

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет хореографічного мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»
зі спеціальності 024 «Хореографія»

на тему: «Свято Івана Купала як елемент української національної
ідентичності та його хореографічні інтерпретації»

Склад кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту
- творчий проект – хореографічна композиція

«Купальська ніч»

виконавець: здобувач вищої освіти
рівня магістр
заочної форми навчання
Четверик Оксана Сергіївна

керівник кваліфікаційної роботи:
викладач кафедри сучасної та бальної хореографії
Жук Інса Вікторівна

Харків – 2021

ЗМІСТ:

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ	7
1.1. Свято Івана Купала як складова традиційної обрядовості українців	7
1.2. Танець як вагома складова купальської обрядовості	13
1.3. Особливості процесу стилізації спортивної бальної хореографії з використанням лексики українського народно-сценічного танцю	17
РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ПРОТОТИПІВ ТА АНАЛОГІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ	25
2.1. Утілення купальських обрядів у балетному мистецтві	25
2.2. Інтерпретація купальських обрядів засобами українського народно-сценічного танцю	31
2.3. Хореографічна композиція «Купальська ніч», як перший зразок утілення свята Івана Купала засобами спортивної бальної хореографії	35

ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ

РОЗДІЛ I. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	38
1.1 Основні характеристики хореографічного твору	38
1.2 Дійові особи та їхня стисла характеристика	38
1.3 Лібрето	39
1.4 Розгорнутий зміст	39
1.5 Драматургія	40
1.6 Музичний аналіз	41
1.7 Костюми (зображення та опис)	43

	3
1.8 Реквізит (зображення та опис) (за наявністю).....	45
РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ	
КОМПОЗИЦІЇ.....	46
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність теми кваліфікаційної роботи. Українська національна культура в умовах глобалізації потребує особливого захисту. Шанування традицій зумовлює подальше існування народу, збереження його національної ідентичності та розвиток культури.

Купальська обрядовість є однією з найавтентичніших, найцікавіших, найнасиченіших та найсакральніших у культурній спадщині українського етносу. У давнину Купала посідало вагоме місце в системі святкової обрядовості українців, було головним літнім святом і, попри заборони, подекуди збереглося до сьогоднішніх днів. Важливу роль в купальських ритуалах відігравав танець, адже являв собою символ сонця й вічного відродження. Танець взагалі завжди був частиною життя кожної нації, був нерозривно пов'язаний з різними сферами народного життя, тому він є персональним кодом народу, що визначає національність, духовність, ментальність тощо. Через це збереження української національної культури та творчості, зокрема танцювальної, на сьогоднішній день є одним з провідних завдань фахівців мистецької галузі, у тому числі хореографії.

Свято Івана Купала знайшло безліч трактувань у народно-сценічних хореографічних творах. Однак відродження й трансляція фольклорного танцювального мистецтва сучасному глядачеві можливо за рахунок створення творів не тільки на основі народного танцю, а і його стилізованих зразків, що надаватиме національним традиціям сучасного звучання. І якщо сьогодні спостерігається наявність істотної кількості стилізованих хореографічних творів, що втілюють купальську обрядовість, збагачених новими засобами виразності за рахунок сучасного танцю, але цього не можна сказати про стилізацію в спортивній бальній хореографії. Це й зумовлює актуальність дослідження особливостей свята Івана Купала як важливої складової

української національної культури та його хореографічних утілень для подальшої реалізації проаналізованих матеріалів у творчому проекті «Купальська ніч», покликаного стати одним з перших стилізованих під український народний танець творів у спортивній бальній хореографії, що сприятиме її збагаченню новими засобами виразності, збереженню найкращих українських автентичних традицій, а також слугуватиме ланкою між сучасністю і давньою фольклорною обрядовістю.

Мета – дослідити особливості святкування Івана Купала в Україні та проаналізувати його трактування засобами хореографічного мистецтва. Розробити композиційно-постановчий план хореографічної композиції на матеріалі стилізованих танців латиноамериканської та європейської програми бальних танців.

Завдання:

- проаналізувати особливості святкування Івана Купала в Україні;
- визначити місце танцю в купальських обрядах;
- прослідкувати провідні аспекти створення стилізації в спортивній бальній хореографії з використанням лексики українського народного танцю;
- проаналізувати найвизначальніші балетні твори присвячені святу Івана Купала;
- простежити специфіку втілення купальських обрядів засобами українського народно-сценічного танцю;
- обґрунтувати доцільність звернення до купальської обрядовості в контексті спортивної бальної хореографії та проаналізувати особливості хореографічної композиції «Купальська ніч»;
- розробити композиційний план хореографічної композиції «Купальська ніч», як зразок інтерпретації свята Івана Купала засобами спортивного бального танцю;

- розробити постановчий план хореографічної композиції «Купальська ніч».

Об'єкт дослідження: свято Івана Купала в українській культурі та мистецтві.

Предмет дослідження: інтерпретація купальської обрядовості засобами стилізованого спортивного бального танцю.

Методологія кваліфікаційної роботи. Для створення теоретичної частини творчого проекту використовувалися наступні методи та підходи:

- культурологічний підхід – для вивчення культурної обрядовості свята Івана Купала;

- історичний – для дослідження еволюції свята Купала від язичницьких ритуалів до сучасних святкувань;

- аналітичний – для визначення особливостей втілення свята Івана Купала в українських творах хореографічного мистецтва та обґрунтування специфіки створення стилізованих під український народний танець творів спортивної бальної хореографії

- семіотичний – для визначення стильових особливостей хореографічного тексту композиції.

Практичне значення. Матеріали та висновки кваліфікаційної роботи можна застосувати у творчій роботі балетмейстерів і подальших наукових розробках цієї теми, а також в навчальних курсах з історії хореографічного мистецтва, мистецтва балетмейстера, європейського та латиноамериканського бального танців.

Структура кваліфікаційної роботи. Робота складається з теоретичної частини творчого проекту (містить вступ, два розділи, кожен з яких включає по три підрозділи), творчого проекту (містить два розділи: композиційний та постановчий плани хореографічної композиції), висновків, списку використаних джерел (41 найменування). Загальний обсяг – 60 сторінок.

РОЗДІЛ І. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Свято Івана Купала як складова традиційної обрядовості українців.

Свято Купала (нині Івана Купала) протягом багатьох століть було важливою подією в річному календарі слов'янських народів. Воно має дуже давні коріння, які сягають часів язичництва. Тоді воно святкувалося у ніч з 22 на 23 червня – у найдовший день та найкоротшу ніч у році. За новим, григоріанським календарем, свято відбувається в ніч з 6 на 7 липня (за старим календарем – з 23 на 24 червня).

Визначити етимологію назви Купала доволі складно, адже корінь *куп-*, за свідченням З. Кудрявцевої, міг означати й міфологічне божество, і святкового ідола, й підпалену *кupu* сміття, і *купання* учасників свята, *скупчення* людей або навіть «совокупление» [24, с. 79].

Свято вважалося певною сакральною межею в народному календарі, адже символізувало народження літнього сонця та розквіт літа. У цей день природні сили набували надзвичайної потужності, і рослини мали надзвичайні цілющі властивості. Тому на Купала обов'язково збирали й сушили лікарські трави (м'яту, кльон, ясень, барвінок, квітки липи), готували з них цілющі настої прикрашали зіллям, папороттю, лопухами домівки. Полин або кропиву встромляли біля вікон, порогів і дверей, тому що вважалося, що вони відганяють злих духів. З найкрасивіших трав плели вінки. На Поліссі ще й збирали ягоди, також вважаючи їх лікувальними. За народними повір'ями, після Купала вже дозволялося купатися, їсти певні плоди.

Свято мало суттєвий аграрний контекст, що проявлявся в ідеї родючості. Наприклад, на території Східного Полісся, в Сумській та Чернігівській областях напередодні Купала молодь збиралася на вигоні, дівчат запрягали в плуг й орали, потім грядку засаджували вкраденою городиною, стрибали через неї,

водили навколо неї хороводи, чим закликали на великий урожай. Ритуальну трапезу готувала саме вагітна жінка. Згідно з архаїчними уявленнями, саме участь жінки в ритуально-магічних обрядах здатна викликати родючість землі й забезпечити великий урожай [16, с. 207].

Основними атрибутами обряду були вода та вогонь. У народі побутувала легенда, що в ніч на Купалу гралося весілля Купали та Марени – як символів поєднання чоловічого та жіночого начал і двох стихій – вогню та води відповідно. Обидві стихії мали очищуючу та оздоровчу силу, тому купання та перестрибування через багаття на Купала було обов'язковим.

І. Антіпова зазначає, що Марена була виразом темного, хтонічного начала, а Купало – світлого. Купальське деревце Марену дівчата прикрашали квітами, вінками, стрічками, намистами, восковими свічками, які запалювали з настанням темноти. Навколо Марени водили хороводи, а потім її або спалювали, або хлопці розривали на гілля й топили у воді. Ляльку, що уособлювала Купала, підпалювали й пускали на воду. «... Купало і Марена – прояви одного й того самого божества, котрому в рівній мірі притаманні злі, небезпечні прояви (Марена, чийї смерті радіють) і світлі прояви захисту і плодючості (весільні пісні Івана Купала та Марічки), ... За К. Г. Юнгом, опущення запаленої свічки у воду символізує запліднення святим духом-вогнем жіночого лона, котрим є вода. Тобто, запалюючи солом'яного Купала і пускаючи на воду, його водночас вбивали і святкували священний шлюб землі і неба» [1, с. 166]. З верби також могли зробити фігури «купал» та «марен», які ввечері топили або спалювати, приносячи жертву богу сонця та богу води, щоб був багатий урожай.

Воду дівчата приносили вранці з криниці, нею умивалася вся родина. Купальська роса також вважалася цілющою – нею також умивалися або каталися в росянистій траві. Росу збирали та потім використовували в якості ліків, з її допомогою закликали дощ в часи засухи.

На воду дівчата пускали вінки під час ворожіння, після чого обов'язково купалися. В цей час також могли з'явитися хлопці, щоб вихопити з води вінки або пообливати дівчат [28, с. 94].

Запалення вогнища на Івана Купала також було обов'язковою традицією. Місце для нього обиралося біля води. Обрядове багаття готували парубки, звозячи паливо (хмиз, солому, тріски, трухляві поліна, старі дерев'яні відра, кошики, граблі, лопати тощо) до призначеного місця кінями або, за давньою традицією, власноруч впрягаючись у віз. Вогнище мало бути високим, тому додолу клали солому, на якій викладався хрест із сухого «ломаччя», а потім інше паливо. Готове вогнище обкладали зеленим березовим гіллям та прилаштовували «крижа» (хреста) на верхівці, виготовленого з двох палок, перев'язаних квітами і льоном. Хрест, за повір'ям, мав оберігати село та людей від непогоди [6, с. 20].

Згідно одних джерел, запалювалося вогнище хлопцями, інших – дівчиною (адже вона наділена функцією дітонародження, а вогонь, згідно вірувань, мав запліднюючу силу, тому усі дівчата й молоді жінки були присутні на святі) Навколо вогнища не тільки водили хороводи, молодь також стрибала через нього, що символізувало очищення, а також щасливий шлюб: «... молоді дівчата та хлопці стрибали через багаття разом, тримаючись за руки. Це було стародавнім купальським ворожінням на любов: якщо руки у молодих розімкнуться, то шлюб між ними виявиться не найуспішнішим. Якщо ж вони разом подолали перешкоду, то родина з них вийде досить благополучною та міцною» [13, с. 398]. Через вогонь проводили худобу, щоб уберегти від хвороб, матері спалювали сорочку хворої дитини – для швидшого одужання.

За повір'ями селян, в купальську, найкоротшу в році ніч, не можна спати, оскільки оживає і стає особливо активною нечиста сила – відьми, перевертні, русалки, водяники, лісовики, змії, – тому святкували Купало протягом усієї ночі, а важливу роль відігравали обрядово-магічні дії, спрямовані на

відвернення злих сил, особливо відьом. Важливим атрибутом купальського обряду була лялька – «Відьма», яка виготовлялася дітьми з соломи або старого ганчір'я. Ляльку увечері «гнали» через усе село до водойми і топили, або спалювали, щоб, за повір'ям, вона не забирала в корів молоко. Запалення вогнища, розмітання вугілля та попелу після його згасання було пов'язано з відлякуванням відьом. Попіл брали з собою додому, щоб по дорозі не наздогнала відьма. Купальське вогнище, за прикметами, мало прогоріти дотла. Учасники уважно стежили за вуглинками, що відлітали вбік і кидали їх назад у вогонь. Люди вважали, що нечиста сила ховалася в Іванову ніч в коров'ячих і кінських черепах, побоюючись «купальського» вогню, з яким вона не могла боротися. Крім того, з пагорбів спускали палаючі колеса, обмотані усіляким: соломою, старими речами, тощо, разом з якими начебто згорала нечиста сила. Також перед купальською ніччю плели вінки для худоби й гнали її до села з вінками на голові. Там її зустрічав господар, давав пастухові гроші за вінок, який вважали засобом охорони від нечистої сили [6, с. 22-24].

Обов'язкова присутність усіх мешканців села на святі також була зумовлена вірою у відьом. Відсутність розцінювалася як причетність до нечистої сили. Так само вважалися відьмами ті жінки та дівчата, які не виходили до багаття й не стрибали через нього.

