Прикарпаття в хронології. Події, факти, дати. Івано-Франківськ, 2004. 50 с.
22. Вайгель Л. Нарис про місто Коломию / передм. М. Савчука ; пер. з польської М. Васильчука, М. Кочержук. Коломия : Вік, 2008. 120 с.
23. Варунків Т. О. Гаївки Галицького Опілля : [фольклор. зб. для голосу без супроводу]. Галич : Галиц. друк. Плюс, 2011. 207 с.
24. Василенко К. Ю. Композиція українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1983. 95 с.
25. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : автореф. дис... : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. держ ін-т культури і мистецтв. Київ, 1998. 52с.
26. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посібник для ін-тів культури. 3-є вид. доп. і перероб. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.
27. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 562 с.
28. Василенко К. Ю. Український танець : [підручник для студентів ін-тів культури] / Ін-т підвищ. кваліфікації працівників культури. Київ, 1997. 281 с.
29. Василькевич Г. Свято Юрія: теза, антитеза, чи синтез?.. // Народознавчі зошити. 2003. №1/2. С. 55–59.
30. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 170000 / авт., кер. проекту та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2001. 1425 с.
31. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 слів / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
32. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ : Муз. Україна, 1990. 152 с.

33. Верховинець Я. В. Відродження школи народного танцю Василя Верховинця // Народна творчість та етнографія. 1992. № 1. С. 40–46.
34. Весілля. У 2 кн. / упоряд., прим. М. М. Шубравська ; голов. ред. О. І. Дей [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1970.
35. Весняна обрядовість с. Білобerezка Верховинського району Івано-Франківської області / записи Гавадзина В. В. 12. 10. 2010 р. // Науковий етнографічний архів Інституту історії і політології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Ф. 1. Оп. 7. Спр. 35. 2 арк.
36. Весняна обрядовість с. Микуличин Надвірнянського району Івано-Франківської області / записи Гавадзина В. В. 23. 07. 2010 р. Науковий етнографічний архів Інституту історії і політології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Ф. 1. Оп. 7. Спр. 4. 2 арк.
37. Весняно-літні звичаї та обряди с. Саджавка Надвірнянського району Івано-Франківської області / записи Гавадзина В. В. 22. 07. 2010 р. // Науковий етнографічний архів Інституту історії і політології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Ф. 1. Оп. 7. Спр. 1. 2 арк.
38. Вірський П. П. Відзив про роботу Р. П. Гарасимчука «Українське народне хореографічне мистецтво. Ч. I. Гуцульські та бойківські танці» // Народознавчі зошити. 2000. № 6. С. 11–46.
39. Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: монографія. Рівне : М. Дятлик, 2014. 362 с.
40. Влад М. Стрітенне. Книжка гуцульських звичаїв і вірувань. Спервовіку. Київ : Український письменник, 1992. 223 с.
41. Вовк Ф. К. Студії з української етнографії та антропології : [праці : нова ред.]. Харків : Савчук О. О., 2015. 463 с.
42. Возняк М. Епізоди культурних зносин галицької і російської України в 1-шій полов. XIX ст. // Фільольогічний збірник пам'яті К. Михальчука. Київ, 1915. С. 56–100.



43. Вовчок Я. Ностальгичний туризм Прикарпаття : навч.-метод. посібник для студентів турист. спец. / М-во освіти і науки України, Держ. вищ. навч. закл. «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника», Ф-т туризму. Івано-Франківськ, 2017. 81 с.
44. Волицька І. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. Київ : Наук. думка, 1992. 140 с.
45. Волков С. Українська культурологічна думка як чинник національної культурної ідентифікації // Культурологічна думка. 2014. № 7. С. 65-68.
46. Волошинський Іван. Листи до Гнатюка 1912–14 Далешів // Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника. Ф. 34 (Гнатюка). Од. зб. 110 / п. 6. 4 арк.
47. Воробій Л. І. Загір'я Княгиницьке: історико-краєзнавчі студії. Львів : Опілля, 2005. 616 с.
48. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Харків : Фоліо, 2005. 508 с.
49. Вронський В. Передмова до третього видання // Теорія українського народного танцю / Верховинець В. М. Київ, 1990. С. 10.
50. Гавадзін В. В. Етнокультурні особливості гармонії людини і природи в Карпатах на прикладі гуцульської пізньовесняної обрядовості // Культура народів Причорномор'я. 2012. № 228. С. 35–38.
51. Галичина та Волинь у добу середньовіччя : до 800-річчя з дня народження Данила Галицького : [зб. матеріалів конференції] / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2001. 251 с.
52. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. У 2 кн. Кн. 1. Гуцульські танці / НАН України, Ін-т народознавства. Львів, 2008. 607 с.
53. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. У 2 кн. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці. / НАН України, Ін-т народознавства. Львів, 2008. 320 с.

54. Главацька Н. Категорії «Лад» і «Світопорядок» у лемківській календарній обрядовості ранньовесняного циклу // Вісн. Львів. ун-ту. Серія: Філософські науки / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2019. Вип. 23. С. 76–84.
55. Глушко М. «Гуцульщина» Володимира Шухевича — віддзеркалення загального стану українського народознавства наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. // Народознавчі зошити. 2017. № 6 (138). С. 1330–1335.
56. Годованська О. М. Народне городництво і садівництво Опілля в ХХ столітті : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 07.00.05 «Етнографія» / НАН України, Ін-т українознавства ім. Івана Крип'якевича, Ін-т народознавства. Львів, 2006. 20 с.
57. Голдрич О. С. Методика викладання хореографії. Львів : Сполом, 2006. 84 с.
58. Голдрич О. С. Методика роботи з хореографічним колективом : посібник для студентів-хореографів навчальних закладів України І-ІІ рівнів акредитації. Вид. 2-ге, випр. та доп. Львів : Сполом, 2007. 72 с.
59. Голдрич О. С. Методика роботи з хореографічним колективом. Львів : Каменярь, 2002. 64 с.
60. Голдрич О. С. Тіні забутих танців // Український шлях. 2004. № 7 (19–25 лют.)
61. Голдрич О. С. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.
62. Голдрич О. С. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Вид. 2-ге, доп. Львів : Сполом, 2006. 172 с.
63. Голубовичева О. Весілля в селі Ілинцях Снятинського повіту // Матеріали до української етнології. Львів, 1919. Т. ХІХ–ХХ. С. 177–193.
64. Гошціцька Т. Вірування, пов'язані з деревами у весняно-літній обрядовості українців Карпат // Народознавчі зошити. 2019. № 2 (146). С. 328–345.

