

УДК 793.31(477.86)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-23>

Карина КУРТЄВА

аспірантка, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0001-8434-764X

Бібліографічний опис статті: Куртєва, К. (2023). Народньо-сценічний танець Прикарпаття як одна з частин драматичної вистави. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 167–175, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-23>

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ПРИКАРПАТТЯ ЯК ОДНА З ЧАСТИН ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ

У статті висвітлено процес входження народно-сценічного танцю до драматичної вистави. Цей процес не завжди був гладкий. Але, як результат, зародилась українська драматична вистава, що в своїй основі базувалась на симбіозі музики, танцю та драматичної дії. Танець перестав бути додатковим елементом, а став, на рівні з іншими виражальними засобами, характеризувати головних героїв та бути елементом розвитку сюжетної лінії вистави. У статті детально проаналізовано, як засіб виразності, народно-сценічний танець у драматичних виставах минулого та сьогодення. Значну увагу приділено аналізу вистав «Верховинці», «Довбуш», «Гуцульський рік», «Галька», «Олекса Довбуш», «Гуцульське весілля», «Украдене щастя», «Гіні забутих предків» у постановках як авторів минулого, так і в сучасних інтерпретаціях. Виокремлені засади використання народно-сценічного танцю у драматичних та музично-драматичних виставах.

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати народно-сценічний танець у виставах минулого і сучасності. Виокремити основні положення трактування народно-сценічного танцю у драматичній виставі.

Методологія дослідження. У статті використано низку дослідницьких методів, а саме: історичного, описового, системного. Компаративний метод дав змогу з'ясувати механізми зародження української драматичної вистави її становлення й розвиток. У роботі використано порівняльний аналіз та синтез фахових праць дослідників у галузях етнографії, культурології, мистецтвознавства, що пов'язані з темою статті.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній досліджено різні аспекти народно-сценічного танцю Прикарпаття в контексті включення його до драматичної вистави.

Висновки. Використання народно-сценічних танців Прикарпаття в драматичних виставах досить широке та різноманітне. Народний танець став вагомим складовим елементом вистав. У перших виставах балетмейстери ставили за мету популяризацію народного танцю. У сьогоденні реаліях народно-сценічний танець пройшов складний шлях адаптації та став невід'ємною частиною репертуарів сучасних драматичних та музично-драматичних театрів України. Хореографічні постановки відбуваються за законами народно-сценічного танцю: мають сценічну драматургію, складні рухи та парні підтримки, але відбулася зміна в манері виконання з народної на академічну.

Ключові слова: українська культура, хореографічна культура, культурний код, народний танець, народно-сценічний танець, драматична вистава, національний драматичний театр.

Karyna KURTIEVA

Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uzviz street, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0001-8434-764X

To cite this article: Kurtieva, K. (2023). Narodno-stsenichnyi tanets Prykarpattia yak odna z chastyn dramatychnoi vystavy [Folk-stage dance of Prykarpattia as one of the parts of a dramatic performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 167–175, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-23>

FOLK-STAGE DANCE OF PRYKARPATTIE AS ONE OF THE PARTS OF A DRAMATIC PERFORMANCE

The article highlights the process of folk-stage dance's entry into the dramatic performance. This process was not always smooth. But, as a result, the Ukrainian dramatic performance was born, which was based on the symbiosis of music, dance and dramatic action. Dance ceased to be an additional element and began, along with other expressive means, to characterize the main characters and to be an element of the development of the storyline of the performance. The article analyzes in detail the use of folk-stage dance as a means of expression in dramatic performances of the past

and present. Considerable attention is paid to the analysis of the plays "Verkhovyntsi", "Dovbush", "Hutsul Year", "Halka", "OleksaDovbush", "Hutsul Wedding", "Stolen Happiness", "Shadows of Forgotten Ancestors" in productions by both past and present authors. The principles of using folk-stage dance in dramatic and musical-dramatic performances are highlighted.

The purpose of the study is to investigate and analyze folk-stage dance in performances of the past and present. To highlight the main provisions of the interpretation of folk stage dance in a dramatic performance. **Research methodology.** The article uses a number of research methods, namely: historical, descriptive, systematic. The comparative method made it possible to find out the mechanisms of the origin of the Ukrainian dramatic performance, its formation and development. The work uses a comparative analysis and synthesis of professional works by researchers in the fields of ethnography, cultural studies, and art history related to the topic of the article.