Традиційно в купальську ніч відправлялися на пошуки квітки папороті. Зазвичай шукали його в хащах лісу найсміливіші. Кітка папороті, за повір'ям, розквітала на декілька хвилим яскраво-червоним вогняним кольором і була настільки яскравою, що на неї було боляче дивитися. Її також називали Перуновим квітом (вважалося, що Перун вклав частинку своєї сили цю магічну квітку). Квітка папороті – один з найдавніших солярних орнаментальних символів у слов'янській релігійній культурі. Являє собою своєрідну восьмикінцеву свастику, якій прашури надавали особливого магічного значення. Вона уособлювала собою всеперемагаючу силу сонячної енергії,

енергії життя. Зірвати квітку важко й небезпечно, адже вважалося, що духи накликають на цю людину жахи й уведуть з собою, але вона обіцяла багатство, здоров'я, захищала свого власника від усіх недуг, псування, пристриту, а руйнівню впливала на темні сили, давала можливість розуміти мову тварин, дерев, вітру тощо [30, с. 180].

За переказами, іти до лісу на Купала було вельми небезпечно, адже в цей день із землі з'являлися усі плазуни. Якщо доводилося зіткнутися з одним з них, промовлялося певне заклинання, а людям про це не розповідали. А. Дмитренко наводить приклад, як відганяли плазунів в с. Піща: «... щоб відігнати від себе вужів і змій, виконували такий ритуал: хрестилися, піднімали край спідниці, бралися рукою за голе коліно і проказували: “Щоб зголіло, як моє коліно, все гадство сперед моїх очей”» [6, с. 24].

Язичницьке свято Купала з прийняттям християнства зазнало деяких несуттєвих змін. Язичницьке божество отримало ім'я Іван, коли у IV ст. церква проголосила цей день святом народження Іоана Хрестителя. З обрядом запекло боролася церковна та світська влади. Так, Іван Скоропадський у 1719 р. видав указ, згідно якого фізично каралися та відлучалися від церкви всі учасники купальських ігрищ. У 1723 р. на Перемишльському соборі у Березові було заборонено танці та розваги біля купальського вогню, а в 1769 р. Катерина II видала указ про заборону свята [7]. Однак, попри заборони, святкування Івана Купала продовжувалося, хоча люди й розуміли, що накликають на себе небезпеку.

Мабуть тому купальські обряди завжди побутували на території України. Вони завжди мали локальні відмінності й змінювалися протягом століть, а найбільше збереглися на Поліссі та Волині, як в одних з найархаїчніших зон слов'янського світу: «... у с. Піща Шацького району волинської області, ..., традиція розпалювання купальського багаття ніколи не переривалася» [6, с. 20].

В. Соколова зазначала, що в XIX ст. в деяких місцях багаття було замінено на кропиву: «Уже в XIX ст. в деяких місцях в Україні стали стрибати не через багаття, а через встромлений в землю кущ або копицю кропиви. Дослідники пояснювали цю заміну тим, що в Україні влада категорично забороняла купальські вогнища, посилаючись на нещасні випадки при перестрибуванні через них. Але кропива як заміна багаття з'явилася, мабуть, давно, вона також вважалася оберегом, її клали від відьом, тому перестрибування через неї було таким же очисним обрядом, як і перестрибування через вогонь» [32, с. 234]. Звичайно, збереглися й хороводи, запальні танці навколо вогнища, ворожіння.

До наших днів церкві не вдалося остаточно наповнити це свято християнським змістом, адже саме язичницька сутність, містичність, шлюбно-еротичні мотиви склали зерно купальського обряду, привертала увагу як простих людей, так і багатьох митців. Серед найвідоміших його мистецьких інтерпретацій – драма М. Старицького «Ніч на Івана Купала», фольклористична праця Лесі Українки «Купала на Волині», оповідання М. Гоголя «Ніч проти Івана Купала», кінофільм Ю. Ілленка «Вечір на Івана Купала», опери С. Писаревського «Купала на Івана» та Н. Вахнянина «Купало», музична п'єса Г. Хоткевича «Непросте», фольк-опера-балет Є. Станковича «Коли цвіте папороть» та ін.

Сьогодні свято Івана Купала має інсценізований вигляд – це впроваджена в радянську добу під час антирелігійної боротьби театралізована форма, в якій нівельовано магичний зміст ритуалів, однак головні язичницькі обрядові дійства – плетіння вінків та пускання їх по воді, хороводи навколо Марени (нині «купала», «купайла», «купайлиці»), розпалювання багаття та перестрибування через нього, спалювання або потоплення деревця, спалювання кулів соломи – збереглося.

1.2. Танець як вагома складова купальської обрядовості.

Розглянемо, як відбувалася підготовка й проведення свята та визначимо місце танцю в ньому.

Напередодні купальської ночі хлопці й дівчата ввечері збиралися окремими гуртами та йшли до лісу. Дівчата плели вінки, робили «Гільце-купайло». Вінки зазвичай запліталися з певними ритуалами на бажання, прохання про заміжжя, здоров'я, народження дитини. При цьому не можна було сумувати, сердитися та сваритися, адже купальський вінок вбирав до себе всі емоції. Гільце оздоблювали квітами, ягодами, цукерками, бубликами, різнокольоровими стрічками, а вершку прикрашали барвінковим вінком або «квіткою» з кропиви й будяків, щоб потім хлопцям було важко ламати деревце. Навколо гільця сідали подвійним або потрійним колом. Усі кола визначали малюнок хороводу, але певний час руху не відбувалося [3].

Недалеко від дівчат хлопці розводили багаття, а дівчата ніби їх не помічали. І лише коли вогонь розгорався, дівчата починали співати купальські пісні та водити навколо гільця повільний хоровод, основною тематикою якого було кохання. Потім хлопці з усіх боків вривалися в дівочий танок і намагалися захопити гільце – хоровод розсипався, а дівчата із частинами гільця розбігалися у різні боки, хлопці намагалися спіймати своїх обраниць. Зловивши, усі кидали гілочки у багаття і, гуртувались довкола вогню таким чином, щоб кожен хлопець тримав за руку свою дівчину. Розпочинався спільний хоровод. Спочатку ходили парами «посолонь» (за напрямом руху сонця) навколо багаття під спів, гру сопілок (ріжків, дудок тощо), потім «водили танки» колами, стінками та іншими химерними фігурами, потім танцювали парами й поодинці та знову стрибали через вогнище також парами, міцно тримаючись за руки, або поодинці під ляскання в долоні, сміх і крики оточуючих. Тож повільний хоровод поступово набував доволі жвавого характеру.

Танці в певні кульмінаційні моменти мали екстатичний характер: хороводне коло закручувалося з наростаючою швидкістю, мовби втілюючи енергію вогню (замість пісень у ці моменти звучали лише ритмічні вигуки). Нестримний вибух радості, шаленої енергії життя в стрімкому хороводі довкола вогню, очевидно, сприяв досягненню стану найвищого емоційного піднесення, ритуального ототожнення енергії танцюристів з енергією природи. Це було запорукою дійовості купальських обрядів.

Хороводи навколо вогнищ мали ритуально-магічну функцію, адже, по-перше, замкнуте кільце хороводу символізувало рух сонця й життя, по-друге, швидкий та безперервний рух по колу начебто призводив до руху космічної й земної енергії, які живлять весь людський рід.

Бурхливі танці навколо вогнища поступово стихали й змінювалися на повільні дівочі хороводи біля води та обряд пускання вінків за водою з метою довідатись про свою жіночу долю.

Купальські хороводи могли бути виключно дівочими навколо Марени й загальними навколо Купала або багаття. Причому в танці брали участь тільки неодружені молоді люди, сімейні могли лише спостерігати за цим дійством. Старі люди розміщувалися навколо вогнища, вони бенкетували, співали, іноді брали участь в танках.

Одним з найпопулярніших хороводів – «Марена», під час якого дівчата співали, плели вінки й прикрашали деревце Марену, – відрізнявся простою лексикою та цікавою композиційною будовою, що включала одинарні та подвійні кола, лінії, «зірочки» [15, с. 27].

Хороводний танець «Ой зав'ю вінки» мав імпровізаційний характер. Його орнаментальна побудова залежала від ведучої, однак провідним мотивом все одно залишалося коло. Дівчата танцювали з вінками – символом шлюбу.

В ігрових (любовних) хороводах між хлопцями та дівчатами народжувалася взаємна симпатія, яку приховували елементами танцю-гри.

Наприклад, у хороводі «Подушечка» після вибору хлопця дівчина сідала йому на коліно, а він цілував свою обраницю.

Усі ігрові дієства, що включали танки, будувалися на елементарній первісній лексиці – простих кроках та стрибках, тупцюваннях, присіданнях, нескладних обертаннях та інших рухах, переважно на місці, якщо необхідно було пересування, виконувався простий біг. Можна припустити, що форма та малюнок рухів язичницького слов'янського танку полягали в простому й варійованому, згідно настрою, кроці, стрибанні, біганні «посолонь».

Люди танцювали, керуючись почуттям ритму, разом з оточуючою природою, яка надихала та створювала у свідомості безліч асоціацій та відчуттів. Інтуїтивно виконавці склали цілком зрозумілу оточуючим їм людям танець-розповідь, складовими та сполучними частинами якої були яскраві, живі й рухливі образи, підказані думкою і натхненням. Природно синкопований крок у кульмінаційні моменти механічно переходив у біг, а рухи тулубу, голови, плечей і особливо рук в міру почастишення ритму перетворювалися на вибагливі жести, народжуючи нову танцювальну мову: «Еволюція форм народної творчості, зокрема й хореографії, завжди протікала в залежності від соціальних і побутових умов, від змін адміністративного, політичного, господарсько-побутового, релігійного порядку» [4, с. 7]. До цього переліку відносяться й природні умови.

Опис одного з купальських танків – «Ярилини кола» – надає К. Голейзовський, зазначаючи, що складався цей танок із трьох фігур (при тому, що кількість музичних куплетів була парною), що будувалися на основному біглому кроці з нахиленим вперед тулубом. Танок мав бурхливий, вихровий характер, виконувався дівчатами та хлопцями в парах (їхня кількість мала бути непарною), які рухалися одна за одною. Танок був нескладним, однак ретельно охоронявся місцевим населенням від сторонніх впливів.

У першій фігурі учасники рухалися по колу обличчям один до одного, що символізувало сонце, причому права рука дівчини була на лівому плечі хлопця, його права рука – на лівому плечі партнерки. Вільні руки знаходилися на талії. Голови виконавців були максимально нахилені праворуч. У другій фігурі парубок правою рукою брав ліву руку партнерки, а вільні руки витягувалися в боки, що символізувало промені сонця. У третій фігурі партнер раптово відпускав руку партнерки, повертався правим плечем назад, обидві руки ставив на талію й рухався у зворотному напрямку, пропускаючи повз себе чотирьох зустрічних дівчат, які, роз'єднавшись із партнерами і взявшись за краї спідниць, не повертаючись, продовжували рухатися вперед, відповідно пропускаючи повз себе чотирьох чоловіків. Ця фігура уособлювала циклічність сонячного календаря. Потім танець, продовжувався з новими партнерами [4, с. 42].

Тільки в купальську ніч парубки та дівчата могли разом гуляти та купатися, допускалися поцілунки, обійми та інші чуттєві прояви, що категорично заборонялося в інші дні. Дівчата також могли залицятися до будь-якого хлопця, навіть якщо вже мала обранця, при чому ревності з його боку не допускалася. У цілому усі купальські дії, зокрема й хороводи, були спрямовані на пошук судженого (судженої), тому й в танцях усі дівчата та хлопці мали потанцювати один з одним, щоб ближче познайомитися й обрати супутника життя.

Танець міг супроводжувати й обряд закладення вогнища. Цей звичай був поширений на Лемківщині, коли у святкову запалювали «субітки», що також символізувало очищення. Назва ця, мабуть, походить від назви гори в Німеччині – Собот, де в давнину палилися традиційні вогнища на честь Перуна. Лемківські субітки теж присвячувалися Перунові, про що свідчать численні знаки-громовиці на хатах, знаряддях праці, зброї.

З давніх-давен жителі Великоберезнянщини, зокрема сіл Вишка, Люта і Тихий, займалися випасанням корів. Пастухи не лише доглядали за худобою,

але й очищали пасовища від старих дерев і різних чагарників, які з року в рік розросталися і захоплювали частину землі, зменшуючи площу пасовищ. Першими будівничими субіток були саме пастухи. Це переважно діти-підлітки та юнаки, які випасали кожен свою худобу, тому на пасовище йшли цілим гуртом. Готуючись до запалення вогнищ, хлопці брали із собою на пасовище топірці і готували матеріал для субіток – дрова, кущі ялівцю, а також старі берези, які заготовлювали в той день, коли починали будувати саму субітку з метою, щоб вона не висохла й не розвалилася під час горіння. Підпаливши субітку й переконавшись, що вона добре розгорілася, парубки із палаючими факелами шикувалися в полі, створюючи цікаві фігури, і з радісними вигуками прямували до села [27]. Ймовірно, що, повертаючись до села, парубки не тільки створювали різноманітні фігури, а й пританцьовували, тому можна вважати цей звичай одним із джерел танцювального фольклору. Тим більше, що існує сценічна версія цього обряду, створена М. Сачком та виконана артистами ансамблю «Джерельця Карпат».