65. Грабовецький В. В. Гуцульщина XII–XIX століть : історичний нарис. Львів : Вища школа, 1982. 152 с.
66. Грабовецький В. В. Ілюстрована історія Прикарпаття. Т. 1. З найдавніших часів до I половини XVII ст. / [Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника, Каф. історії України]. Івано-Франківськ, 2002. 432 с.
67. Грабовецький В. В. Ілюстрована історія Прикарпаття. Т. 2. Друга половина XVII–XVIII ст. / [Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника, Каф. історії України]. Івано-Франківськ, 2003. 344 с.
68. Грабовецький В. В. Ілюстрована історія Прикарпаття. Т. 3. Тисячолітній літопис Гуцульщини / [Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника, Каф. історії України]. Івано-Франківськ, 2004. 459 с.
69. Грабовецький В. Нариси історії Прикарпаття. Т. 8. Гуцульщина в другій половині XIX – початку XX ст. / Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника, Каф. історії України. Івано-Франківськ, 1995. 222 с.
70. Грабовецький Володимир. Нариси історії Прикарпаття. XVI – перша половина XVII ст. Т. II. Івано-Франківськ. 210 с.
71. Грабовецький Володимир. Нариси історії Прикарпаття. З найдавніших часів до кінця XV ст. Т. I. Івано-Франківськ, 1992. 191 с.
72. Грек В. А. Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії // Актуальні питання культурології : альм. наук. т-ва «Афіна» каф. культурології та музеєзнавства / М-во освіти і науки України, Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, Каф. культурології та музеєзнавства. Рівне, 2017. Вип. 17. С. 166–171.
73. Гринів О. Українська націологія: XIX – початок XX століття : іст. нариси. Львів : Світ, 2005. 288 с.
74. Грищенко Я. С. Герменевтика як мистецтво інтерпретації.  
URL: <http://www.kamts1.kpi.ua/ru/node/1017> (дата звернення: 06.03.2021).

75. Громова Н. Обряд колядування на Бойківщині початку ХХІ століття // Етнічна історія народів Європи : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2011. Вип. 35. С. 108–115.
76. Грушевський М. Нарис історії українського народу / [передм., упоряд. І. Б. Гирич, В. Кавунник]. Харків : КСД, 2021. 574 с.
77. Грушевський М. С. Ілюстративна історія України з додатками та доповненнями. Донецьк : БАО, 2008. 734 с.
78. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т. 9 кн., т. 1. / [упоряд. В. В. Яременко та ін.]. Київ : Либідь, 1993. 392с.
79. Гуменюк А. І. Запис і принципи класифікації народних танців // Народна творчість та етнографія. 1964. № 4. С. 36–42.
80. Гуменюк А. І. Народнo-хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 235 с.
81. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 632 с.
82. Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження. Київ : Наукова думка, 1987. 472 с.
83. Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики. Київ : Наукова думка, 1975. 271 с.
84. Дей. О. Танцювальні пісні. Київ : Наукова думка, 1970. 802с.
85. Дем'янко Н. Концептуальні положення педагогічної теорії Василя Верховинця // Естетика і етика педагогічної дії : зб. наук. пр. / Нац. акад. пед. наук України, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих, Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Київ ; Полтава, 2011. Вип. 2. С. 139–151.
86. Демків Д. П. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії : нарис, спогади, фотоматеріали / [вступ. ст. Р. Кирчіва]. Коломия : Вік, 2001. 68 с.
87. Деркач О. Педагогіка творчості: арт-терапія та казкотерапія на допомогу вчителю, вихователю, практичному психологу : навч.-метод. посібник. Вінниця : ВДПУ, 2009. 94с.

88. Д'яков А. С. Основи термінотворення: семантичні та соціолінгвістичні аспекти / А. С. Д'яков, Т. Р. Кияк, З. Б. Куделько. Київ: КМ Academia, 2000. 216 с.
89. Євтух В. Б. Проблеми етнонаціонального розвитку: український і світовий контексти. К.: Стилос, 2001. 206 с.
90. Жиров О. Мистецько-педагогічна спадщина Кіма Василенка як культурно-історичний феномен // Естетика і етика педагогічної дії : зб. наук. пр. / Нац. акад. пед. наук України, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих, Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Київ ; Полтава, 2018. Вип. 18. С. 103–114.
91. Зайцева І. Є. Деякі тенденції українського театрального мистецтва початку ХХІ століття // Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. пр.] / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 32. С. 187–196.
92. Затварська Р. Василина Чуперчук: перлина гуцульського краю. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2002. 135 с.
93. Затварська Р. Маєстро гуцульського танцю. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2002. 160 с.
94. Захарчук Н. В. Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова // Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. пр.] / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. Вип. 24. С. 218–226.
95. Ісаєвич Я. Галицько-Волинське князівство доби Данила Галицького та його нащадків : (замість передмови) // Галичина та Волинь у добу середньовіччя : до 800-річчя з дня народження Данила Галицького : [зб. матеріалів конф., 9–10 груд. 1999 р., резюме доп., 26–28 жовт. 2001 р.] / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Історичні та культурологічні студії. Львів, 2001. С. 3–12.
96. Ісаєвич Я. Д. Україна давня і нова: народ, релігія, культура / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Друк. ОО Василян «Місіонер», 1996. 336 с.