Research methodology. The article uses a number of research methods, namely: historical, descriptive, systematic. The comparative method made it possible to find out the mechanisms of the origin of the Ukrainian dramatic performance, its formation and development. The work uses a comparative analysis and synthesis of professional works by researchers in the fields of ethnography, cultural studies, and art history related to the topic of the article.

The scientific novelty of the publication lies in the fact that it explores various aspects of the folk-stage dance of Prykarpattia in the context of its inclusion in a dramatic performance.

Conclusions. The use of folk stage dances of the Carpathian region in dramatic performances is quite wide and varied. Folk dance has become a significant component of performances. In the first performances, choreographers aimed to popularize folk dance. In today's realities, folk-stage dance has gone through a difficult path of adaptation and has become an integral part of the repertoires of modern drama and music-drama theaters in Ukraine. Choreographic performances are based on the laws of folk-stage dance: they have stage drama, complex movements and paired supports, but there has been a change in the manner of performance from folk to academic.

Key words: Ukrainian culture, choreographic culture, cultural code, folk dance, folk stage dance, dramatic performance, national drama theater.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Проблемою статті є вивчення та аналіз аспектів включення народно-сценічного танцю до драматичної вистави. Актуальність цієї проблематики пов'язана з тим, що наразі гостро стоїть питання національної ідентичності. Включення народного танцю до сучасних вистав дає можливість впливати на глядача засобами мистецтва, виховувати почуття любові до свого, українського, до свого минулого, задля сьогодення та заради майбутнього.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукові дослідження хореографічної культури Прикарпаття здійснювали та здійснюють відомі науковці, етнохореологи як минулого, так і сучасності. Серед відомих дослідників минулого слід виділити А. Терещенка (1806–1865), П. Чубинського (1839–1884), В. Верховинця (1880–1938), В. Шухевича (1849–1915), В. Авраменка (1895–1981), Р. Гарасимчука (1900–1976), А. Гуменюка (1916–1982), К. Василенка (1925–2002) та інших. Сучасні дослідники О. Бігус, А. Тимчула, Л. Триняк, О. Квецько, Н. Марусик поглибили дослідження науковців минулого та працювали спираючись на вектор популяризації та збереження національної культури Прикарпаття. Проблемою включення народно-сценічного танцю у вистави займалися у своїх працях Ю. Станішевський, П. Білаш, Н. Семенова.

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати народно-сценічний танець у виставах минулого і сучасності. Виокремити основні положення трактування народно-сценічного танцю у драматичній виставі.

Виклад основного матеріалу. З початком формування національної літератури та нової української драматургії у драматичних виставах, як одним із засобів виразності, став використовуватися народний танець. Він почав бути способом характеристики головних героїв та елементом спроможним сфокусувати на собі глядача та максимально наситити сценічну дію. Багато науковців у своїх дослідженнях звертали увагу на те, що драматична вистава являє собою симбіоз музичного, хореографічного та театрального мистецтва. Про єдність музики та народного танцю при розвитку драматичної дії в українській музично-драматичній виставі у дисертаційному дослідженні наголошує Н. І. Марусик (Марусик, 2019).

З середини XIX століття почав свій розвиток національний драматичний театр Прикарпаття (Кордон, 2010, с. 430). До цього тут існувало декілька національних вистав. Однією з них була вистава за п'єсою «Карпатські верховинці» Ю. Корженівського – «Верховинці». Вона містила велику кількість народних прикарпатських танців, які зберігали фольклорну танцювальну традицію, типові рухи та ком-

позиційну особливість. На думку науковців ці танці були досить життєдайними і емоційними та передавали національний гуцульський колорит. На початку ХХ століття вже Г. Хоткевич зробив другу спробу постановки «Верховинців». Як українські, так і польські газети схвально відгукувалися про виставу, особливо про високий професіоналізм акторів-аматорів, які виконували танці, бо актори не інтерпретували гуцульські танці, а виконували як першоджерело.

Гнат Хоткевич сприяв оновленню та становленню Гуцульського театру та української драматичної вистави в цілому. Він створив вистави, в яких значне місце займає народний танець. Репертуар Гуцульського театру він збагатив своєю п'єсою «Довбуш», яка запала в душі глядачам.