1.3. Особливості процесу стилізації спортивної бальної хореографії з використанням лексики українського народно-сценічного танцю.

Оскільки наша хореографічна композиція покликана втілювати свято Івана Купала засобами спортивного бального танцю, ми вирішили звернутися до його стилізації, тому проаналізуємо особливості створення стилізованих творів бального танцю з використанням українських народно-сценічних рухів.

Купальську обрядовість вельми доречно втілювати засобами українського народно-сценічного танцю, проте не менш цікаво це може виглядати в контексті спортивної бальної хореографії, яка сьогодні набула бурхливого розвитку через запозичення з інших видів хореографії та синтезу мистецтв. Це не тільки сприяє розвитку видовищності хореографічного тексту, а й значно розширює естетичну, технічну та смислову його складові, збагачує засоби виразності, а

стилізація під народний танець дозволяє творчо інтерпретувати фольклорний матеріал шляхом застосування інноваційних методів, що не тільки дозволяє зберегти національну культуру того чи іншого народу, а й надати їй сучасного звучання, репрезентувати її в новому затребуваному сучасниками вигляді, сприяти пошуку нових форм поєднання народного й бального мистецтва.

Стилізація завжди виявляє новий потенціал танцю, підкреслює специфіку художнього стилю, створює неповторний балетмейстерський почерк, надає можливість відтворити й передати атмосферу історичного та національного середовища, домогтися багатоплановості художнього образу, сприяти посиленню виразності в творах мистецтва. Якість та художність стилізованого хореографічного твору залежить від того, наскільки вдало та доречно прийоми та методи стилізації того чи іншого виду мистецтва використовуються в інших видах. При цьому важливу роль відіграє індивідуальна стилістика автора, що ґрунтується на його знаннях, смаку, асоціативному мисленні тощо. Творче переосмислення оригінальної лексики породжує нові еkleктичні взаємовідношення, без чого неможлива стилізація, особливо коли необхідно поєднати зовсім протилежні види, такі як, наприклад, бальний та народний танці. Головне, щоб ця еkleктика не ставала виключно імітацією або бездумним співставленням па, а являла собою гармонійний синкретизм рухів із різних видів або стилів, що доповнюють один одного, не псувала сприйняття провідного хореографічного тексту, володіла певною символікою та підкреслювала індивідуальність авторського стилю.

Стилізація сучасного танцю сьогодні широко поширена як за кордоном, так і на території України, поступово набуває популярності й стилізація народного танцю, однак у спортивному бальному танці вона у переважній більшості відбувається шляхом асиміляції бальної та сучасної хореографії, чого не можна сказати про специфіку поєднання з народним танцем, особливо українським.

Звично сприймається танець пасодобль, адже він яскраво й точно передає іспанський колорит, при чому саме іспанської автентичної лексики в ньому практично немає. У пасодоблі акцент зроблений саме на манеру виконання, а також збереження історичної сутності провідного надбання Іспанії – кориди. Пасодобль «... представляє стилізацію основних фігур, що виконує тореро на арені: “атака”, “удар мулети”, “синкоповані роз’єднання”, “вероніка”» [23, с. 263]. Тобто у даному випадку стилізація має історично-національний контекст і відбувається за рахунок того, що іспанський танець набув нової форми шляхом збереження особливого характеру: положень корпусу, голови, рук та специфіці взаємодії партнерів, яка зазвичай є уособленням кориди.

Дещо по-іншому відбувалася стилізація аргентинського танго під бальне. Автентичне танго, доволі плавне й мелодійне, базується на імпровізації, виконується в доволі щільному контакті верхньої та нижньої частин корпусу – «обіймах» та з незначним просуванням, зовсім не схоже на стандартизоване конкурсне, яке відрізняється стаккатовим характером, відсутністю імпровізації, контактом тільки в стегнах партнерів [34, с. 223]. Щодо румби, вона, навпаки, після стилізації набула більш чуттєвих і романтичних рис, витончених, «подовжених» рухів.

Однак стилізація бального танцю під слов’янські, зокрема український, буде відбуватися зовсім в іншому сенсі й буде мати зовсім інший характер, адже жоден танець європейської або латиноамериканської програми не містить ані відповідних рухів, ані схожої манери. Хоча в ХІХ ст. в основу лексики таких бальних танців, як полька, полонез, мазурка та інші склали саме рухи народного танцю. Це дало поштовх до виникнення української бальної хореографії на фольклорній основі: закарпатський бальний, український ліричний танець та ін. Їх лексику, адаптовану до умов бального виконання, склали національні рухи того чи іншого регіону України.

У сучасному хореографічному просторі відбувається зворотній процес, однак це не означає, що спортивний бальний танець значно інтерпретується під умови народно-сценічного. Вдала народно-бальна еkleктика може стати поштовхом для створення нового стилю в сучасній бальній хореографії, однак балетмейстер має докласти суттєвих зусиль і мати надзвичайно розвинену фантазію, витончений смак та глибоке почуття міри, щоб не тільки не зіпсувати сприйняття бальної хореографії, а й збагатити її новими засобами художньо-естетичної і танцювальної виразності. Необхідно обов'язково зберегти оригінальний хореографічний текст того чи іншого бального танцю, не зіпсувати взаємодії його хореографічної та музичної форм, врахувати специфіку танцювальних рисунків, а до того ще й витримати міру у створенні зорового образу (артистизм, костюм, грим, зачіска, прикраси, аксесуари, взуття).

Стилізація бального танцю – процес дуже важкий та копіткий, особливо, якщо йдеться про поєднання з українським народним танцем, адже від постановника вимагається логічно й мотивовано поєднувати лексику спортивної бальної хореографії з народною, що неможливо без досконалого володіння не тільки бальним танцем, а й доволі глибоких знань фольклорно-етнографічного матеріалу, своєрідності національної культури, особливостей української хореографічної лексики. Крім того, балетмейстер повинен мати відчуття стилю, щоб досконало володіти технікою стилізації.

Стилізація відображає, в першу чергу, динаміку зміни хореографічної лексики, розвиток якої відбувається за рахунок збагачення спортивного бального танцю пластичними мотивами народного танцю.

Починаючи роботу над створенням стилізації, перше, що слід урахувати – це музичний супровід, адже кожний бальний танець має свій темп, ритм, характер, тому, створюючи стилізацію, слід пам'ятати, що ритмічна та інтонаційна основа музики мають залишатися незмінними. Найдоречніше організувати плідну співпрацю з композитором або досвідченим

аранжувальником. Композитор зможе створити необхідну мелодію в національному характері та підлаштувати її ритм до того чи іншого бального танцю, аранжувальник – зробити необхідний музичний ремікс народної пісні, або використати декілька національних мелодій, чи якийсь традиційний лейтмотив, що надасть змогу створити нову музичну композицію в національному характері, але з урахуванням темпоритму бального танцю. Відтворення специфічних особливостей національного, зокрема українського, музичного фольклору, творчої епохи, художнього напрямку, індивідуального композиторського стилю у творах, що відносяться до іншого за культурою, національною ідентичністю, стильовим напрямом часового пласту, потребує ретельної обізнаності як в культурно-історичному мистецькому минулому, так і в його сучасних тенденціях.

Такий підхід зрештою створює емоційно-дієвий зв'язок музики й танцю, що дає підстави для синтезу музичного та хореографічного образу в контексті високохудожнього театрального танцю.

Стилізація бального танцю має відбуватися вельми скрупульозно, адже він знаходиться на межі між мистецтвом та спортом і поряд з естетичною та образною складовою містить стандартизовані рухи, які мають виконуватися під відповідний музичний супровід у специфічних костюмах та взутті, що регламентується відповідними міжнародними критеріями. І якщо обирати стилізацію під український танець, необхідно розуміти, що далеко не всі рухи, а тим більше віртуозну техніку можна виконати в контексті того чи іншого бального танцю. Крім того, слід враховувати не тільки особливості європейської та латиноамериканської програм, а й кожного танцю, який стилізується. З огляду на це, в межах конкурсного виконання стилізацію зробити практично неможливо, адже занадто високі критерії не дають можливості занадто відступати від регламенту. Щодо авторських хореографічних номерів, тут фантазія балетмейстера менше обмежена і можливостей для створення

унікального хореографічного тексту та прояву творчої індивідуальності набагато більше. Так, орієнтуючись на українську національну стилістику, можна не тільки побудувати композицію на бальних та народних рухах, а й частково використати один із стилів сучасної хореографії, головне, щоб не було нагромадження лексики та зберігалася хореографічна та ритмічна основа бального танцю, інтерпретація українських рухів виглядала доречно, а загальний лексично-хореографічний малюнок танцю – гармонійно. Наприклад, в карпатських регіонах України поширений рух «упадання», який нагадує «вольту» в самбі, «переступчик» перегукується з кубинським брейком в ча-ча-ча, стрибкові рухи центральних регіонів України можна вдало інтерпретувати у джайві.

Не менш важливим за хореографічний текст є рисунок танцю, який взагалі є першим компонентом хореографічного твору. Він, як і хореографічний текст, залежить від музичного матеріалу і має відповідати її характеру. Рисунок не тільки підпорядковується провідній ідеї твору, емоційному стану дійових осіб, а й залежить від того, яка форма обирається балетмейстером, особливо якщо відбувається синтез з народно-сценічною хореографією, зокрема українською, адже, важлива група, до якої належить той чи інший танець, тому що є певні нюанси розвитку рисунку, його динаміка. Наприклад, якщо обирається стилізація під хоровод, слід враховувати його різновид (сюжетний, орнаментальний; або такі, що відображають трудові процеси, родинно-побутові стосунки, патріотичні почуття) [17, с. 220-221]. Надзвичайно важливий тип хороводу: заключовий (в основі – єдина лінія-ланцюжок), одноключовий (зі складною композиційною будовою), двоключовий (де відбувається взаємодія двох ліній) тощо [25, с. 49].

Саме рисунок може зберігатися в стилізованому бальному танці у найбільш автентичному вигляді. Це надасть творові необхідного національного звучання (у даному випадку – українського).

Також важливі регіональні та локальні особливості, тому що кожному регіону притаманні специфічні традиційні засоби виразності, який надає неповторного колориту українському танцю, визначає самобутність місцевої танцювальної традиції. Стилізуючи бальний танець, слід одразу визначитися, лексика якого регіону України буде використана в композиції.

Після визначення стилістики хореографічної мови та загального стилістичного рішення композиції, слід зупинитися на хореографічній образності – відображенні внутрішньої та зовнішньої характеристики персонажів танцювального твору. Адже, як відомо кожний танець містить в собі певний образ, тому слід створити для нього цікавий та промовистий хореографічний текст, а якщо образів декілька, то підкреслити їх особливості різноманітною хореографічною мовою. Підкреслюючи ємність хореографічного образу, Б. Колногузенко зазначає: «Образний початок притаманний всім танцям, всім видам хореографічного мистецтва. Танців без образу не існує. Навіть у простих побутових або бальних танцях образ є обов'язково. Він виявляється і їх емоційній наповненості та змістовній характеристиці. Тільки за наявності художнього образу в танцювальному творі можна говорити про його сенс, про вираження ідеї» [17, с. 231].

Звичайно, велику роль грає особистий світогляд, індивідуальний балетмейстерський почерк, темперамент автора – це робить кожен хореографічну постановку унікальною та не схожою на інші.

Створення якісної стилізації буде передбачати не тільки досконале володіння виконавцями бальною хореографією, а й високого рівня майстерності в українському народно-сценічному танці. Важливими факторами в цьому контексті є естетична виразність, високий ступінь хореографічної підготовки, пластичність, статична та динамічна постава, жести, міміка, краса та виразність ліній та форм тіла, пластичність, зовнішня та внутрішня грація та легкість, координація та рівновага, оптимальна амплітуда рухів, здатність до імпровізації

в межах запропонованої стилістики, уміння злагоджено працювати з партнером та іншими учасниками сценічної дії, а також прояв власного ставлення до хореографічної творчості та особистого стилю як власного розуміння естетики рухів, тобто усе, що являє собою загальну сценічну культуру, завдяки якій складається певне враження у глядача (суддів, критиків).

Взагалі для створення стилізації в бальному танці, особливо під слов'янські танці необхідно вміти виходити за межі стандартних та загальноприйнятих уявлень про створення композицій, балансувати на межі усталених традицій і тонкої імпровізації.

Яскрава сценічна презентація хореографічного твору залежить не тільки від балетмейстерського та виконавського таланту виконання. Суттєву увагу слід приділити створенню ескізів та проектуванню костюмів і сценічного оформлення. Крім того, що необхідно зберегти вимоги до костюму спортивного бального танцю, слід урахувати етнічну достовірність національного одягу, колорит, інформаційні властивості першоджерела й основні функції елементів традиційного народного костюму, аксесуарів та прикрас з метою правильного уявлення про культуру народу. Крім того, костюм має бути таким, щоб надати сценічному твору яскравого емоційного забарвлення. Звичайно, в костюмі для стилізованого спортивного бального танцю зберігатимуться лише елементи національного одягу, такі як форма та фасон крою, вишивка, деякі аксесуари, однак в жодному разі не можна використовувати в костюмі елементи й мотиви, що не властиві обраній національності або не відповідають регіональним особливостям одягу. Костюм, як і хореографічна мова, не може бути звичайною еkleктикою. Тут так само необхідно почуття міри, витончений смак, гармонія елементів костюмів та аксесуарів бального та українського народно-сценічного костюму.