97. Історичне джерелознавство / Я. С. Калакура [та ін.]. Київ : Либідь, 2002. 488 с.
98. Календарні звичаї та обряди с. Великий Рожин Косівського району Івано-Франківської області / записи Гавадзина В. В. 10. 10. 2010 р. // Науковий етнографічний архів Інституту історії і політології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Ф. 1. Оп. 7. Спр. 29. 2 арк.
99. Календарні звичаї, обряди та пісні с. Яворів Косівського району Івано-Франківської області / записи Гавадзина В. В. 30. 09. 2010 р. // Науковий етнографічний архів Інституту історії і політології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Ф. 1. Оп. 7. Спр. 27. 4 арк.
100. Касьянов Г. Українська інтелігенція на рубежі XIX–XX століть : соціально-політичний портрет. Київ : Либідь, 1993. 172 с.
101. Квецко О. Історична спадкоємність у збереженні фольклорного танцю етнографічних груп Прикарпаття // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки України. Тернопіль, 2017. Вип. 37. С. 44–51.
102. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Кн. II, т. 3. : весняний цикл ; т. 4. : літній цикл. Київ : АТ «Обереги», 1994. 528 с.
103. Кириченко А. О. Шоу як феномен масової культури: сутнісні ознаки й функції // Питання культурології : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. Вип. 38. С. 109–119.
104. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України : нариси й статті / НАН України, Ін-т народознавства. Львів, 2002. 349 с.
105. Кирчів Р. Релікти юрійської обрядовості в українських Карпатах // Народна творчість та етнографія. 1985. № 2. С. 38–43.
106. Кислюк К. В. Історіософія в українській культурі: від концепту до концепції : монографія. Харків : ХДАК, 2008. 288 с.

107. Кислюк К. В. Культурологічний метод: теорія і практика // *Культура народів Причорномор'я* : науч. журн. / Крым. науч. центр Нац. акад. наук України и М-ва образования и науки Украины, Таврич. нац. ун-т им. В. И. Вернадского, Межвуз. центр «Крым». Симферополь, 2011. № 202. С. 134–137.
108. Кислюк К., Кікоть А., Александрова М. Народно-сценічний танок як культурна зброя російсько-української війни // *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 1. С. 168–173.
109. Кислюк К. В. Особливості репрезентації української ідентичності на авторських YouTube-каналах // *Вісн. Маріупол. держ. ун-ту. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. Маріуполь, 2021. Вип. 22. С. 41–46.
110. Кислюк К. В. Рівень українізації та суспільної актуальності топових акаунтів Youtube, Instagram, ТікТок // *Культура України* : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Вип. 79. С. 7–18.
111. Кислюк К. Українська культура I чверті ХХІ ст.: завороти модернізаційних перетворень / Кислюк К. Київ : Видавничий дім "Кондор", 2018. 173 с.
112. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів ; Івано-Франківськ, 2001. 144 с.
113. Кіндратюк. Б. Д. Нариси музичного мистецтва Галицько Волинського князівства / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2001. 144 с.
114. Клековкін О. Ю. Мистецтво: методологія дослідження : метод. посібник / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.
115. Климчук І. С. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму // *Молодий вчений*. 2020. № 12. С. 84–87.

116. Козинко Л. Л. Семантика первісного мистецтва в танцях зібраних сучасними автентичними хореографічними
117. тепер Коломийського району Івано-Франківської області = Весіле в Ковалівці (в повіті Коломийським) : етногр. Записки Николи Колцуняка (1889) / [упоряд. і авт. Передмови Микола Савчук]. Коломия : Вік, 2015. 126 с.
118. Король А. М. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство : наук. зб. / М-во освіти і науки України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Рівне, 2017. Вип. 24. С. 265–269.
119. Короткий тлумачний словник української мови / уклад.: Д. Г. Гринчишин, Л. Л. Гумецька, В. Л. Карпова [та ін.] ; відп. ред. Л. Л. Гумецька. Київ : Рад. школа, 1978. 296с.
120. Коцюрuba М. К., Пятницькова І. В. Збереження традиційної культури гуцулів в сучасності // Вісник студентського наукового товариства Донецького Нац. ун-ту ім. Василя Стуса. Вінниця, 2021. Вип. 13, т. 2. С. 40–43.
121. Кривда Н. Ю. До проблеми визначення національної ідентичності в умовах глобалізації // Гілея : наук. вісн. : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 72 (№ 5). С. 376–381.
122. Кривохижа А. Гармонія танцю. Кіровоград : Антураж А, 2003. 99 с.
123. Крип'якевич І. П. Галицько-Волинське князівство. Київ : Наукова думка, 1984. 176 с.
124. Курінна М. З історії танцювальної культури Гуцульщини : друга половина ХХ – початок ХХІ століття // колективами // Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету : зб. наук. пр. звітно-наук. конф. викладачів ун-ту за 2013 р., 4–6 лют. 2014 р. / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2014. С. 34–36.
125. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. ... канд.



мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво» / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2012. 18 с.

126. Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ : Наукова думка, 1970. 415 с.

127. Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 264 с.

128. Колцуняк М. Весілля в Ковалівці, Народна творчість та етнологія. 2014. № 1. С. 117–122.

129. Курочкін О. В. Обрядові танці-ігри — малодосліджені компоненти традиційного весілля українців // Народна творчість та етнологія. 2019. № 6. С. 78–91.

130. Куртєва К. Народно-сценічний танець Прикарпаття як одна з частин драматичної вистави // Fine Art and Culture Studies. 2023. Вип. 4. С. 167–175.

131. Куртєва К. Р. Балетна драма «Хустка Довбуша» в постановці М. Трегубова // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.). / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2022. С. 405–406.

132. Куртєва К. Р. Вплив культури сусідніх народів на хореографічну культуру Прикарпаття // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали Міжнар. наук. конф., 18–19 листоп. 2021 р. / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2021. С. 364–366.