Легенда про Олексу Довбуша є, таким собі, містком, що поєднує покоління українців та дозволяє зберегти нашу національну ідентичність. Це особливо актуально з урахуванням сьогоденних реалій. Олекса Довбуш в інтерпретації Г. Хоткевича є тим ретранслятором культурного та національного коду, що поєднує різні покоління українців. Такий герой, вірець, приклад є «логічним поєднанням догм життя гуцулів з притаманними їхній традиційній культурі виразними засобами, типовими для всіх видів народної творчості» (Мостова, Островська, Брагіна, 2021).

Багато поетів, письменників, драматургів, фольклористів звертались до теми народного героя. Зачарований життям гуцулів, їх звичаями, традиціями Г. Хоткевич створив свого Олексу Довбуша на основі історичного персонажу дуже правдиво та реалістично. Це суворий, консервативний але сповнений гідності, впевненості, самоповаги, бунтарської вдачі герой. Крім того він наділений почуттями справедливості, милосердя та співчуттям до людей (Шлемко, 2017).

Українські автори при реалізації своїх постановок стикнулися з проблемою відсутності танцівників народного танцю, це звужувало можливості постановки до можливостей танцівників. Такої проблеми не було у Г. Хоткевича. Його актори були носіями гуцульських народних традицій, тому автор мав набагато більше можливостей для реалізації своїх задумів. Бездоганне володіння рідним народним мистецтвом дало

можливість наситити музично-драматичну виставу автентичним народним танцем зберігаючи без змін його композиційну структуру.

Свої твори Г. Хоткевич створював відповідно до історичної правдивості, дослідженої ним. Його дослідження Прикарпатського народного танцю, а саме танцю «Аркан» з використанням барток, було детально описане в п'єсі «Непросте». Зробивши аналіз цього теоретичного зразка народного танцю, можна констатувати, що театральна вистава збагатилася справжнім хореографічним твором (Марусик, 2019). Цей танець мав швидкий темп, контрастність у чергуванні фігур, безперервність зміни руху та використання бартків, тобто використовував прикарпатські танцювальні традиції. Танці створювали реальність подій на сцені, а виступи Гуцульського театру отримували схвальні відгуки у пресі. Танець перестав бути бездієвим, а концепція втілення драматичної вистави Г. Хоткевича заклала підґрунтя для розвитку хореографічного та театального мистецтва Прикарпаття та всієї України.

Режисер М. Садовський прикладав зусиль, щоб націоналізувати ще одну оперну виставу «Галька», тому у ній з'явилися, нарівні з гуцульським костюмами, гуцульські народні танці, створені, за фольклорним зразком В. Верховинцем (Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття, 2006, с. 48). Таким чином у виставу був включений «Аркан». Але «українізація» не пішла на користь сюжету та виставі в цілому.

За репертуаром багатьох українських театрів закріпилася вистава «Олекса Довбуш». Хореографічну партитуру до вистави створювало багато українських балетмейстерів, намагаючись зберегти автентичну складову Прикарпатських народних танців. У 1947 р. на сцені Львівського академічного драматичного театру імені М. Заньковецької це намагався зробити і Я. Чуперчук. Сучасний репертуар музично-драматичних та драматичних театрів, до речі, не має в репертуарі вистави «Олекса Довбуш».

Ще одну виставу Г. Хоткевича «Гуцульський рік», що була створена для Гуцульського театру сміливо можна назвати етнонарисом. Вона детально знайомила глядача з віруваннями, побутом, традиціями, естетикою, обрядовими діями, звичаями гуцулів та містить зафіксовані та композиційно цілісні гуцульські танці, які

зберегли свою неповторну манеру виконання, характер, автентичну форму, рухи, стрій. Кожна пора року у виставі зображується через основне календарне свято (на Святий вечір – колядки, на Великдень – хороводи, тощо). Автор мав на меті здивувати глядача автентичністю, тому вистава створена в рустикальному стилі. Кожна частина вистави зберегла типові форми танців (крім інтерпретації поховальних обрядів). На жаль не збереглося детальних описів перших постановок танців у виставах Гуцульського театру, але, з огляду, на повідомлення та критику у пресі можна говорити про те, що танці носили темпераментний і запальний характер та були насичені складними для виконання хореографічними рухами.

На відміну від «Олекси Довбуша», вистава «Гуцульський рік» має попит серед сучасних режисерів. Нині вона відтворена на сценах Національного академічного Львівського драматичного театру імені М. Занковецької та Коломийського академічного обласного українського драматичного театру імені І. Озаркевича. Такий попит до етномістерії Гната Хоткевича є бажанням звернення до етностилістики та мистецьким пошуком. Сучасні постановки здійснюються через власне світобачення в нових культурних реаліях. Говорячи про «Гуцульський рік» Коломийського академічного обласного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича, слід зазначити автентичний стиль виконання. Гуцульські народні танці зберігають національний колорит, але відтворюють його поверхнево, зберігаючи загальну композицію виконання танців по колу, основні кроки, тропіки, типові положення у парах. Але існує деяка обмеженість, що є недосконалістю хореографічної підготовки артистів.