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ПРОТОТИПІВ ТА АНАЛОГІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ

2.1. Утілення купальських обрядів у балетному мистецтві.

Свято Івана Купала завдяки насиченій обрядовості, магічному контексту, потужній танцювальній складовій здобуло безліч інтерпретацій в хореографічному мистецтві.

Одним із перших професійних хореографічних трактувань свята Івана Купала став балет Ю. Гербера «Папороть, або Ніч на Івана Купала» у постановці С. Соколова (автори лібрето С. Соколов та К. Шидловський), прем'єра якого відбулася 27 грудня 1867 р. в Большому театрі [2, с. 391].

Історія створення цього твору безпосередньо пов'язана з балетом Ц. Пуні «Коник-Горбоконики» (1864) у постановці петербурзького балетмейстера А. Сен-Леона. Цей балет офіційно вважається першим балетом на російську національну тематику, в якому було використано національний музичний фольклор, російські танки у перших картинах, а у фінальній дії презентувалися український танець, латиська полька, лезгінка тощо з вельми відносною хореографічною достовірністю, яку міг запропонувати французький балетмейстер, для якого «... знайомство з ... фольклором, з народними характерами та звичаями обмежувалося гранями творів французьких белетристів...» [22, с. 98]. Балет А. Сен-Леона викликав неймовірний резонанс в балетній критиці, адже усі персонажі вирішувалися практично однією й тією ж самою хореографічною мовою, а національний колорит чомусь включав власно винайдені балетмейстером слов'янські танці, які базувалися на синтезі класичного, російського, угорського, польського та інших. Балет ряснів псевдоросійськістю, штучною стилізацією, лубочною стилістикою, однак у глядача користувався надзвичайним успіхом, а в пресі, поряд з розгромною критикою, з'явилося багато схвальних відгуків. Успіх «Коника-Горбоконики»

був настільки величезним, що він не тільки довгий час протримався в репертуарі петербурзького та московського (у 1966 р. А. Сен-Леон переніс свою петербурзьку постановку в Московську імператорську трупу) театрів, а й вплинув на подальший розвиток російського балетного мистецтва. В. Красовська пояснює таку амбівалентність думок тим фактором, що «... у ході подальшого сценічного життя вистави майстри російської сцени неодноразово вносили до нього свої корективи, змінюючи, доповнюючи та покращуючи винайдене, збагачуючи його живими національно-характерними мотивами» [22, с. 106]. (До речі, в 1876 р. С. Соколов запропонував власну версію «Коника-Горбоконики» на сцені Большого театру. І хоча переважно хореографічний текст містив знахідки А. Сен-Леона, С. Соколов частково відійшов від псевдоросійських штампів).

Своєрідною відповіддю на «Коника-Горбоконики» став балет «Папороть, або Ніч на Івана Купала», який, на відміну від першого, був створений вітчизняними сценаристами, композитором і балетмейстером.

Провідне місце в цьому творі посідали саме народні танці, які у своєму автентичному вигляді були включені в академічний балет. Балетмейстер намагався протиставити стилізованими, псевдонародним танцям А. Сен-Леона істинно народні, тому й побудував «Папороть» на етнографічному матеріалі [36].

Вистава викликала суспільний резонанс, зазнавши гострої полеміки. Хоча до «Папоротника» С. Соколова балетна сцена бачила національні спроби А. Глушковського, І. Аблец, І. Лобанова, однак саме цей балет вважається першим звернення до національної тематики російськими авторами, а балетмейстера проголосили «балетним Вагнером» та «винахідником балету майбуття».

«Коник-Горбоконики» мав надзвичайний вплив на постановника, адже він, як виконавець партії Мутчі в цьому балеті, зважив усі його переваги та недоліки та врахував попередній досвід у «Папоротнику».

В основу лібрето було покладено давній міф про цвіт папороті, який розквітає всього на декілька секунд на Іванів день і приносить щастя й багатство. За сюжетом бідний селянин Степан (С. Соколов) йшов у ніч на Івана Купала за цією квіткою, щоб зірвати її та знайти скарб, щоб одружитися з коханою Надією (А. Єгорова), батько якої мріяв видати її за багатого Ємельяна. Отже, частково використавши ще й видатну повість М. Гоголя, сценаристи додали лінію кохання, наділи головного героя героїчними рисами, але провідну роль віддали жіночому образу (згідно зі стереотипами старого романтичного балету, коли усі головні ролі створювалися для балерин, а чоловічі персонажі виконували виключно допоміжну роль) – Генію папоротника (А. Собещанська), котра закохувалася у Степана, віддавала йому скарб і гинула, а Степан, розбагатівши, домагався свого щастя зі своєю обраницею.

Таким чином, відсунувши сміливого героя, здатного підкорити природу, на другий план і віддавши провідну роль неземному створінню, що закохувалося у смертного, автори втратили не тільки поетичність легенди, а й ідею слов'янського сказу. Своєї черги губилася й романтична ідея «Сильфіди», неприродньо включена у канву твору. Це справедливо критикує В. Красовська: «Якщо романтичний герой «Сильфіди» в безплідній гонитві за мрією втрачав не тільки свої ілюзії, але і своє земне благополуччя, то героя еkleктичної «Папороті» нітрохи не бентежила загибель «душі папороті», яка покохала його; отримавши скарб, він спокійно вирушав додому – відвойовувати наречену у багатого вибаганця її руки» [22, с. 178].

Увага авторів концентрувалася ні на логічному розвитку драматургії, а на тому, що головними дійовими особами були представники народу, і що вся постановка мала чітко зберігати народну стилістику. Це було визначальним

аспектом творчості С. Соколова: «Вистави відомого російського балетмейстера Сергія Петровича Соколова (1830-1893) примітні тим, що в них розкривалася засобами національного танцю народна тема й народні характери. Однак говорити про розроблену драматургію в цих балетах ми не можемо, вона ще тільки намічена хореографом» [31, с. 87].

У «Папороті» він використав народний танок – «Камаринську», що викликала неймовірне захоплення глядачів та постійно виконувалася на біс, «хороводний танок» чомусь не містив жодного кола, але натомість включав традиційний шен з французької кадрилі, а танці квітів, дорогоцінностей, що були поставлені в народній стилістиці з елементами класичного танцю, також мали сумнівну національну достовірність. Крім того, балетмейстер занадто вдався до одноманітних пантомімних епізодів, обтяжуючи дію. Хореографічне розмаїття було лише у другому акті другої та протягом усієї третьої дії, однак воно мало дивертисментний характер, і танці ніяк не були пов'язані між собою. Не зміг використати С. Соколов і дуетний танець для передачі почуттів героїв. Головна героїня балету фактично не мала ніякого зв'язку ані з хореографічним текстом кордебалету, ані з пантомімою. А одного разу через хворобу А. Собещанської, її танці були виключені з балету, від чого сюжет зовсім не постраждав [22, с. 183].

Єдиною цінністю «Папороті» було те, що С. Соколов відійшов від лубочної стилізації й зробив головною цінністю народний танець, а також вдало поставив деякі варіації. В іншому балет зберігав сталі форми балету середини ХІХ ст., однак значно програвав своїм попередникам, а також значно поступався «Конику-Горбоконику», який був хореографічно розмаїтішим та винахідливішим. За свідченням В. Красовської, балет «Папороть, або Ніч на Івана Купала» «... дійсно уникнув офіційної парадності “Коника-Горбоконика”». Але й для Соколова був тяжкий, а багато в чому нездоланий, вантаж сформованих уявлень про структуру балетного видовища, про вигляд його

персонажів, про місце в ньому танцю й пантоміми, про виразні можливості танцю особливо – вантаж, настільки очевидний у “Кониківі-Горбоконикові”» [22, с. 177].

Найяскравішим прикладом балетного втілення купальської тематики є фольк-опера-балет Є. Станковича «Цвіт папороті» (авторська назва – «Коли цвіте папороть»), представлений на українській балетній сцені.

Вистава була створена у 1977 р. на замовлення французької імпресарської фірми для Заслуженого академічного народного хору України імені Г. Верьовки (з 1997 р. – Національного) з метою показу в Європі повноцінної вистави-фєєрії на українську національну тематику. Художній керівник колективу А. Авдієвський запропонував Є. Станковичу написати фольк-оперу на лібрето О. Стельмашенка, художником виступив Є. Лисик, балетмейстером – А. Шекера, диригентом – Ф. Глущенко. У фольк-опері-балеті не було розгорнутого сюжету. Кожна дія являла собою вокально-оркестрово-хореографічні сїюти. Новаторство полягало у поєднанні фольклорної музичної основи з симфонічною музикою. Вистава була розкритикована, визнана невдалою та заборонена «за націоналістичні тенденції».

Повноцінно вистава так і не була показана через постійні заборони. Лише в 2017 р. «Коли цвіте папороть» [40; 41] у новій редакції з’явилася на сцені Львівської національної опери в межах масштабної культурної програма, започаткованої новим генеральним директором та художнім керівником В. Вовкуном. Головною ідеєю твору стало об’єднання українського народу, а провідним мотивом стало коло – майдан, на якому відбуваються всі події – від обрядових дійств до революційних, на заднику зображено сонце, земна куля та «космічне» око, хор розташований півколом [5]. Балетмейстерами вистави С. Наєнком та А. Шошиним було створено цілісну хореографічну партитуру, яка стала вагомим рушієм сюжету, однією з найсуттєвіших складових вистави та її зорового-пластичного образу. Оригінальність та своєрідність

танцювального рішення полягало в синтезі академічного класичного танцю та автентичної пластики. За висловом Л. Назар-Шевчук, «літнє сонцестояння, Купало породило новий вимір сценічного втілення балетного фольклоризму» [26]. Скрізь прочитувався індивідуальний балетмейстерський почерк, що полягав у вишуканому поєднанні різноманітних танцювальних видів: стилізовані класичний та народний танці, контемпорарі, фольк та пантоміма. Найяскравішою була фантастична частина балету: образи русалок та інших феєричних істот, чия пластика вирізнялася хоча й какофонічним поєднанням рухів, проте це не викликало відчуття дисгармонії та неприродності. Не менш вражаючими були й сцени майдану, оргії, броні, купання. Загальна архаїчно-фольклорна концепція час від часу урізноманітнювалася традиційним балетним героїзмом та романтикою, а подекуди й саркастичним гротеском, що набував в урбаністичних сценах конструктивістського звучання. У фіналі балету підкреслювалася й загальна пластична тенденція: етнохореографія, класичний танець та балетний контемпорарі визначали танці броні. Проте таке нашарування видів та стилів частково створювало деяку строкатість та стилістичну надмірність. Крім того, поза увагою балетмейстерів залишилися артисти хору, чия статичність не тільки підривала візуальний ряд, а й ішла у розріз із синкретичністю обрядово-календарних дійств, де музика, спів і танець знаходяться у нерозривній єдності.

Тож з часом вистава отримала визнання та здобула популярність (навіть було створено телевізійний фільм «Квітка папороті», в якому також звучали фрагменти фольк-опери), особливо завдяки другій дії — «Купало».

У 2002 р. в хорі «Київ» М. Гобдичем було створено власну оперу «Купало», яку високо оцінив Є. Станкович [33], однак тут опера повністю так і не була виконана через відсутність засобів на її реалізацію, тому виконується нова редакція другої дії, хореографічне рішення якої створила А. Рубіна. Балетмейстер фактично змінила лібрето, створила оперу-балет, перенесла події

з XVII-XVIII ст. у стародавні дохристиянські часи. У хореографії вдало поєдналася сучасна лексика танцю з елементами старовинної фольклорної семантики. А. Рубіна відтворила в стилістиці балету магію обряду, наповнила хореографічними знахідками візуальний ряд, підпорядкувавши це балетній партитурі. Однак не скрізь його наповнення виглядає вдало, наприклад, при виконанні пісні «Глибокий колодязь» Н. Осадчою не вистачило статичності, оскільки цей фрагмент вистави несе важливу драматургічну навантаження своїм музичним і текстовим змістом. Крім того, у зв'язку з нестачею коштів у виставі немає сценографії, що значно знижує візуальне сприйняття твору.

2.2. Інтерпретація купальських обрядів засобами українського народно-сценічного танцю.

Купальська обрядовість була представлена у першій та другій частинах вокально-хореографічної сюїти Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю «Буде весілля» у постановці Б. Колногузенка (балетмейстер), А. Стрільця (диригент) та Р. Пасеки (хормейстер) [37]. Для цього фрагменту було використано одну із старовинних слобожанських пісень – «Марена», зміст якої, за свідченням Б. Колногузенка, і вплинув на сюжет першої та другої частин сюїти – «Кругом Мариноньки ходили дівоньки», «Поява хлопців та залицання до дівчат» [20, с. 126].

Напередодні купальської ночі дівчата прямують до річки, співають, збирають квіти, плетуть вінки – вони збираються ворожити. Одна з них несе деревце, увітчане квітами, стрічками – Марену, – яке є головним атрибутом обряду. Дівчата увінчують голову цієї дівчини віночком і, співаючи йдуть далі. На галявині вони зі своїми віночками водять хороводи навколо Марени й наприкінці обрядової дії розвішують їх на ній. Завершити обряд їм не вдається, адже раптово з'являються хлопці, які жартома нападають на дівчат, знімають віночки та, відшукавши їхніх власниць, залицяються до них. Наприкінці

частини характер і темп музики змінюються на спокійніший та ліричніший. Чоловіки та жінки розходяться в різні боки, хлопці та дівчата паруються – між ними викає почуття, які можна не приховувати у купальській ніч.