133. Куртєва К. Р. Дана Демків та ансамбль танцю «Покуття» — лабораторія творчої спадщини Прикарпаття // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р. / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2021. С. 158–159.

134. Куртєва К. Р. Етапи розвитку народно-сценічної культури Прикарпаття у ХХ столітті // *Modern problems of science, education and society : Proc. of IX Intern. Sci. and Practical Conf., Kyiv, Ukraine, 6–8 November, 2023.* Kyiv, 2023. С. 1080–1085.
135. Куртєва К. Р. Етнографічна творчість Прикарпатського краю на прикладі народної вишивки // *KELM (Knowledge, Education, Law, Management).* 2020. №5 (33). С. 53–57.
136. Куртєва К. Р. Зародження Прикарпатської хореографічної культури та її осмислення у літературних джерелах // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. Харків, 2021.* Вип. 72. С. 21–26.
137. Куртєва К. Р. Звичай та обряди у хореографічній культурі Прикарпаття // *Острозькі культурологічні читання : матеріали всеукр. наук. конф., 31 берез. 2023 р. (м. Острог, онлайн) / М-во освіти і науки України, Нац. ун-т «Острозька акад.», Каф. філософії та культурного менеджменту [та ін].* Острог, 2023. С. 58–60.
138. Куртєва К. Р. Народний танець у контексті хореографічної культури Прикарпаття: тенденції розвитку // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р. / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України.* Харків, 2022. С. 115–116.
139. Куртєва К. Р. Народно-сценічний танець Прикарпатського регіону як фольклорна основа сучасного хореографічного мистецтва // *Народна творчість та етнологія.* 2024. № 1. С. 97–105.
140. Куртєва К. Р. Національний колорит Прикарпаття: фольклорні музичні інструменти // *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть : матеріали XIV Міжнар. наук.-практ. конф., 4–6 груд. 2020 р.* Дрогобич, 2020. С. 123–126.

141. Куртєва К. Р. Онтогенез хореографічної культури Прикарпаття від витоків (первинних джерел) до кінця XVIII століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київ 2022. Вип. 2. С. 101–105.
142. Куртєва К. Р. Основні аспекти творчості Володимира Петрика // World science: problems, prospects and innovations : abstr. of V Intern. Sci. and Practical Conf., Toronto, Canada, 27–29 Jan. 2021. Toronto, 2021. С. 705–709.
143. Куртєва К. Р. Прикарпатський народно-сценічний танець та його стилізація у балетній виставі // Fine Art and Culture Studies. 2023. Вип. 5. С. 84–91.
144. Куртєва К. Р. Український фольклор на прикладі пісенної творчості Прикарпатського краю // Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects. Venice, 2020. С. 114–117.
145. Куртєва К. Р. Формування сучасної національної свідомості українців засобами хореографічного мистецтва в умовах військового стану // Modern research in world science : Proc. of I Intern. Sci. and Practical Conf., Lviv, Ukraine 17–19 April 2022. Lviv, 2022. С. 931–933.
146. Куртєва К. Р. Ярослав Чуперчук та його внесок у розвиток хореографічної культури Прикарпаття // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2020 р.) / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 382–383.
147. Лаврук М. Гуцули Українських Карпат : (етнографічне дослідження). Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 288 с.
148. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість. 2-е вид., стер. Київ : Знання-Прес, 2003. 591 с.
149. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ : Укр. центр духов. культури, 2000. 324 с.

150. Литвин С. Вплив західноєвропейських соціокультурних процесів на розвиток культури Галицько-Волинської держави // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 2. С. 266–271.
151. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури // Українські культурологічні студії. 2018. № 1. С. 20–25.
152. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Київ, 1989. 204 с.
153. Лужецька О. Мікротопонімія Південно-Західного Опілля : [монографія] / Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Тернопіль : ТНЕУ, 2019. 291 с.
154. Луканюк Б. Бойківські коломийки в записах Климента Квітки // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2009. Вип. 9. С. 70–78.
155. Майстри народно-сценічного танцю : біографічний довідник / [уклад. О. П. Колосок]. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.
156. Максимович М. О. Дні та місяці українського селянина. Київ : Обереги, 2002. 189 с.
157. Мандибура М. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини ХІХ – 30-х рр. ХХ ст. Історико- етнографічний нарис / АН УРСР, Держ. музей етнографії та художнього промислу. Київ : Наукова думка, 1978. 191 с.
158. Матюх Т. М. Видова специфіка мистецтва: творчий потенціал емпатії (на прикладі традиційних видів мистецтва // Гуманітарний часопис: зб. наук. пр. / Нац. аерокосм. ун-т ім. М. Є. Жуковського «ХАІ». Харків, 2017. № 1. С. 65–71.
159. Мартинів О. Діяльність видатних українських балетмейстерів у контексті розвитку Гуцульської хореографії // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / М-во освіти і науки України, Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, Рада молодих вчених. Дрогобич, 2017. Вип. 17. С. 70–77.

160. Мартинів О. О. Українська танцювальна культура у географічно-етнологічному розрізі етнохореографічних фронтирів // *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2021. № 2 (30). С. 123–132.
161. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX-XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Держ. вищ. навч. закл. «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 440с.
162. Марченко М. І. Українська історіографія (з давніх часів до середини XIX ст.). Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1959. 259 с.
163. Медвідь Т. А. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені // *Вісн. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 409–412.
164. Молинь В. Роль діячів науки і культури Галичини у справі дослідження пам'яток гуцульського народного мистецтва // *Вісн. Львів. нац. академії мистецтв*. Львів, 2006. Вип. 17. С. 237.
163. Мостова І., Островська К., Брагіна Т. Хореографічна інтерпретація драми «Довбуш» як засіб збереження танцювальної культури Прикарпаття // *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених* Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка / М-во освіти і науки України, Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка, Рада молодих вчених. Дрогобич, 2021. Вип. 44, т. 2. С. 60–65.
165. Мостова І. С. Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону : дис. ... канд. мистецтвознавства : [спец.] 26.00.04 «Українська культура» / Харків. держ. акад. культури, М-во культури, молоді та спорту України. Харків, 2019. 212 с.
166. Муха Б. «Опілля» — слово, назва і термін // *Вісн. Львів. ун-ту ім. І. Франка*. Серія: Географічна. Львів, 2004. Вип. 30. С. 194–200.