«Гуцульський рік» Національного академічного Львівського драматичного театру ім. М. Занковецької тяжіє до сучасного сприйняття та модернових тенденцій, але в їхньому виконанні гуцульські танці виразніші, більш насичені складною технікою, що говорить про кращі виконавські можливості танцівників. Справляє враження масовий характер виконання, що підсилене мізансценами. Жіночі партії (хороводи) зберігають тендітність, сакральність побудови ритуальних весняних дійств та магичність. У чоловічих присутня чітка ритмізація руху, що відразу занурює глядача в музично-хореогра-

фічний гуцульський фольклор. Народні танці, що відтворюють весільний обряд у останній частині є своєрідною кульмінацією вистави. Вони досить масові, виконуються у швидкому енергійному темпі. У весільних танцях збережені основні кроки гуцульського танцю, характер виконання, положення рук, кружляння та колоподібний рисунок.

У виставі «Гуцульський рік» відновлена автентичність, що втілює ознаки гуцульського фольклору, осучаснена народна спадщина, вистава є, таким собі, містком між епохами, що дає глядачу проблему, над якою слід замислитися. Всі танці поставлені з урахуванням гуцульських традицій зі збереженням рухів та композиційної структури у канонічній формі. Елементи гуцульського народного костюму стилізовані та в значній мірі переосмислені декорації.

У 2021 р. у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка відбулася прем'єра вистави «Гуцульське весілля», створеної за етнографічними описами В. Шухевича в монографії «Гуцульщина». Володимир Шухевич детально описав весільний гуцульський обряд від заручин до весілля. Це дало можливість режисеру відтворити це дійство на сцені. Сюжетні дії та танці у виставі відтворені згідно опису В. Шухевича: «Скоро піде звістка про заручини до сусід та кровних, ті сходять ся, найде ся і скрипичник, заграє весівної, з якою ідуть співи та танець...» (Шухевич, т. 3, с. 13) «Скрипка зачинає грати, молоду виводять з комори; передом іде її мама, потім тато, дружба, дружки, мама і тато князя. Ледви увійдуть у хороми, вириває ся дружба наперед і ловить ся з молоддю до танцю, а прочі імуться теж в колесо і гуляють собі. Як дружба відгуляє з княгинею, розпускають і тамті колесо, і гуляють, з ким хто хоче» (Шухевич, т. 3, с. 56). В. Шухевич детально описав обряди та обрядові дії, але не зміг так детально описати танці бо не мав професійних навиків у цьому питанні. Дмитро Лека, хореограф «Гуцульського весілля», створив танці за канонами гуцульського народного танцю, які описав Р. Герасимчук та деякі інші етнохореологи. Хореоавтор створив танці з коловою композицією, положенням танцівників у парах, присутністю типових гуцульських рухів.

У 1892 р. відбулася перша постановка вистави «Украдене щастя» за твором І. Франка. Ця вистава утвердила, так звані, «інструменти адаптації» народного танцю у балетну виставу. Через деякий час вистава увійшла у «золотий фонд» драматичних та музично-драматичний театрів України. Твір І. Франка є своєрідним культурним кодом нації та проникає у душу українців протягом багатьох років. Незважаючи на постановки різних хореографів вистава передає автентичний колорит західних регіонів України, їх традиції, звичаї, побут та є спадщиною української культури. Нажаль, не залишилося відомості про хореографічне вирішення вистави «Украдене щастя» Кость Підвисоцького на сцені театру «Руська бесіда» у Львові та вистави Івана Карпенка-Карого, на сцені театру «Бергонь» у 1904 р.