Балетмейстером використана відповідна образна лексика жіночих і чоловічих танців, вражає чітка та продумана драматургія та композиційна будова, логіка розвитку дії та синтез різноманітних жанрів в одній композиції. У купальському обряді використано традиційний малюнок — коло та нескладна лексика: простий та перемінний кроки, припадання, дрібний крок на півпальцях, спокійні кружляння. Окрім артистів балету, у хороводі беруть участь артистки хору, чим підкреслено автентичність обряду, адже у прадавні часи усі дівчата виконували і пісні, і танок.

Зміна музичного супроводу на пісню «Добрий вечір, дівчино» та поява хлопів зумовлюють відповідний характер та хореографічний текст: з'являються бігунці, тинки, легкий біг, голубці, стрімкі припадання в обертанні у дівчат; присядки, високі тинки, біг, «коза», присядки та бігунець – у хлопців. Підкреслюють атмосферу свята артисти хору, які беруть в ньому активну участь.

Знову чути ліричну музику, увага глядача концентрується на парі в центрі – це головні герої сюїти, які закохані один в одного. Їхній дует рясніє лексикою класичного танцю, однак не позбавлений українських рухів. Пари, що знаходяться на задньому плані, також виконують ліричні дуети, однак їх танець менш активний та більше забарвлений пантомімою, на відміну від солістів, – такий прийом використаний для того, щоб не відволікати уваги від головних героїв: «... прості кроки, «дегаже», «доріжку», нешвидкі оберти («сутеню», «млинець») — масовка виконує імпровізаційно — це надає танцю природності, невимушеної ліричної атмосфери, де зароджується кохання» [29, с. 281]. Подальший розвиток подій твору Б. Колногузенка вже не має безпосереднього відношення до купальського свята, адже далі починається весільний обряд, тому ми не аналізуємо сюїту повністю.

У Черкаському академічному заслуженому українському народному хорі В. Чугуновим (керівник вокальної трупи) та М. Гречушніковим (керівник балетної трупи) було створено музично-хореографічну сюїту «В ніч на Івана Купала» [39], танцювальне рішення якої базується на лексиці волинського регіону. Структура твору в цілому схожа на попередню, однак тут показаний автентичніший варіант свята: у першій частині, що презентує дівочий хоровод з вінками навколо Марени, дівчата кидають вінки у воду (за лаштунки), чекаючи власної долі, останньою розстається з вінком солістка, після чого з'являється парубок-соліст з вінком своєї коханої, і вони удвох вішають його на деревце. У наступній частині сюїти з'являються інші хлопці з вінками та віддають їх своїм обраницям, після чого запалюється вогнище й починається веселе святкування з перестрибуваннями через нього та жвавими танцями. Проте композиційно та лексично ця сюїта бідніша за твір Б. Колногузенка, також заважає сприйняттю обряду активна парубоцька трюкова частина.

На кафедрі хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини у 2016 р. в межах творчого проекту студентами-хореографами та викладачами кафедри Л. Гекалюк, А. Криворотенко та І. Терешко було створено хореографічну виставу «Ой, на Івана, ой, на Купала» [35].

Дівчата збираються на галявині, плетуть вінки, танцюють. З'являються хлопці, заграють до дівчат. Погравши, молоді люди прощаються до вечірніх гулянь. На галявині залишається тільки одна пара – це головні герої Іван та Марічка, які з першого погляду закохалися один в одного. Вони вирішили побути удвох, помилуватися один одним. За ними з тіні дерев спостерігає Мавка. Вона дуже вподобала Івана. Закохані розходяться, і як тільки Марічка зникає, Мавка постає перед Іваном і намагається його звабити. Хлопець рішуче відхиляє її залицяння й уходить. Мавка страждає, але її туга обертається на

лють та жагу помсти. Скликавши темні сили, вона планує зіпсувати людям свято.

У цей час Марічка, танцюючи, мріє про коханого, до неї приєднуються подружки, вони танцюють і пускають на воду вінки з надією зустріти сьогодні своє кохання. З'являються хлопці, танцюють з дівчатами ліричний танець, наприкінці якого вихоплюють з води вінки, одягають на дівчат, прямують до лісу шукати цвіт папороті.

У хащах розквітає чарівна Квітка Папороті. Раптово її лякають духи на чолі з Мавкою, ховають її, а самі перетворюються на дерева. Усі пари марно намагаються розшукати чарівну Квітку й повертаються до села. А Іван та Марічка продовжують пошуки. Розлучена Мавка намагається їх розлучити. Хлопець вступає у боротьбу зі злими силами, перемагає їх, рятує кохану. Від щирого поцілунку закоханих загорається Квітка Папороті, яка дарує їм щастя.

Але й Мавка не залишилась самотньою. Один хлопець закохався у неї, і вона відповіла йому взаємністю. Закохані разом ідуть до людей на свято, де на галявині усі вітають головних героїв із Цвітом Папороті. Учасники дійства запалюють вогнище та танцюють навколо нього веселий танець, стрибають через багаття. Поява Мавка зі сільським хлопцем здивовує усіх, але молодь радісно приймає їх, і свято продовжується.

У репертуарі заслуженого народного ансамблю пісні і танцю «Колос» (керівник хорової трупи – В. Якимчук, балетної – В. Музальов) наявна вокально-хореографічна композиція «Ой на Івана, ой на Купала» [38], яка висвітлює момент, коли дівчата з'являються з вінками (але чомусь кладуть їх на землю, щоб потанцювати з парубками). З появою хлопців починається парний хоровод, але в ньому переважає лінійна будова. Не зовсім зрозуміло, що мав на увазі постановник, коли хлопці уходили, а дівчата знову брали в руки вінки й продовжували дівочий хоровод. Неочікуваним є момент появи водяника після того, як дівчата пустили вінки на воду. Він зовсім не лякає присутніх, а вносить

у свято бурхливі веселощі. Саме з його появою починається стрімкий танець молоді. Хореографічна мова водяника хоча й містить традиційні українські рухи, але є більш автентичною за танець сільських мешканців, що базується на лексиці та рисунках волинського краю. Артисти хору також беруть участь у дійстві, не тільки співаючи, а й виконуючи прості рухи (переважно на місці).

У багатьох аматорських українських колективах часто зустрічаються номери, присвячені святу Івана Купала. У Харкові це хореографічна композиція «Чарівниця» народного ансамблю танцю «Мрія», хореографічна картина «Івана Купала» (балетмейстер А. Єреміна) зразкового художнього хореографічного колективу «Іскри-шоу»; у київському народному ансамблі танцю НТУУ КП «Політехнік» є композиція – стилізація «Купальські таночки», у Миколаєві ансамбль танцю Миколаївського коледжу культури і мистецтв у своєму репертуарі також містить композицію «На Івана на Купала». Це далеко не весь перелік хореографічних номерів на тему свята Івана Купала. В цих творах представлена інтерпретація дівочого хороводу та пускання на воду вінків. Хореографічний текст цього обряду переважно базується на лексиці поліського, волинського, центральних регіонів України із значним додаванням лірико-романтичної лексики класичного танцю.

2.3. Хореографічна композиція «Купальська ніч», як перший зразок утілення свята Івана Купала засобами спортивної бальної хореографії.

Оскільки свято Івана Купала досі не знайшло жодного трактування засобами бальної хореографії, це зумовило наше звернення до нього. Хореографічна композиція «Купальська ніч» створена в жанрі казкової феєрії та побудована на синтезі європейської та латиноамериканської програм, що дозволило найбільш влучно та вмотивовано втілити найцікавіші фрагменти купальського свята.

Так, обряд плетіння вінків та пускання їх на воду вирішений за допомогою танцю румба в жіночому виконанні. Танець поряд з лірико-романтичним спрямуванням містить еротичний аспект, що якнайкраще підкреслює жіночність, витонченість, грацію та спокусливість дівчат, втілює ідею дівочих мрій про шлюб, створює чуттєву атмосферу й передбачає характер подальших подій. Фігури румби (кукарача, прогресивні кроки, відкриті двері, основний крок) гармонійно поєднуються з рухами українського та класичного танцю (*developee, combre, grand rond de jambe*), наявні стилізовані припадання, *degaje*, повільні обертаси, *port de bras, chaines* тощо, а також характерні положення рук. Характер музичного супроводу ліричний, м'який, неквапливий.

Поява хлопців, їхня гра з дівчатами, танці навколо багаття та стрибки через нього представлені запальним танцем самба, який яскраво передає атмосферу бурхливих веселощів. Використані фігури самби (основний хід, віск, вольта, променадний біг, відкриті роки, самба хід). Музичний супровід жвавий, динамічний, енергійний, веселий, бадьорий, завзятий.

Румба головний героїв за характером та виконанням зовсім не схожа на попередню. По-перше, це парний танець, в якому яскраво прослідковується тілесний аспект, наявні підтримки, м'які рухи чергуються з різкими. Тут практично відсутня українська танцювальна лексика (лише збережено манеру виконання українських ліричних танців), проте наявно багато запозичень з класичного танцю (*developee, arabesques* тощо). У цілому в танці розкривається взаємне почуття героїв, їхнє бажання бути разом усе життя, а також сум головної героїні, коли коханий залишає її, спрямовуючись на пошуки квітки папороті.

Завершується композиція танцем ча-ча-ча з використанням рухів: основний хід, лок-степ, тайм-степ, Нью-Йорк, крос-шасе, кубинський брейк, зіг-зіг, правий волчок. Святковий характер ча-ча-ча чудово передає щасливий

результат подій та нестримну радість, надзвичайно піднесений настрій хлопців та дівчат та пустощі купальської ночі.

Тож, хореографічна композиція «Купальська ніч» є першою репрезентацією купальської обрядовості засобами бального танцю і являє собою приклад стилізації спортивної бальної хореографії з використанням лексики українського народно-сценічного танцю.

ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ
РОЗДІЛ І. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

1.1. Основні характеристики хореографічного твору.

Тема – купальські традиції українського народу; кохання.

Ідея – довести цінність та вічність автентичних українських традицій у сучасному світі та могутність сили справжнього кохання.

Вид – бальна хореографія (мікс латиноамериканської та європейської програми).

Жанр – казкова феєрія.

Форма – хореографічна композиція.

Час дії – ХХІ століття, літо, вечір, ніч.

Місце дії – Україна, Волинський регіон, околиці села, ліс, берег річки.

1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика.

Оксана – найвродливіша дівчина, ніжна, тендітна, самовіддана, здатна долати перешкоди на шляху до щастя й справжнього кохання.

Данило – веселий, завзятий, безстрашний та відважний, здатний захистити сою кохану у будь-яких складних ситуаціях.

Дівчата (5 осіб) – ніжні, тендітні, мріють про щасливий шлюб з коханим; під час святкування купальської ночі – веселі, привабливі, щасливі, чуттєві, не сором'язливі.

Юнаки (5 осіб) – веселі, завзяті, із здоровим почуттям гумору, мужні, гідно ставляться до своїх обраниць, відверті.

1.3. Лібрето.

Українські дівчата збираються ворожити в ніч на Івана Купала. Вони прямують до річки в лісі, плетуть чарівні вінки, які біля озера спускають на воду, і в очікуванні завмирають.

З'являються хлопці. Вхопивши вінки, кожен знаходить свою суджену і розпочинається бурхливе святкування купальської ночі. Серед усіх виокремлюється пара – Оксана та Данило. Між ними виникає справжнє почуття. Хлопець закручує дівчину у стрімкому танці, але раптово бачить щось у глибині лісу й, повагавшись, спрямовується туди. Оксана розгублена, вона не розуміє, чому коханий покинув її. Дівчина, сумує, подруги намагаються її заспокоїти. Через де-який час Данило повертається з квіткою папороті, яку дарує коханій. Усі здивовані, але щасливі. Святкування Івана Купала продовжується.

1.4. Розгорнутий зміст.

Вечоріє... Українські дівчата збираються ворожити в ніч на Івана Купала. Вони прямують до річки в лісі, збирають трави, квіти, плетуть вінки... На березі дівчата спускають їх на воду, і в очікуванні завмирають, спостерігаючи кожна за «шляхом» свого вінка...

З'являються хлопці... Вхопивши вінки, кожен знаходить свою суджену і розпочинається бурхливе святкування купальської ночі: розкладання вогнища, танці та стрибки через багаття, шалені обійми й поцілунки...

Серед усіх виокремлюється пара – Оксана та Данило. Між ними виникає справжнє почуття, а усе навкруги ніби перестає існувати. Вони милуються один одним, гуляють берегом річки... Хлопець закручує дівчину у стрімкому танці кохання, але раптово йому здається, що у глибині лісу він бачить квітку папороті. Вагаючись між бажанням залишитись з коханою та здобути їй заповітну квітку, він все ж таки залишає Оксану й спрямовується на пошуки квітки.

Оксана розгублена, вона не розуміє, що трапилося й чому коханий так раптово покинув її. Дівчина, сумує, подруги намагаються її заспокоїти, а хлопці відправляються шукати Данилу.