167. Наконечна О. В. Театралізовані танцювальні шоу (шоу-програми в індустрії розваг // *Культура і мистецтво у сучасному світі* : наук. зап. КНУКіМ / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 17. С. 154–160.
168. Нарис історії культури України / за ред. М. Поповича. Київ : Арттек, 1999. 728 с.
169. Нариси до історії українського народного танцю : практичний матеріал [для вчителів загальноосв. шкіл, шкіл нового типу та керівників гуртків позашкіль. закладів] / [укл. В. К. Купленник]. Київ : ІЗМН, 1997. 64 с.
170. Нейман Ц. Рецензія на Рокісіє Оскара Кольберга // *Киевская старина*. 1884. Т. 3. С. 482–487.
171. Островський В. В. Історія Прикарпаття : посібник для загальноосвітніх навч. закл. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 352 с.
172. Павленко Р. Основні способи стилізації народного танцю // Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти : матеріали Всеукр. наук.-практ. онлайн-конф. / Бердян. держ. пед. ун-т. Бердянськ, 2017. URL: <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/Руслан-Павленко.pdf> (дата звернення: 11.04.2023).
173. Пасіцька О. І. Культурно-освітня діяльність українських робітничих організацій Галичини в 1920–1930-х роках // *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*: зб. наук. пр. / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Київ, 2013. Вип. 23. С. 475–484.
174. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) // *Народна творчість та етнологія*. 2015. № 5. С. 64–70.
175. Пісклова І. С. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини // *Вісн. Львів. акад. мистецтв*. Львів, 2013. Вип. 24. С. 156–166.
176. Плахотнюк О. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності // *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / М-во освіти і

науки України, Дрогобиц. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка, Рада молодих вчених. Дрогобиц, 2021. Вип. 35, т. 3. С. 4–8.

177. Плахотнюк О. Окреслення понять та категорій сучасних етапів розвитку балетного мистецтва в соціально-суспільній та естетичній площинах // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / М-во освіти і науки України, Дрогобиц. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка, Рада молодих вчених. Дрогобиц, 2022. Вип. 58, т. 2. С. 86–92.

178. Погребняк М. М. Танець «модерн» Галичини 20-30-х років ХХ століття // Молодий вчений. 2020. № 8.1 (48.1). С. 52–56.

179. Покуття. Етнографічний опис. Здійснив Оскар Кольберг. Т. І. Краків, 1882; пер. з пол. Тетяни Буженко // Наукові записки. Івано-Франківськ : Вид-во. Лілея-НВ. 2010. Вип. № 9–10. С. 238–285.

180. Покуття. Етнографічний опис. Здійснив Оскар Кольберг. Т. І. Краків, 1882; пер. з пол. Тетяни Буженко // Наукові записки. Івано-Франківськ : Вид-во Лілея-НВ. 2010. Вип. № 11–12. С. 306–333.

181. Пуківський Ю. Шлюбно-любовні мотиви у великодніх традиціях бойків // Народна творчість та етнологія. 2011. № 6. С. 99–106.

182. Равлюк В. Весілля в селі Орельці Снятинського повіту на Станіславщині // Весілля. У 2-х кн. Київ, 1970. Кн. 2. С.183–214.

183. Райківський І. Я. Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини ХІХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. 930 с.

184. Рафальський О. О. Україна як цивілізаційний феномен. Київ : Бланк-Прес, 2010. 253 с.

185. Рой Є. Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 34. С. 109–118.

186. Рой Є. Є., Литвиненко В. А. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства // Вісн. КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2019. Вип. 40. С. 66–74.
187. Рой Є. Є., Рой В. Є. Динаміка формування української народно-сценічної хореографії та її прояв у творчості Павла Вірського (на прикладі Державного ансамблю танцю України 1950–1960-х рр.) // Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. пр.] / М-во культури та інформ. політики України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2022. Вип. 42. С. 16–22.
188. Рой Є., Рой В. Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва // Вісн. КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2022. Вип. 46. С. 181–190.
189. Селіванова О. Діалог культур як засіб формування культури міжнаціональних відносин // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. 2012. № 15, ч. 1. С. 52–58.
190. Семак О. О. Особистісні кореляти успішності інтерпретації хореографічного тексту : автореф. дис. ... канд. психол. наук. : спец. 19.00.07 / Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України. Київ, 2002. 21 с.
191. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : [спец.] 26.00.04 «Українська культура», галузь знань - мистецтвознавство / Харків. держ. акад. культури, М-во культури, молоді та спорту України. Харків, 2019. 240 с.
192. Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. Вип. 35. С. 207–216.
193. Сеньків І. Гуцульська спадщина: праці з життя і творчості гуцулів. Київ : Українознавство, 1995. 512 с.



194. Січинський В. Історія українського мистецтва. Архітектура. В 2 т. Т. 1. Нью-Йорк : Вид-во Наукового товариства ім. Шевченка в Америці, 1956. 180 с.
195. Словник української мови. В 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980.
196. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
197. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України, 1925-1985 : шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
198. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії : монографія / Національна академія наук України ; худож. В. В. Кузьменко, упоряд. фотоматеріалів В. Д. Туркевич. Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.
199. Станішевський Ю. О. Павло Павлович Вірський : біографія окремого лика. Київ : Держвидав образотв. мистецтва, 1962. 46 с.
200. Станішевський Ю. Проблеми інтеграції українського хореографічного мистецтва у світовий та європейський культурний контекст // Художня культура. Актуальні проблеми. Київ, 2005. Вип. 2. С. 302–317.
201. Станішевський Ю. Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ : Знання, 1967. 48 с.
202. Стасько Б. В. Танці з Прикарпаття : навч. посіб. для студентів мистец. спец. вищ. навч. закл. / М-во освіти і науки України. 2-ге вид. Івано-Франківськ : Плай, 2009. 207 с.
203. Стасько Б. В. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 2004. 312 с.
204. Стасько Б. В., Марусик Н. І. Митці народної хореографії Прикарпаття : посібник [для студентів хореогр. від-ня. мистец. вищ. навч. закл.] / М-во освіти і науки України, Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ : Видав.-дизайнер. від. ЦІТ, 2009. 164 с.