Відомим залишилися хореографічні вирішення вистави знаними українськими етнохореологами та балетмейстерами Я. Чуперчуком, В. Петриком та ін. Ярослав Чуперчук втілює свою постановку на сцені театру ім. І. Франка у Києві за редакцією Гната Юри, що був знавцем народного гуцульського танцю. Світ побачив знаменитий аркан Чуперчука (що зараз сприймають як канонічну форму цього танцю) та два парно-масові танці, що стали своєрідними взірцями ритуального танцю. У аркані відтворені усі типові рухи та фігури гуцульського танцю. Актори мали неабияку майстерність у виконанні гуцульського танцю та вирізнялися своїм темпераментом у процесі його виконання. «Парні оберти», «трясунці», «ключі», «підбівки», «притупи», «доріжки», «трясунці», «чоловічі присяди», а також колова композиція були характерні для парних танців. Перша коломийка характеризувала взаємовідносини в громаді та передавала веселий настрій, що панував серед молоді. Танець виконувався з бартками та супроводжувався приспівками. Другий танець виражав негативне ставлення молоді до головних героїв, мав виразну структуру та фігури, а ще, так би мовити, «підсилював емоційну напругу» суспільства. Танці Я. Чуперчука занурили глядача у гуцульський побут з його темпераментом та настроєм, а артисти з задоволенням передавали задум хореографів незважаючи на складність виконання, бо виконавська майстерність артистів була на високому рівні. Майстерність балетмейстера, високий рівень технічних можли-

востей артистів трупи стали запорукою успіху та схвальної реакції критиків у порівнянні з «ліричною поемою» (Стасько, 2004).

Реалізація задуму І. Франка різними постановниками-драматургами щоразу висвітлює соціокультурні зміни у суспільстві використовуючи пластичні рішення. Хореографія підсилює емоційний стан та емоційне враження про місце, час подій та сприяє популяризації танцювального фольклору.

Вистава «Украдене щастя», приблизно в у цей же період, поставлена на сцені Львівського державного українського театру ім. Т. Г. Шевченка, який був у 1940 р. перейменований у театр ім. Лесі Українки. У 1949 р. та 1976 р. режисером Ф. Стригуном вистава повторно відтворювалася, але не збереглися інформація про її пластичне рішення.

«Украдене щастя» реалізовувалося у традиційний спосіб в різних постановках майже до кінця ХХ ст. Пластичне рішення вистави підкреслювало традиції та національний фольклорний колорит Прикарпаття.

У Харківському державному академічному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка вистава «Украдене щастя» втілена за класичним канонем: у традиційній формі, збережена композиційна структура, типові рухи, положення рук у парах та витриманий темперамент у виконанні гуцульського танцю. Постановкою народних танців займався Володимир Петрик, уже відомий тоді як канонізатор прикарпатського народно-сценічного танцю. В. Петрик на той час реалізував велику кількість постановок та концертних програм у різних колективах України. Він переймав досвід І. Чуперчука, П. Вірського та інших знаних митців того часу. Хореограф реалізував хореографічні картини з чіткою драматургією, складною композицією, насиченими рухами, комбінаціями. Коломийка В. Петрика характеризується коловою композицією, має декілька фігур, виділяється швидким темпом з різкою зміною напрямів руху. Для неї характерні такі рухи: «голубці», «тропітка», «переступники», легкий біг у парах. Роблячи порівняння пластичних рішень В. Петрика та Я. Чуперчука слід зауважити, що В. Петрик прагнув до об'ємного використання сценічного простору, емоційного та експресивного виконання рухів та передачі емоційного стану танцівником. Його танець мав усі

характерні ознаки народно-сценічного танцю. Танці Я. Чуперчука, у своїй переважності, мали фольклорну складову зберігаючи колоритність та регіональні ознаки. Володимир Петрик у своїх постановках часто втілював сюжети літературних творів та легенд. Вагоме місце серед них займають легенди про Олексу Довбуша. Хореограф реалізував дві вокально-хореографічні сюїти та цю тематику: «Олекса Довбуш» та «Опришки Олекси Довбуша». Посвята в опришки, як символ мужності тасили, є лейтмотивом цих творів. «Аркан» – є показовим танцем, що втілює традиції та вдачу гуцулів. Обидві сюїти мають героїчну складову та ґрунтуються на традиціях посвяти у воїни. Танці визначають риси характеру чоловіка-воїна: силу, мужність, вірність, витривалість, спритність, майстерність і володінні зброєю. Не забуває В. Петрик і про язичницьку складову у традиціях опришків: сильні удари ногами об землю, стрімкість зростання темпу як прохання у землі сили для гуцула-воїна.