Через де-який час Данило повертається з квіткою папороті, за ним – вражені його знахідкою, хлопці. Усі здивовано розглядають квітку. Юнак прямує до коханої, освідчується їй і віддає свій чарівний подарунок. Приголомшена Оксана, не тямлячи себе від щастя, кидається в обійми коханого. Хлопці та дівчата знов єднаються в пари й поринають у святкові веселощі Купальської ночі...

1.5. Драматургія.

Експозиція. Дівчата з'являються на околиці села, вони збираються ворожити.

Зав'язка. Вони збирають трави, квіти, плетуть вінки, танцюючи прямують до річки в лісі.

Розвиток дії. На березі річки дівчата водять хороводи, «спілкуються» кожна зі своїм віночком та спускають їх на воду й в очікуванні завмирають на березі...

З'являються юнаки. Вони вихоплюють з води віночки й підбігають до своїх обраниць. Хлопці та дівчата милуються один одним, танцюють, юнаки розводять вогнище. Пари веселяться, цілуються, обіймаються, стрибають через багаття.

Серед усіх виокремлюється одна пара – Данило та Оксана. Між ними виникає справжнє почуття. Хлопець закручує дівчину у стрімкому танці, але раптово бачить щось у глибині лісу й, повагавшись, спрямовується туди. Оксана розгублена, вона не розуміє, чому коханий покинув її. Дівчина, сумує, подруги намагаються її заспокоїти, хлопці обіцяють відшукати коханого й вирушають до хатців.

Кульмінація. Данило повертається з квіткою папороті, за ним – вражені його знахідкою, хлопці. Усі здивовано розглядають квітку. Юнак прямує до коханої, освідчується їй і віддає свій чарівний подарунок. Приголомшена Оксана, не тямлячи себе від щастя, кидається в обійми коханого.

Розв'язка. Хлопці та дівчата знов єднаються в пари й поринають у святкові веселощі Купальської ночі...

1.6. Музичний аналіз.

Музичний матеріал хореографічної композиції складається з наступних фонограм:

1. Ой на Івана - український ансамбль народних інструментів, ансамбль народної музики.
2. Руслана - Дикі Танці
3. Калинонька (автор невідомий)
4. Oleksandr Kvarta DJ Jedy folkgurt Farbi - На Івана, на Купала

Загальна кількість тактів: 136

Музика композиції звучить 7 хвилин 52 секунди зі зміною темпу.

Музичний розмір – $\frac{2}{4}$ та $\frac{4}{4}$

Лад мажорний зі зміною на мінорний.

Темп: повільний, жвавий, швидкий, протяжний.

Характеристика динаміки: діапазон динамічний з меццо-пиано, потім меццо-форте.

Характер – ліричний, таємничий, бадьорий, радісний.

Розглянемо окремо кожен розділ.

Частина 1

За музичний матеріал використана фонограма Ой на Івана - український ансамбль народних інструментів, ансамбль народної музики: 24 тактів,

тривалість – 1 хв. 48 секунд. Музичний розмір – $\frac{4}{4}$

З 1 по 8 такт звучить приспів пісні в ліричному та лагідному звучанні, в повільному темпі. З 9 по 16 такт друга частина пісні (куплет). Темп і характер зберігається. Додається піднесеність відчуттів через посилення звучання. Звучання легке та ніжне. З 17 по 24 такт знов звучить приспів пісні. Характер зберігається, але на останніх двох тактів відбувається уповільнення темпу і зменшення сили звучання.

Частина 2

Музичний матеріал цього розділу – фонограма «Дикі Танці» Руслана: 30 тактів, тривалість – 1 хв. 28 секунд. Музичний розмір – $\frac{4}{4}$

Вступ перші 6 секунд, темп помірно швидкий. Характер виконання жвавий, динамічний, енергійний, веселий, бадьорий, завзятий. З 1 по 6 такт відбувається підсилення звуку та емоційного стану. З 7 по 24 такт музика набуває кульмінаційного звучання. З 25 по 30 такт поступове затухання пісні, нібито вона розчинилась у нічному повітрі.

Частина 3

Музичним матеріалом є фонограма - Калинонька (автор невідомий): 44 тактів, тривалість – 3 хв. 26 секунд. Музичний розмір – $\frac{4}{4}$

Звучання музики починається з 5-тактового вступу із затяжкою в кінці. Характер: ніжний, ліричний, таємничий, чуттєвий, тендітний, тривожний. З 6 по 13 такт музика набуває сили та динаміки, готуючи до кульмінаційного звучання. З 14 по 26 такт темп і характер музики зберігається, але підвищується звучання, кульмінація. На останні 3 такти відбувається уповільнення темпу і зменшення сили звучання. З 27 по 30 такт музика звучить лірично, ніжно, трохи сумно. З 30 по 34 прискорюється темп, характер змінюється на більш тривожний, відбувається підвищення емоційності. З 35 по 44 такт відбувається уповільнення темпу та зменшення сили звучання, після чого зовсім згасає.

Частина 4

За музичний матеріал використана фонограма «На Івана, на Купала» Oleksandr Kvartha DJ Jedy folkgurt Farbi: 36 тактів, тривалість – 1 хв. 07 секунд.

Музичний розмір – $\frac{2}{4}$

Звучання музики починається з 4-тактового вступу, який поступово підводить до звучання наступної частини, мелодія спрямована вгору, вона набирає динаміку. З 5 по 12 такт мелодія піднімається та розчиняється. Характер пісні: динамічна, весела, завзята, з максимальним позитивом. З 13 по 28 такт музика набуває кульмінаційного звучання. З 29 по 36 такт динаміка та експресія у сильному наростанні розвитку закінчується різкою зупинкою.

1.7. Костюми (зображення та опис).



Чоловічий костюм виразний, гарний та має почуття міри. Складається з сорочки широкого крою з невеликим розрізом спереду з вишитими візерунками чорними і червоними нитками. Рукава довгі та широкі. Широкі штани білого кольору. Нижній край штанин прикрашений вишивкою. При створенні одягу велике значення має правильне поєднання кольорів та знаків. Так білий колір – це сила, духовність, чистота, захист. Він випромінює енергію. Червоний колір теж енергетичний, але пульсуючий. А чорний колір поглинаючий.



Дівчата вдягнуті в красиву жіночу вишиту сукню. Модель сукні із геометричним орнаментом віяє своєю природністю та натуральністю, адже виготовлена із льону, та має колір льону. Завдяки широкому поясу із геометричним орнаментом сукня чудово підкреслює фігуру. У дівчат на голові вінок.

1.8. Реквізит (зображення та опис).



Вінок - святковий дівочий головний убір. Зроблений з різних квітів, трав. Зокрема: ромашками, волошками, маком, любистком, безсмертником, калиною, ружею.

РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Умовні позначення:

□ – дівчина (обличчя);

◻ – дівчина (спина);

▷ – хлопець (обличчя);

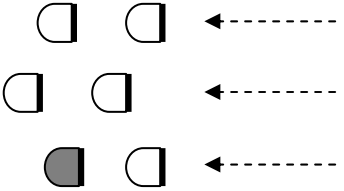
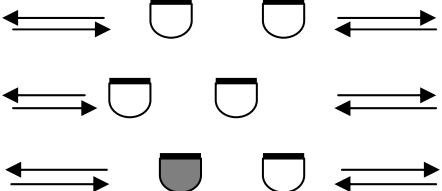
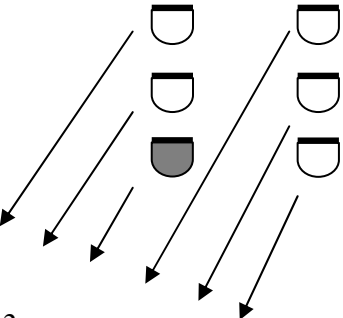
◁ – хлопець (спина);

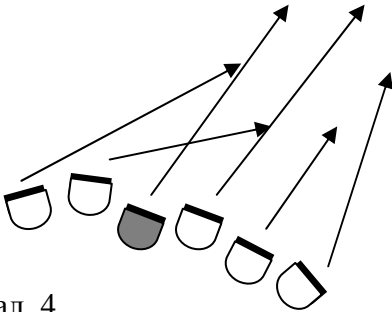
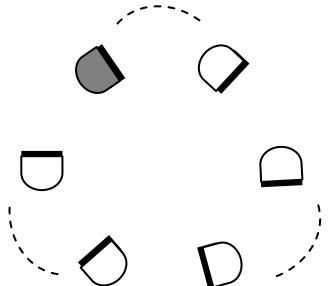
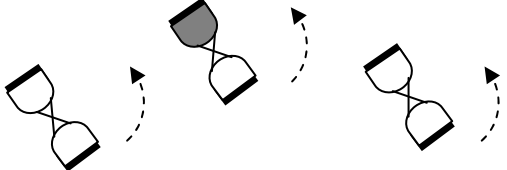
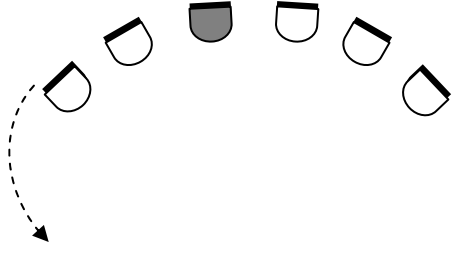
◐ – дівчина солістка (обличчя);

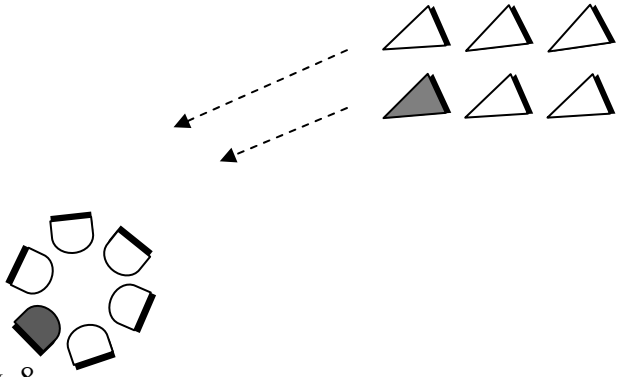
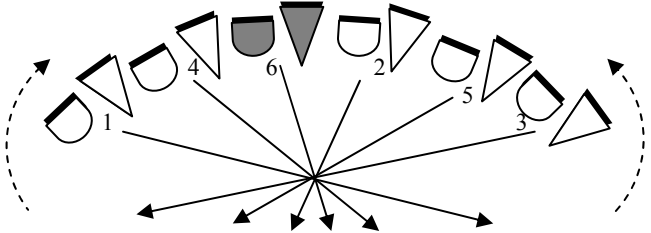
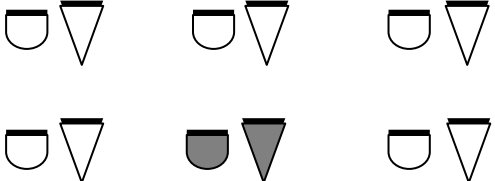
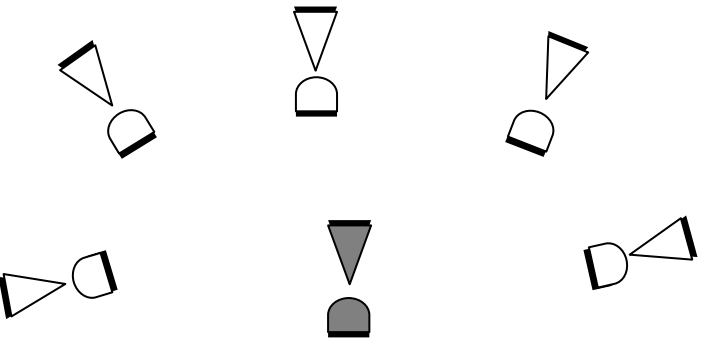
◑ – дівчина солістка (спина);

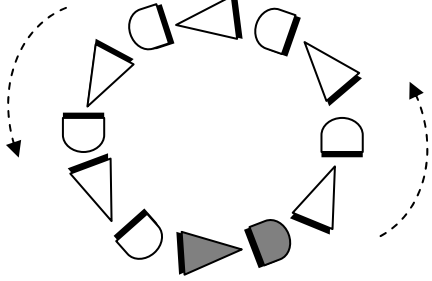
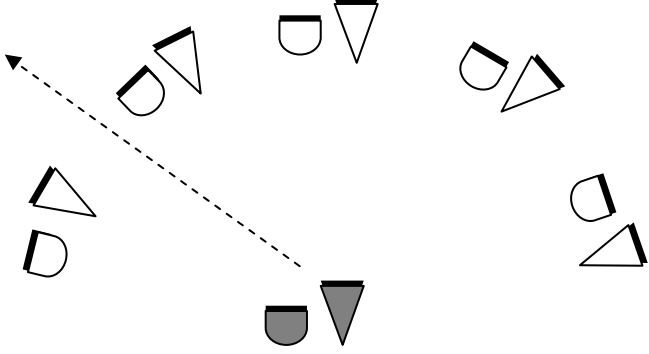
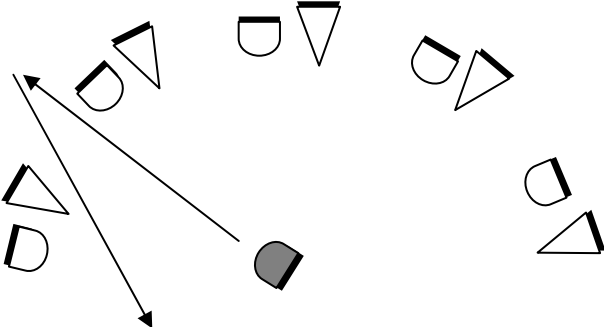
▷◐ – хлопець соліст (обличчя);

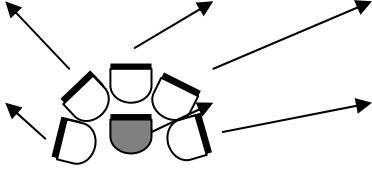
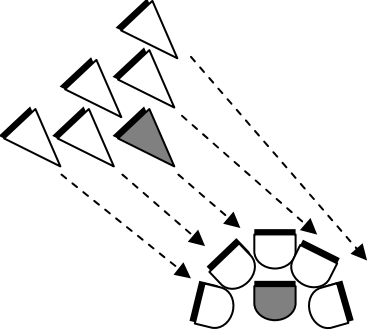
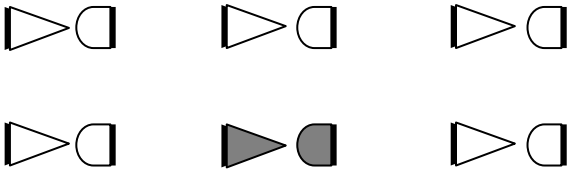
◐◁ – хлопець соліст (спина).