205. Степовий О. Українські народні танці : етнографічний нарис / пер. на англ., нім. мови Ю. Чорний ; фото Б. Солук. Аугсбург, 1946. 31 с.
206. Стратуленко О. В. Вплив регіональних особливостей народного танцю на формування хореографічного мистецтва України сьогодення // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. С. 53–57.
207. Супруненко В. К. Народина: витоки нації : символи, вірування, звичаї та побут українців. Запоріжжя : МП «Берегиня», 1993. 136 с.
208. Сучасний тлумачний словник української мови : 60000 слів / уклад. Н. Кусайкіна, Ю. Цибульник ; за заг. ред. В. В. Дубічинського. Харків : Школа, 2011. 784с.
209. Танець як явище культури. URL: <http://ukrefs.com.ua/147531-Tanec-kak-yavlenie-kul-tury.html> (дата звернення: 25.11.2023).
210. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка і піввіковий творчий шлях. Київ : Музична Україна, 1989. 206 с.
211. Тимчула А. В. Народні танці бойків у календарній та родинно-побутовій обрядовості // Вісн. КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. 38. С. 158–167.
212. Тимчула А. В., Яценко О. Л. Народні танці ополян у календарній обрядовості // Танцювальні студії. 2022. Т. 5, № 2. С. 119–128.
213. Триняк Л. В. Покуття в етнографічних дослідженнях ХІХ – 30-х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. іст. наук : [спец.] 07.00.05 «Етнологія» / Держ. вищ. навч. закл. «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2018. 252 с.
214. Триняк Л. Весільна обрядовість Покуття в українській етнографічній спадщині другої половини ХІХ – початку ХХ ст. // Гілея : зб. наук. пр. Київ, 2016. Вип. 114. С. 24–28.

215. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Рівне, 2012. Вип. 18, т. 1. 249 с.
216. Українське бароко та європейський контекст: архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Пол. акад. наук, Ін-т мистецтвознавства. Київ : Наукова думка, 1991. 256 с.
217. Українські народні танці / упоряд., авт. вступ. ст. і прим. А. І. Гуменюк ; ред. П. П. Вірський. Київ : Наукова думка, 1969. 610 с.
218. Українці : історико-етнографічна монографія. У 2-х кн. Кн. 1. Опішне : Українське Народознавство, 1999. 528 с.
219. Українці : історико-етнографічна монографія. У 2-х кн. Кн. 2. Опішне : Українське Народознавство, 1999. 544 с.
220. Філософсько енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 744 с.
221. Хай М. Великі жанрові форми в народній музиці Бойківщини // Народна творчість та етнографія. 2004. № 1/2. С. 31–38.
222. Хай М. Музика Бойківщини. Київ : Центр усної історії та культури Родовід, 2000. 304 с.
223. Хібеба Н. В. Бойківсько-лемківські паралелі у весільній лексиці // *Studia methodologica* : альманах. Тернопіль, 2009. Вип. 27 : Лемківський діалект у загальноукраїнському контексті. С. 129–135.
224. Хібеба Н. В. Структурно-семантична організація весільної лексики бойківських говірок : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2007. 24 с.
225. Хібеба Н. Словник весільної лексики бойківських говірок: специфіка реєстру та способи репрезентації // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2021. Вип. 34. С. 332–371.

226. Хореограф Василь Авраменко – емігрант, який прославив український танець за кордоном // Літературна Україна : сайт. URL: <https://litukraina.com.ua/2020/04/30/horeograf-vasil-avramenko-emigrant-jakij-proslaviv-ukrainskij-tanec-za-kordonom/> (дата звернення 17.11.2021).
227. Хореографія як вид мистецтва. URL: [http://ua-referat.com/Хореографія\\_як\\_вид\\_мистецтва](http://ua-referat.com/Хореографія_як_вид_мистецтва) (дата звернення: 02.12.2021).
228. ЦДІА України у м. Львові. Ф. 735. Оп. 1. Спр. 4. 12 арк.
229. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2004. Вип. 14 : Мистецтвознавство. Філософія. С. 109–126.
230. Чубинський П. П. Ангели на сходах неба : народні повір'я та забобони. Київ : Глобус, 1992. 15 с.
231. Чубинський П. П. Мудрість віків : українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського. У 2 кн. Кн. 1. / упоряд.: С. К. Гаркавий, Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1995. 224 с.
232. Чугаєва І. К. Чернігівське літописання XI–XIII ст.: історіографічний міф чи історичне джерело? : монографія / відп. ред. В. О. Дятлов. Чернігів : ПАТ «ПВК «Десна», 2018. 336 с.
233. Чурпіта Т. М. Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950-1951) // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ, 2017. № 11. С. 137–145.
234. Шариков Д. І. Теорія і історія хореографічної культури – «хореологія» як мистецтвознавча наука // Вісн. Львів. ун-ту. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2012. Вип. 11. С. 261–266.
235. Шейко В. Культура та глобалізація: компаративістський аналіз // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ, 2009. С. 73–79.

236. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посібник / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
237. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія і методологія : навч. посіб. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. 337 с.
238. Шекерик-Доників П. Рік у віруваннях гуцулів. Верховина : Ред. журн. «Гуцульщина», 2009. 352 с.
239. Шкода М. Н. Люба моя Україна: свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу. Донецьк : БАО, 2008. 544 с.
240. Шухевич В. Гуцульщина. У 5 ч. / [передм. А. А. Карпенко ; післямова М. С. Глушко ; упоряд. О. О. Савчук ; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, Центр. наук. б-ка, Центр укр. студій ім. Д. І. Багалія. Репр. вид. 1899-1908 рр.]. Харків : Олександр Савчук, 2018. Ч. 1–5.
241. Щур Л. Б. (2021). Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : [спец.] 26.00.01 / Держ. вищ. навч. закл. «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2021. 20 с.
242. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини хіх – початку хх століття : дис. ... доктора мистецтвознавства : [спец.] 26.00.01 «Теорія та історія культури», галузь знань - мистецтвознавство / НАКККіМ, М-во культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. 429 с.
243. Янюк І. Соціально-економічний розвиток східної Галичини кінця ХІХ ст. – 1939 р. Сучасна українська історіографія // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія: Історія. Тернопіль, 2017. Вип. 1, ч. 3. С. 36–50.

244. Aleksandrova M., Kovalova H., Bosenko T., Kravchenko O. Modern trends of Ukrainian cultural traditions and their transformation // *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary research*. 2022. Vol. 12, iss. 2. P. 25–29.
245. Kolberg O. Pokucie. Cz. 1. // *Dzieła wszystkie*. Wrocław–Poznań : PTL, 1962. T. 29. 360 s.
246. Kolberg O. Pokucie. Cz. 3 // *Dzieła wszystkie*. Wrocław-Poznań ; Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne ; Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1888. T. 31. 241 s.
247. Kolberg O. *Dzieła wszystkie*. Rus Karpacka. Wrocław ; Poznań : Ludowa spółdzielnia wydawnicza, Polskie wydawnictwo Muzyczne, 1970. T. 54, cz. 1. 339 s.
248. Kolberg O. Pokucie. Cz. 1 // *Dzieła wszystkie*. Wrocław-Poznań ; Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne ; Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1882. T. 29. 358 s.
249. Kolberg O. Pokucie. Cz. 2 // *Dzieła wszystkie*. Wrocław-Poznań ; Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne ; Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1883 T. 30. 300 s.
250. Kosowska E. *Legenda. Kanon i transformacje*. Sw. Jerzy w polskiej kulturze ludowej. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk : Zakład narodowy imienia Ossolinskich ; Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1985. 158 s.
251. Kowalik A. *Kosmologia dawnych Słowian*. Kraków : Nomos, 2004. 543 s.
252. Miśta R. Tańce i melodie flisackie w zbiorach Oskara Kolberga // *Zeszyty Wiejskie*. 2021. Z. 27. S. 231–253.
253. Philosophical comprehension of the formation and development of Ukrainian culture in the context of military realities: the geopolitical aspect / Botvyn T. [et al] // *Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11, № 58. P. 84–92.
254. Problems and prospects of media education as a component of the sustainable development concept /Olha Poliakova [et al.] // *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. Vol. 11, Iss. 2, SI. C. 97–103.

255. Wajgiel L. Rys miasta Kołomyi. Kołomyja : Drukiem H. Zadembskiego i spółki, 1877. 114 s.

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ

*Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Куртєва К. Р. Зародження Прикарпатської хореографічної культури та її осмислення у літературних джерелах // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. Харків, 2021. Вип. 72. С. 21–26.*
2. Куртєва К. Р. Онтогенез хореографічної культури Прикарпаття від витоків (первинних джерел) до кінця XVIII століття // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київ 2022. Вип. 2. С. 101–105.*
3. Куртєва К. Народно-сценічний танець Прикарпаття як одна з частин драматичної вистави // *Fine Art and Culture Studies. 2023. Вип. 4. С. 167–175.*
4. Куртєва К. Р. Прикарпатський народно-сценічний танець та його стилізація у балетній виставі // *Fine Art and Culture Studies. 2023. Вип. 5. С. 84–91.*
5. Куртєва К. Р. Народно-сценічний танець Прикарпатського регіону як фольклорна основа сучасного хореографічного мистецтва // *Народна творчість та етнологія. 2024. № 1. С. 97–105.*

*Стаття в іноземному виданні:*

6. Куртєва К. Р. Етнографічна творчість Прикарпатського краю на прикладі народної вишивки // *KELM (Knowledge, Education, Law, Management). 2020. №5 (33). С. 53–57.*

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

7. Куртєва К. Р. Ярослав Чуперчук та його внесок у розвиток хореографічної культури Прикарпаття // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2020 р.) / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 382–383.*



8. Куртєва К. Р. Український фольклор на прикладі пісенної творчості Прикарпатського краю // *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Venice, 2020. С. 114–117.

9. Куртєва К. Р. Національний колорит Прикарпаття: фольклорні музичні інструменти // *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть : матеріали XIV Міжнар. наук.-практ. конф., 4–6 груд. 2020 р. Дрогобич, 2020*. С. 123–126.

10. Куртєва К. Р. Основні аспекти творчості Володимира Петрика // *World science: problems, prospects and innovations : abstr. of V Intern. Sci. and Practical Conf., Toronto, Canada, 27–29 Jan. 2021*. Toronto, 2021. С. 705–709.

11. Куртєва К. Р. Дана Демків та ансамбль танцю «Покуття» — лабораторія творчої спадщини Прикарпаття // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р. / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України*. Харків, 2021. С. 158–159.

12. Куртєва К. Р. Вплив культури сусідніх народів на хореографічну культуру Прикарпаття // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали Міжнар. наук. конф., 18–19 листоп. 2021 р. / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України*. Харків, 2021. С. 364–366.

13. Куртєва К. Р. Народний танець у контексті хореографічної культури Прикарпаття: тенденції розвитку // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р. / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України*. Харків, 2022. С. 115–116.

14. Куртєва К. Р. Формування сучасної національної свідомості українців засобами хореографічного мистецтва в умовах військового стану // *Modern*

research in world science : Proc. of I Intern. Sci. and Practical Conf., Lviv, Ukraine 17–19 April 2022. Lviv, 2022. С. 931–933.