Наступним етапом розвитку драматичної вистави стали 90-ті рр. ХХ ст. Це час сучасних сміливих пластичних рішень, спричинених новими культурними перетвореннями у суспільстві. Продуктом постмодерністських пошуків стала вистава І. Волицької «Украдене щастя» (1998 р.) на сцені творчої майстерні «Театр у кошику» Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Фантастична мінімалістська феєрія, що зосереджена тільки на головних героях. Новітній підхід до пластичного рішення: рухи танцівників формуються просторі та часі за емоційним станом, один рух – один внутрішній емоційний імпульс. Але незважаючи на новомодний підхід збережені ознаки гуцульського танцювального канону.

Сьогоднішня театральна вистава знаходиться у творчому пошуку нового змісту та форм, що б уконтентували суспільний попит в процесі руху до загальноєвропейських цінностей. Театр сьогодні, перш за все, є «клієнтоорієнтований», тобто зосереджений на глядачеві, на задоволенні його естетичних потреб. Але він, все ж, хоче, так би мовити, «вести діалог з глядачем», розкривати та показувати емоції, психологічні стани, реакції людини. Сучасні автори театральних вистав хочуть змусити глядача замислитися і танець допомагає в цьому процесі.

Тому режисери все активніше використовують танець як знаряддя національної ідентифікації, засіб довершення драматичної дії та інструмент зосередження уваги та емоційної дії.

Вистава «Украдене щастя» не втратила актуальності. Вона переформатовує виразні засоби та форми, орієнтуючись на потреби глядача. Незважаючи на постмодерністський плин часу загальний зміст та завдання вистави залишаються незмінними. З кожним культурним витком мистецтво змінюється, тому й виставі з її пластичними рішеннями потрібно підлаштовуватися під нові соціокультурні тенденції.

У традиційному форматі «Украдене щастя» І. Франка знайшло своє втілення і на сцені Київського академічного обласного музично-драматичного театру ім. П. К. Саксаганського. Д. Фридинський, балетмейстер-постановник театру, втілює на сцені звитязний аркан та емоційну гуцулку. Ці танці напружують емоційну лінію вистави та надають характеристику образам, особливо гуцулка. Вона (гуцулка) наближена до архаїчної коломийки завдяки коловій композиції, а оптимістичний, бадьорий характер та швидкий темп занурюють у молодіжну сільську атмосферу. Аркан – передає доблесно-геройський стан танцю, але має малу кількість комбінацій і рухів та просту композицію у порівнянні з танцями В. Петрика та Я. Чуперчука.

Вистава «Украдене щастя» (2016 р.) режисера Ф. Стригуна на сцені Національного академічного драматичного театру ім. М. Занковецької також реалізована у традиційному стилі. Вистава не втрачає канонічності у пластичних рішеннях та тяжіє до рустикальності, що теж є запитом суспільства.

У 2020 р. відбулася прем'єра «Украденого щастя» у Полтавському академічному музично-драматичному театрі ім. М. В. Гоголя (режисер В. Шевченко, балетмейстер С. Мельник). Вистава має декілька масових хореографічних сцен. Привертають увагу переходи між акторськими та хореографічними сценами. Балетмейстерка зберегла танцювальну традицію Прикарпатського регіону, але танці реалізовувалися як народно-сценічні, тому авторка використала досить складну танцювальну техніку, складні перебудови, парні підтримки. Цьому сприяла висока хореографічна підготовка та виконавські здібності танцівників. Пластичне рішення

вистави виконане у сучасних тенденціях та актуальних формах та має велику кількість авторських неординарних рішень. Пристрасна коломийка складається з рухів традиційних для танців горян. Це «доріжки», «голубці», «переступники», «тропіки», «підскоки», чоловічі «присядки», «зальотний біг», тощо. Коломийка має структуровану композицію, жвавий темп. Танець передає безтурботність та життєрадісність сільської молоді. Дещо менш структурованими є пластичні рішення (хоча з дотриманням регіональних традицій та канонів) сцен, що генерують почуття відчаю, напруги емоційного занепокоєння, стурбованості.