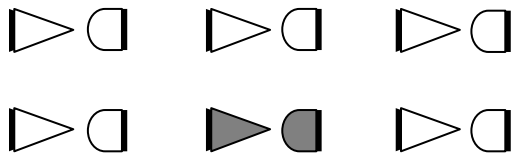
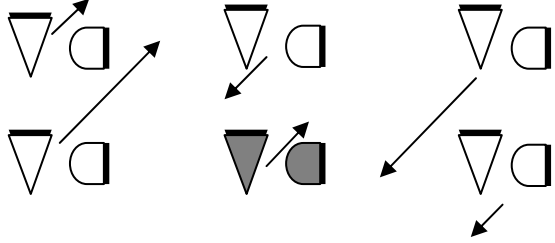
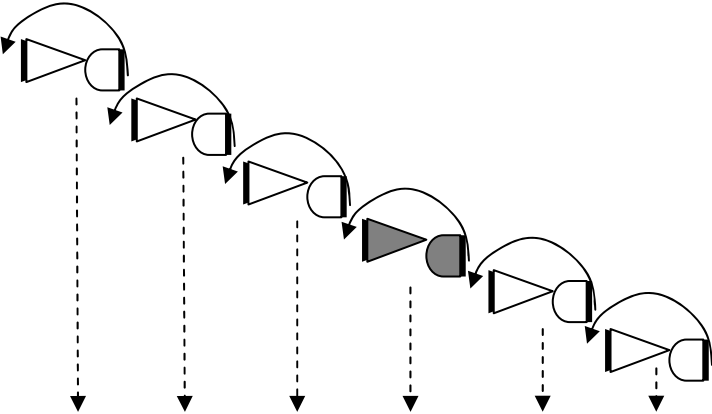

Малюнок	Анотація до дії
<p>мал. 1</p> 	<p>1-4 т-ти – з верхньої куліси вальсовим кроком виходять дівчата (з правої ноги).</p>
<p>мал. 2</p> 	<p>5 т – поворот вправо, залишаючи ліву ногу відкриту в сторону. 6 т – поворот вліво, залишаючи праву ногу відкриту в сторону.</p>
<p>мал. 3</p> 	<p>7-8 т-ти – дівчата з 1-ої лінії роблять два кроки вперед, з 2-ої лінії три кроки, з 3-ої лінії чотири кроки вперед та присідають пустити віночки на воду. Роблять два кроки назад.</p>

Малюнок	Анотація до дії
 <p>мал. 4</p>	<p>9 т – дівчата роблять коло кроками progressive walks з лівої ноги та 2 повороти chaine.</p>
 <p>мал. 5</p>	<p>10 т – дівчата роблять випад з центра кола на праву ногу разом з відкриттям правої руки. 11 т – спиною в центр припадання з правої ноги по колу, руки через II поз. повільно підіймаються в III поз. 12 т – змінний біг на $\frac{1}{4}$ такти, на $\frac{1}{4}$ такти 2 повороти по колу. 13-14 т-ти – обличчям в центр припадання з лівої ноги, поєднавши руки між собою за спинами дівчат. 15-16 т-ти – прогин назад з правою ногою та рукою. Дівчата розбиваються парами та на місцях обходять одна одну дрібними шагами.</p>
 <p>мал. 6</p>	<p>17-18 т-ти – дівчата обличчям одна до одної поєднавши руки між собою розходяться по парам та обертаються на місцях. Потім стають півколом.</p>
 <p>мал. 7</p>	<p>19-22 т-ти – дівчата дрібними шагами будують коло та водять хоровод. 23-24 т-ти – дівчата спілкуються між собою, завмирають в очікуванні.</p>

Малюнок	Анотація до дії
 <p>мал. 8</p>	<p>Друга частина</p> <p>Вступ – з'являються хлопці. Дівчата звертають увагу на хлопців, переглядаються та махають хлопцям.</p> <p>1-4 т-ти – хлопці підбігають до дівчат, вони обіймаються.</p> <p>5-6 т-ти – хлопці йдуть розпалювати багаття.</p>
 <p>мал. 9</p>	<p>7-12 т-ти – пари по черзі стрибають через вогнище. Після стрибка кожна пара променадним бігом рухається у свій бік, створюючи коло.</p> <p>13-20 т-ти – тримаючись за руки обличчям в центр кола всі разом водять хоровод.</p>
 <p>мал. 10</p>	<p>21-24 т-ти – відкриті роки на місці 2 такти, віск вправо та вліво 1 такт, самбахід на місці 1 такт.</p> <p>25 т – хлопці тримають дівчат за талію, та з правої сторони від себе переставляють вліво. Дівчата поклали руки на плечі хлопцям та роблять високий стрибок.</p> <p>26-30 т-ти – втомлена молодь заспокоюється та розходитьсья у різні частини берега.</p>
 <p>мал. 11</p>	<p>Третя частина</p> <p>1-3 т-ти – молодь освідчується один одному у коханні.</p> <p>3-5 т-ти – пари сходяться в коло.</p>

Малюнок	Анотація до дії
 <p>мал. 12</p>	<p>6-13 т-ти – молодь водить хоровод. На 13 такт молодь розходитья дугою. Залишається Данило та Оксана.</p>
 <p>мал. 13</p>	<p>14-17 т-ти – на перші 2 такти підтримка. Оксана стоїть на місці. Тримається за шию Данила. Ноги рівні. Вагу тіла переносить на Данила. Він робить коло з нею. Потім Оксана прогинає спину назад разом з руками. Робить в такій позиції із зігнутими ногами коло. На другі 2 такти Оксана розкручується вправо під рукою, Данило закручує назад в пару, вони роблять флекер, та Оксана робить прогин назад, Данило стоїть на лівій нозі, тримаючи Оксану за талію правою рукою. Інші пари обіймаються та милуються.</p> <p>18-23 т-ти – свівли.</p> <p>19-20 т-ти – вихід в веєрну позицію.</p> <p>21 т – спот поворот.</p> <p>22-23 т-ти – хлопець тримає дівчину за талію, обличчям до партнера прогин дівчини назад з руками, нога відривається від пола.</p> <p>24-27 т-ти – Данило бачить щось у глибині лісу та спрямовується туди, уходить в ліву частину куліси. Оксана дивиться услід.</p>
 <p>мал. 14</p>	<p>28-30 т-ти – Оксана робить йому услід декілька дрібних кроків та повертається назад. Молодь помітила смуток Оксани та підійшла заспокоїти її.</p> <p>31-33 т-ти – хлопці біжать за Данилом в ліву кулісу. Дівчата дивляться за хлопцями.</p>

Малюнок	Анотація до дії
 <p>мал. 15</p>	<p>34-35 т-ти – дівчата розходяться поворотами. Випад на праву ногу, гранд ронд лівою ногою, схрестив ззаду за правою, опускаючись в пліє.</p> <p>36-37 т-ти – кукарача вліво та вправо.</p> <p>38 т – відкриті двері.</p> <p>39-40 т-ти – Оксана прогинає спину назад разом з руками, потім береться за голову роблячи одночасно пліє. Схвильовані дівчата підбігають до Оксани. Одна з дівчат помічає Данила та показує Оксані.</p>
 <p>мал. 16</p>	<p>41-44 т-ти – Данило підходить до Оксани та дарує квітку папороті Оксані, освідчуючись в коханні, Оксана обіймає Данила. Тримаючи Оксану він робить два повороти навколо себе. Дівчата здивовано дивляться на квітку та на пару. Хлопці теж за Данилом виходять з лівої куліси та кожен підходить до своєї дівчини обіймаючи її. Молодь застигає в чуттєвих обіймах.</p>
 <p>мал. 17</p>	<p>Четверта частина</p> <p>1-4 т-ти – пари розходяться основним кроком ча-ча на місця. Партнер з'єднав ліву руку з правою рукою з партнерки.</p> <p>5-7 т-ти – Нью-Йорк на глядача в парі, ронд, крос-шассе, ронд, крос-шассе, партнер робить випад правою ногою, поворот партнерки від глядача з відкритою правою рукою наверх.</p> <p>8-12 т-ти – поворот під рукою партнера вліво, вихід в веєрну позицію, зміна ніг 2 рази, зміна місць в парі, поворот під рукою. Партнер робить пліє, ноги схрещені, ліва позаду, правою рукою підтримує за шию. Партнерка падає спиною назад на праве коліно партнеру, лівою рукою тримаючись за плече партнера. Підіймається та викручується обличчям до глядача. Роблять в парі 4 кубинських брейка.</p>

Малюнок	Анотація до дії
 <p>мал. 18</p>	<p>13-14 т-ти – пара знаходиться в зімкнутій лицьовій позиції, робить зіг-заг в парі.</p> <p>15-16 т-ти – правий волчок.</p>
 <p>мал. 19</p>	<p>17-20 т-ти – партнери з'єднали праві руки, партнер стоїть на місці, партнерка поворотами під рукою рухається навколо партнера. В кінці партнер повертається обличчям до партнерки, а партнерка робить чек, відкриваючи праву руку нагору.</p>
 <p>мал. 20</p>	<p>21-24 т-ти – партнери з'єднали праві руки, партнер обертається на місці, а партнерка разом з ним в глибокому пліє, переставляючи ноги маленькими кроками. Потім партнерка падає на сідниці, роблячи поворот на підлозі 360° та встає назад в такий стан. Виходячи з пліє робить ронд лівою ногою.</p> <p>25-28 т-ти – синкопований тайм степ в тіньовій позиції, кубинський брейк.</p> <p>29-32 т-ти – партнери з'єднали праві руки, партнер стоїть на місці, вага на правій нозі, партнерка стоїть попереду обличчям до партнера. Вага на правій нозі, ліва нога в положенні девлепе.</p>
 <p>мал. 21</p>	<p>33 т – лок степ в парі обличчям один до одного, з'єднавши руки у партнера – ліва, у партнерки – права.</p> <p>34 т – лок степ в парі, партнерка повертається обличчям до глядача, з'єднавши руки у партнера – ліва, у партнерки – права. Партнер: чек лівою ногою, крос-шасе, випад на ліву ногу в пліє, партнерка: шаг вперед правою ногою, поворот під правою рукою змінюючись місцями з партнером, поворот на партнера лягаючи спиною на коліно партнеру, руку відкрити наверх.</p>

ВИСНОВКИ

Таким чином, в українській традиційній календарній обрядовості свято Івана Купала набуло вельми сакрального змісту, адже символізувало народження літнього сонця та літа, поєднання чоловічого та жіночого начал, а також надзвичайну родючість землі. Усі обрядові дії: збирання трав, плетіння вінків, ворожіння, запалення вогнища й танці навколо нього, прикрашання та потоплення (або спалювання) Марени, пошуки квітки папороті – були спрямовані на духовне та тілесне очищення, захист від нечистої сили, майбутній шлюб та добробут.

Танець посідав в обряді одне з найсуттєвіших місць. Хороводи, що символізували рух сонця та усіх всесвітніх енергій, які живлять людський рід, мали ритуально-магічне призначення, танці навколо багаття та перестрибування через нього – очищаючу функцію, крім того саме в танцях відбувалося знайомство між неодруженою молоддю, що в подальшому було запорукою щасливого шлюбу, адже саме в купальській ніч хлопці та дівчата могли разом гуляти та купатися, допускалися різноманітні чуттєві прояви, що категорично заборонялося в інші дні. Дівчата також могли залицятися до будь-якого хлопця, навіть якщо вже мала обранця, при чому ревності з його боку не допускалася. Усі загальні обрядові дії, а особливо хороводи, були спрямовані на пошук супутника життя, тому й в танцях усі дівчата й хлопці мали потанцювати один з одним, щоб ближче познайомитися і визначитися з обранцями.

Також під час танцю відбувалося максимальне взаємопроникнення з природою, тому танцювальна лексика будувалася на максимально природніх рухах: простих кроках та стрибках, тупцюваннях, присіданнях, нескладних обертаннях та інших рухах, зокрема синкопованих, що виконувалися переважно на місці, а якщо необхідно було пересування, виконувався простий біг (зчастіше «посолонь»). Танцювали завжди до екстатичного стану – саме

завдяки цьому досягалося злиття з природою, а спільне переживання цього відчуття вочевидь було запорукою дійовості купальських обрядів українців. Рухи народжувалися інтуїтивно та створювали надзвичайно природні образи, а в танці правдиво й реально висловлювалися зрозумілі усім оточуючим думки.