15. Куртєва К. Р. Балетна драма «Хустка Довбуша» в постановці М. Трегубова // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.). / М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2022. С. 405–406.

16. Куртєва К. Р. Звичаї та обряди у хореографічній культурі Прикарпаття // Острозькі культурологічні читання : матеріали всеукр. наук. конф., 31 берез. 2023 р. (м. Острог, онлайн) / М-во освіти і науки України, Нац. ун-т «Острозька акад.», Каф. філософії та культурного менеджменту [та ін]. Острог, 2023. С. 58–60.

17. Куртєва К. Р. Етапи розвитку народно-сценічної культури Прикарпаття у ХХ столітті // Modern problems of science, education and society : Proc. of IX Intern. Sci. and Practical Conf., Kyiv, Ukraine, 6–8 November, 2023. Kyiv, 2023. С. 1080–1085.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ВІДЕО-МАТЕРІАЛІВ**

- 1. Балетна вистава «Сойчине крило», балетмейстер Г. Ковтун**  
За хвилину до...Балет «Сойчине крило». URL:  
<https://www.youtube.com/shorts/hS88txEkIww> (дата звернення: 26.06.2024)
- 2. Балетна вистава «Тіні забутих предків», балетмейстер Артем Шошин**  
Балет «Тіні забутих предків» | За хвилину до... URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=NhPzRVJregw> (дата звернення: 26.06.2024)  
[ube.com/shorts/XI9PuD\\_n7UI](https://www.youtube.com/shorts/XI9PuD_n7UI)
- 3. Балетна вистава «Тіні забутих предків», балетмейстер В.Федотов**  
Віталій Кирейко Тіні забутих предків Ukrainian ballet. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=44rQr7-udoI> (дата звернення: 26.06.2024)
- 4. Балетна вистава «Хустка Довбуша», балетмейстер М.Трегубов**  
Анатолій Кос-Анатольський Адажіо з балету «Хустка Довбуша». URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=aVf7tM4P\\_2w](https://www.youtube.com/watch?v=aVf7tM4P_2w) (дата звернення: 26.06.2024)
- 5. Вистава «Гуцульський рік» в постановці Д. Чиборака**  
Гуцульський рік/ драма-містерія Коломийського академічного театру. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4Z-55UkDGZA> (дата звернення: 26.06.2024)
- 6. Вистава «Украдене щастя», балетмейстер В. Петрик**  
Украдене щастя. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5O8jTuuoY90> (дата  
звернення: 26.06.2024)
- 7. Вистава «Украдене щастя» балетмейстер Н. Федіна**  
Украдене щастя 04ч. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cwmQQaYKMAQ>  
(дата звернення: 26.06.2024)
- 8. Вистава «Украдене щастя» в постановці Г. Юри**  
Украдене щастя (1956). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IeCLYwKS5f4>  
(дата звернення: 26.06.2024)

### 9. Вистава «Украдене щастя» в постановці Д. Богомазова

Тетяна Міхіна про «Украдене щастя». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IGI8jobdcRQ&list=PLWStQ6ns60jSt0ZUGzJyQ3HrF5lluxcmF> (дата звернення: 26.06.2024)

Прем'єра вистави «Украдене щастя» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tG7j6aHth8s&list=PLWStQ6ns60jSt0ZUGzJyQ3HrF5lluxcmF&index=6> (дата звернення: 26.06.2024)

Украдене щастя. Щоденники репетицій. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nMkMU54lYlE&list=PLWStQ6ns60jSt0ZUGzJyQ3HrF5lluxcmF&index=9> (дата звернення: 26.06.2024)

Анжеліка Савченко та Євген Нищук про «Украдене щастя». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sdte9yBafS0&list=PLWStQ6ns60jSt0ZUGzJyQ3HrF5lluxcmF&index=10> (дата звернення: 26.06.2024)

### 10. Вистава «Украдене щастя» в постановці М. Яремківа

Вистава «Украдене щастя». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v60IrcKbi5c> (дата звернення: 26.06.2024)

11. Міфо-денс-опера «Оле (Олекса Довбуш)», балетмейстер І. Курилюк Ole 2012 07 28. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e5kl8EKaGdA> (дата звернення: 26.06.2024)

АКТ ПРО ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО  
ДОСЛІДЖЕННЯ

«Затверджую»

В.о. ректора Харківської державної  
академії культури, доктор  
мистецтвознавства, доцент



Наралія РЯБУХА

2024 р.

Акт

про впровадження основних наукових висновків та результатів дисертаційного дослідження К.Р. Куртевої «Хореографічна культура Прикарпаття: інтерпретація народного танцю в контексті художньої вистави», поданого на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології, в Харківській державній академії культури

Основні наукові висновки та результати дисертаційного положення К. Р. Куртевої «Хореографічна культура Прикарпаття: інтерпретація народного танцю в контексті художньої вистави» реалізовано:

- у змісті фахових навчальних дисциплін «Український народно-сценічний танець та методика його викладання» та «Мистецтво балетмейстера», що вивчається на першому бакалаврському рівні вищої освіти, за освітньою програмою «Народна хореографія» у Харківській державній академії культури, а також у змісті фахової навчальної дисципліни «Український народно-сценічний танець в умовах глобалізації», що вивчається на другому магістерському рівні вищої

освіти, за освітньо-професійною програмою «Народна хореографія» у Харківській державній академії культури;

- під час участі у міжнародних наукових конференціях «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», «Культура та інформаційне суспільство XXI століття», організованих Харківською державною академією культури у 2020-2022 рр.;

- у науковій публікації здобувача за темою дослідження, опублікованій у збірнику наукових праць «Культура України» у 2021 р. (Вип. 72).

Завідувач кафедри культурології  
та медіакомунікацій ХДАК,  
доктор культурології, професор.



Олександр КРАВЧЕНКО

Проректор з наукової роботи,  
доктор педагогічних наук, професор



Алла СОЛЯНИК