Літературний та фольклорний матеріал, що використовують сучасні автори для втілення своїх хореографічних задумів потребують пошуку нових ідей. Сценічне мистецтво, керуючись новітніми тенденціями, втілює сучасне рішення п'єси Івана Франка «Украдене щастя». Стиль пластичного вирішення вистави, її «зовнішній вигляд», сценічний простір та сценічна дія наразі змінюється, відповідно до смаків та естетичних вподобань глядачів (Мостова, Островська, Брагіна, 2021). У сучасній стилістиці та перенесенням героїв у сьогодення вирішена вистава «Украдене щастя» за редакцією Д. Богомазова на сцені Національного академічного драматичного театру імені І. Франка. Режисер трансформував героїв у сучасних людей, які «живуть поруч» та примусив глядача побачити серед героїв себе на свій душевний стан. Хореографічну складову вистави реалізувала О. Семьошкіна. При вирішенні пластичної складової вистави хореоавторка зосередилась не на гуцульському народному танці, а на емоційності та темпераментності виконання. «Хореографічні мізансцени поєднують в собі основні характеристики сучасних вуличних стилів та національні темпераменти» (Мостова, Островська, Брагіна, 2021). Незважаючи на ґрунтовну зміну у хореографії, відчувається русти кальна танцювальна традиційність, завдяки якій створюється настрій, переключається сприйняття від ідилічності та спокою до тривоги та напруження.

Режисерка Ольга Турутя-Прасолова 19 грудня 2021 року реалізувала постановку вистави «Украдене щастя» на сцені Харківського академічного драматичного театру ім. О. С. Пушкіна. В інтерпретації авторки на пер-

ший план виходять внутрішні переживання героїв, емоційний стан, а не національні особливості. Вистава тяжіє до психоаналізу втраченого щастя, розплати за свої вчинки, хоча й вирішена у традиційному стилі. Над втіленням пластичного рішення працювала балетмейстерка Н. Федіна. Її робота більше спрямована на продукування необхідних емоційних станів на настроїв. Характеристика героїв відбувається через рух. Передача національної колоритності реалізувалась через ритуальні танці та танцювальні мізансцени, де хореоавторка послуговувалася цікавими способами зосередження уваги глядачів.

«Тіні забутих предків» за повістю Михайла Коцюбинського – є культовою виставою у якій фольклорні танцювальні традиції Прикарпаття стилізуються та осучаснюються. Пластичним рішенням цієї вистави займалися різні автори, починаючи від В. Петрика. У різні періоди свого існування вистава трактувалася по-різному. Це залежало від соціокультурних процесів, мистецьких напрямів та рухів, режисерського бачення. Хореографічне та балетмейстерське рішення відповідало цим тенденціям. Перші хореоавтори намагалися трактувати своє хореографічне бачення в рамках танцювального канону, якомога детальніше зберігаючи фольклорний народний танець. Вистава завжди мала характерні гуцульські танці: коломийку та аркан. Перша коломийка – пронизана піднесенням, небуденним настроєм, веселим характером та швидким темпом – відображає зустріч Івана та Марічки. Друга – зовсім інша за характером, в ній балетмейстери намагалися передати почуття спустошеності, байдужості, розпачу, відчаю, безнадії. Автори використовували колову побудову танцю, типові гуцульському народному танцю рухи. Це «тропіки», оберти в парах, «упадання», «високи». У танцях використовувалися рухи по загальному колу з типовим для гуцульського танцю положенням рук (з руками на плечах партнерів з обох боків). Новітні варіанти вистави дещо адаптовані, осучаснені. У пластичній канві вистави рухи подекуди перекликаються з рухами народного гуцульського танцю, простежується потяг до модерну, усі рухи покликані передавати не національний колорит, а емоції, психологічний стан головних героїв. Наочним прикладом такого трактування вистави є вистава у тандемі режи-

сера Івана Уривського та балетмейстера Павла Івлюшкіна, що реалізована на сцені Одеського академічного українського музично-драматичного театру імені В. Василька.

Запорізький академічний обласний музично-драматичний театр імені В. Г. Магара також порадував своїх глядачів прем'єрою вистави за мотивами повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Прем'єра вистави відбулася 16 вересня 2022 року. Режисер-постановник, лауреат всеукраїнської театральної премії ГРА, незважаючи на війну, постійне виття сирен та тривоги, інші соціальні виклики зумів втілити свій мистецький проєкт задля підтримки національної свідомості. Тетяна Астаф'єва, заслужена артистка України та балетмейстер-постановник вистави, втілила своє пластичне бачення вистави. Хореоавторка досить вдало поєднала основні характерні ознаки гуцульського народного танцю з емоційно-психологічною складовою. Це дало можливість створити незабутню атмосферу вистави.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Використання гуцульських фольклорних та народно-сценічних танців в українській драматичній та музично-драматичній виставі досить різнобічне, це дає широке поле для подальших його досліджень. Танець є важливою складовою цих вистав. Балетмейстерські рішення перших вистав ставили за мету, перш за все, збереження та подальшу популяризацію різних форм фольклору. У перших виставах танець був першорядним виражальним засобом та носив колоритний, темпераментний, автентичний характер. Народний танець і сьогодні є невід'ємною частиною у репертуарах драматичних та музично-драматичних театрів України. Прикарпатський народний танець