Композиційна будова хороводів була цікавою та доволі вибагливою (одинарні та подвійні кола, лінії, «зірочки», цікава орнаментика), проте провідним мотивом завжди залишалося коло.

Купальські хороводи й танки були або виключно дівочими («Марена», «Ой зав'ю вінки» тощо) – у них зазвичай відбувався обряд ворожіння на судженого; або загальними («Подушечка», «Ярилини кола» та ін.), де між хлопцями та дівчатами народжувалася взаємна симпатія, яку приховували елементами танцю-гри.

У танцях брали участь тільки неодружені, сімейні лише спостерігали за цим дійством, старі люди зазвичай бенкетували навколо вогнища, співали, іноді брали участь у танках.

З прийняттям християнства язичницьке свято зазнало безлічі заборон через свою відвертість та ідолопоклонство, проте народ продовжував святкувати Івана Купала, не звертаючи уваги на те, що підвергає себе небезпеці.

Навіть сьогодні свято не втратило язичницьких мотивів, не дивлячись на суттєву його християнізацію. І хоча воно втратило ритуально-магічний зміст та набуло швидше театралізованої форми, однак і нині в ніч на Івана Купала дівчата плетуть вінки, пускають їх на воду, водять хороводи навколо деревця «купала» («купайла», «купайлиці»), молодь стрибає через багаття, сплює або топить деревце та кулі соломи.

Оскільки творчий проект – хореографічна композиція «Купальська ніч» – утілює свято Івана Купала засобами спортивного бального танцю, і планувалося створення його стилізації з використанням українських народно-сценічних рухів, було проаналізовано специфіку постановки таких творів, що дозволило

визначити наступне. Стилізація є важливим аспектом у розвитку хореографічної мови та естетичної виразності в сучасному спортивному бальному танці. В основі стилізованих творів обов'язково мають бути відповідні тому чи іншому танцю європейської або латиноамериканської програми фігури та манера виконання з метою збереження першооснови. Стилізуючи бальний танець за допомогою рухів українського народно-сценічного танцю, обов'язково враховуються знання фольклорно-етнографічного матеріалу певного регіону, закони композиційної будови українських танцювальних творів, почуття стилю, гармонійне поєднання української танцювальної пластики з фігурами спортивного бального танцю, специфіка музичного матеріалу, тонке відчуття пропорційності між здавалося б не поєднуваними танцювальними рухами, мелодією, темпоритмом, а також виконавська манера танцівників а особливості створення відповідного сценічного костюму.

Також для створення творчого проекту було проаналізовано його прототипи та аналоги, яких існує доволі багато, адже язичницька сутність, містичність, шлюбно-еротичні мотиви, потужна вокально-танцювальна складова купальського обряду зумовили велику кількість його мистецьких інтерпретацій, зокрема в хореографії.

Найяскравішим трактуванням свята Івана Купала є фольк-опера-балет Є. Станковича «Цвіт папороті» (2017), де, по-перше, майстерно поєдналися фольклорна музична основа з симфонічною музикою, по-друге, балетмейстерами С. Наєнко та А. Шошиним було створено цілісну хореографічну партитуру шляхом синтезу академічного класичного танцю, автентичної пластики, народно-сценічного танцю, контемпорарі, фольку та пантоміми. Балет став репрезентатором новаторського балетного фольклоризму та посів гідне місце в українському хореографічному мистецтві.

Існує редакція другої дії фольк-опери-балету Є. Станковича – опера «Купало» (2002) авторства М. Гобдича. Хореографічне рішення розробила

А. Рубіна, яка поєднала модерн танець з елементами старовинної фольклорної семантики.

Серед найперших, але менш вдалих хореографічних трактувань свята – балет Ю. Гербера «Папороть, або Ніч на Івана Купала» (1867) у постановці С. Соколова. Провідне місце в цьому творі посіли народні танці в контексті академічного балетного виконавства, хоча в балеті були наявні значні недоліки, зокрема відсутність кіл в хороводному танці, сумнівна національна достовірність де-яких танців, велика кількість одноманітних пантомімних епізодів, дивертисментність другої та третьої дій. Головною цінністю «Папороті» були народні танці, та деякі варіації.

Купальські обряди неодноразово ставали темою хореографічних прочитань засобами народно-сценічного танцю, зокрема це вокально-хореографічні сюїти «Буде весілля» (балетмейстер Б. Колногузенко) у Великому академічному Слобожанському ансамблі пісні і танцю; «В ніч на Івана Купала» (балетмейстер М. Гречушніков) в Черкаському академічному заслуженому українському народному хорі, хореографічна вистава «Ой, на Івана, ой, на Купала» (балетмейстери Л. Гекалюк, А. Криворотенко, І. Терешко), вокально-хореографічна композиція «Ой на Івана, ой на Купала» (балетмейстер В. Музальов) заслуженого народного ансамблю пісні і танцю «Колос». Ці твори фактично у повній мірі висвітлюють купальську обрядовість з незначними відмінностями й побудовані на хореографічній лексиці волинського, поліського або центральних регіонів у гармонійному поєднанні з лірико-романтичною лексикою класичного танцю.

Також існує багато композицій на тему Івана Купала в дитячих танцювальних колективах народного та сучасного танцю: в харківських ансамблях «Мрія», «Іскри-шоу» та багатьох інших; у київському народному ансамблі танцю НТУУ КПІ «Політехнік», миколаївському ансамблі танцю міського коледжу культури і мистецтв. В хореографічних номерах цих

колективів зазвичай представлена інтерпретація дівочого хороводу та пускання на воду вінків. Хореографічний текст цього обряду традиційно базується на лексиці поліського, волинського, центральних регіонів України із значним додаванням рухів класичного танцю.

Купальські традиції раніше не були реалізовані виразними засобами спортивного бального танцю, чим було зумовлене дослідження специфіки стилізації в цьому напрямі хореографі та створення авторської хореографічної композиції на тему купальської обрядовості.

Ми максимально намагалися врахувати усі вище перелічені вимоги до створення стилізованого хореографічного твору з використанням лексики українського народно-сценічного танцю волинського регіону в композиції «Купальська ніч», де втілено найцікавіші фрагменти купальського свята: дівочий хоровод (румба), танець-гра дівчат та хлопців з перестрибуванням через багаття (самба), народження кохання (румба), пошуки квітки папороті та бурхливе святкування купальської ночі (ча-ча-ча).

У композиційній будові наявні малюнки (коло, діагональ, дуга, дві лінії, колона). Хореографічний текст являє собою гармонійне поєднання спортивного бального танцю з елементами українського народно-сценічного танцю волинського регіону України.

Музичний супровід композиції за характером звучання, темпоритмом та мелодикою відповідає представленим стилізованим танцям. У костюмах збережено вимоги до спортивних бальних танців та внесено елементи українського національного костюму (геометричний орнамент, вишиті візерунки чорними та червоними нитками в чоловічому та жіночому костюмі.)

Хореографічна композиція «Купальська ніч» є першою спробою втілення купальської обрядовості засобами спортивного бального танцю і являє собою цікавий приклад стилізації цього виду з використанням лексики українського народно-сценічного танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антіпова І. Драма і обряд: взаємодія (на матеріалі української драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століття). *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Вип.17. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 210. С.162-170.
2. Балет: енцикл. Гл. ред. Ю. М. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623с.
3. Бойко О. С. Елементи купальської хореографії. *Спадщина предків*. URL: <https://spadok.org.ua/litni-zvychayi-ta-obryady/elementy-kupalskoyi-choreografiy> (дата звернення 20.09.2020).
4. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. Москва: Искусство, 1964. 354 с.
5. Голинська О. Фолк-опера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича: український прорив у Львові. *Музика*. URL: <http://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/> (дата звернення 05.09.2020).
6. Дмитренко А. Свято Івана Купала в селах українського порубіжжя. Матеріали до української етнології: зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 7 (10). С. 20–25.
7. До історії Свята Івана Купала. *Українські пісні*. URL: <https://www.pisni.org.ua/articles/147.html> (дата звернення 10.09.2020).
8. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. Москва: Искусство, 1976. 351 с.
9. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. Москва: Искусство, 1954. 430 с.
10. Захаров Р. В. Работа балетмейстера с исполнителями. Москва: Искусство, 1967.64 с.
11. Захаров Р. В. Слово о танце. Москва: Молодая гвардия, 1977. 160 с.

12. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. Москва: Искусство, 1983. 224 с.
13. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. Москва: Наука, 1991. 507 с.
14. Килимник С. Український рік в народних звичаях в історичному освітленні. Вінніпег, 1957. Т.4. 178 с.
15. Климець Ю. Д. Купальська обрядовість на Україні. Київ, 1990. 142 с.
16. Климець Ю. Землеробська основа купальської обрядовості слов'ян. *Проблеми слов'янознавства*. 1999. Вип. 50. С. 203–209.
17. Колногузенко Б. М. Види мистецтв і хореографії. 2-ге вид. Харків: ХДАК, 2014. 320 с.
18. Колногузенко Б. М. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. матер. до курсу для від-ня маг. хореогр. Харків : ХДАК, 2007. 86 с.
19. Колногузенко Б. М. Основи танцювальної композиції. Харків: ХДАК, 1997. 50 с.
20. Колногузенко Б. М. Хореографічна композиція: методичний посібник з курсу «Мистец. балетмейстера». Харків : ХДАК, 2018. 208 с.
21. Колногузенко Б. М. Хореографічне мистецтво: зб. статей – метод. матер. для підгот. бак. і спец. за фахом «хореографія» (6.020200). Харків : ХДАК, 2008. 224 с.
22. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; «Издательство Планета Музыки», 2008. 688 с.
23. Крись А. І. До проблеми стилізації бального танцю. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 39. С. 259–266.
24. Кудрявцева З. Купало, купала і купалочка. *Фольклористичні зошити*: зб. наук. пр. Луцьк, 2009. Вип. 12. С. 65–81.

25. Мартиненко О. В. Хороводи: навч.-метод. посіб. з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» для студентів напряму підготовки 6.020202 Хореографія. Бердянськ : Видавець Ткачук О. В., 2013. 116 с.
26. Назар-Шевчук Л. Новородження фольк-опери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» у Львові. Львівська Національна Опера. URL: <https://opera.lviv.ua/en/novorodzhennya-folk-opery-yevgena-stankovycha-koly-tsvite-paporot-u-lvovi/> (дата звернення 06.09.2020).
27. Офіцинська М. Як на Закарпатті традиції відновлюють. *Час Закарпаття*. 10 липня, 2016. URL: <http://chas-z.com.ua/news/37519> (дата звернення: 06.09. 2020).
28. Пастух Н. Купальські обрядовість та пісенність в українських селах півночі Молдови. *Studia methodologica*, 2014. №38. С. 93–98.
29. Сапего Я. К. Балетмейстерська творчість Б. Колногузенка в контексті розвитку української хореографічної культури. *Культура України*. Серія : Культурологія. 2016. Вип. 52. С. 276–284.
30. Семенюк Л. С. Купальська обрядовість Шацького поозер'я (на матеріалі записів останнього десятиліття). *Літопис Волині. Всеукраїнський науковий часопис*. Вип. 7. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2010. С. 176–181.
31. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера: учеб. пособие для студентов культ.-просвет, фак. вузов культуры и искусств. Москва: Просвещение, 1986. 192 с.
32. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX – XX ст. Москва: Наука, 1979. 286 с.
33. Степанченко Г. У ПОШУКАХ «ЦВІТУ ПАПОРОТІ». ZN, UA. 21 листопада, 2003. URL: https://zn.ua/ukr/ART/u_poshukah_tsvitu_paporoti.html (дата звернення: 21.09. 2020).

34. Федорченко Д. Класифікація сучасних стилів танго. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 28. Т.5. С. 220–224.
35. Хореографічна вистава «Ой, на Івана, ой, на Купала» в Легедзиному. Факультет мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/horeohrafichna-vystava-oj-na-ivana-oj-na-kupala-v-lehedzynomu/> (дата звернення: 26.09. 2020).
36. 60-е годы XIX века. Кризис русского балета. URL: <http://ballet-world.ru/index.php/magazine/item/126-crisis.html> (дата звернення 15.09.2020).

Відео-джерела:

37. Великий Слобожанський ансамбль пісні і танцю. URL: https://www.cultura.kh.ua/index.php?option=com_hwdvideoshare&task=viewvideo&Itemid=423&video_id=27 (дата звернення 12.09.2020).
38. Ой на Івана, ой на Купала ансамбль пісні і танцю Колос Ukrainian folk song dance. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b-cFO0IDPAo> (дата звернення 12.09.2020).
39. «Ой, на Івана, та й на Купала» - Черкаський народний хор. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sktJPOYwazc> (дата звернення 12.09.2020).
40. У Києві презентували оперу-феєрію "Коли цвіте папороть" https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=J0q_jpeb5OY&feature=emb_logo (дата звернення 14.09.2020).
41. У Львівській опері готують прем'єру Євгена Станковича «Коли цвіте папороть». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=asf54ktFMPA> (дата звернення 14.09.2020).