пройшов шлях активної адаптації у класичних виставах та в різних сучасних театральних формах. Використання прикарпатського народного танцю створює автентичну атмосферу, підкреслює характеристику образів, додає колоритності. Новочесні хореографічні рішення відбуваються за законами народно-сценічного танцю, а саме, мають сценічну драматургію, складні рухи та парні підтримки. Змінена манера виконання з народної на академічну. Проаналізувавши особливості трактування Прикарпатського народного танцю у драматичній виставі, як минулого, так і сучасні, можна виокремити наступні положення:

- пластичне рішення вистави підпорядковане її концепції, яку втілює режисер та балетмейстер спираючись на своє бачення, актуальність та суспільні запити;

- хореографічна складова будь-якої вистави залежить від виконавської майстерності артистів балету, виконавських можливостей, рівня танцювальної підготовки та повинна бути нерозривно пов'язане зі сценічною дією та сприйматися як одне ціле;

- хореографія, без огляду на концепцію втілення вистави, повинна зберігати ознаки танцювального канону Прикарпатського народного танцю: колова композиційна структура, типові рухи, положення рук та тулуба у парах, використання додаткового реквізиту, такого як вінки, бартки тощо, характер та манера виконання.

Апелювання народною тематикою з використанням автентичних народних танців у сучасні драматичні вистави покликано нарощувати національну самоідентифікацію народу та виступати засобом міжісторичної комунікації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Амірагова Є. «Хустка Довбуша» новий радянський балет Львівського оперного театру. *Радянське мистецтво*, 1951. 11 квітня.
2. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : підручник. 3-тє вид. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 584 с.
3. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України ; редкол. В. Сидоренко (голова) [та ін.]. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
4. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ–ХХІ століття, 2019. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wpcontent/uploads/sites/5/2019/03/dis_Marusyk.pdf (дата звернення: 12.06.2023).
5. Мостова І. С., Островська К. В., Брагіна Т. М. Хореографічна інтерпретація драми «Довбуш» як засіб збереження танцювальної культури Прикарпаття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*, 2021. Вип. 44, т. 2. С. 60–65.

6. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2339/disSemenova.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 23.05.2023).
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії : монографія. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
8. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. 312 с.
9. Шлемко О. Драма Г. Хоткевича «Довбуш» у ракурсі сучасних досліджень. *Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2017. № 20. С. 160–167.
10. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 3, 1902. URL:http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0002144 (дата звернення: 25.04.2023).

REFERENCES:

1. Amiraghova E. (1951). «Khustka Dovbusha» novyi radianskyi balet Lvivskoho opernoho teatru [«Khustka Dovbusha» new Soviet ballet of the Lviv Opera Theater]. *Radianske mystetstvo – Soviet art*. April 11. [in Ukrainian].
2. Kordon M. V. (2010). *Ukrainska ta zarubizhna kultura [Ukrainian and foreign culture]* : textbook (3-rd edition). Kyiv: Center for Educational Literature. [in Ukrainian].
3. Sydorenko V. (Eds.) (2006). *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia [Essays on the History of Ukrainian Theater Art of the 20th Century]*. Kyiv: Intertechnologiya [in Ukrainian].
4. Marusyk N. I. Hutsulska khoreohrafiia yak skladova natsionalnykh mystetsko-kulturnykh protsesiv kintsia XIX–XXI stolittia [Hutsul choreography as a component of national artistic and cultural processes of the late XIX–XXI centuries]. Retrieved from https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis_Marusyk.pdf [in Ukrainian].
5. Mostova I. S., Ostrovska K. V. & Brahina T. M. (2021). Khoreohrafichna interpretatsiia dramy «Dovbush» yak zasib zberezhenntia tantsiuvalnoi kultury Prykarpattia [Choreographic interpretation of the drama «Dovbush» as a means of preserving the dance culture of Prykarpattia]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of humanitarian sciences* : interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobyt'sk. (Vols. 44, iss. 2), (pp.60–65). Drohobych [in Ukrainian].
6. Semenova N. M. (2019). Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreohrafichnii kulturi XX – pochatku XXI stolit [National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the 20th – early 21st centuries]. Retrieved from <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2339/disSemenova.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
7. Stanishevskiy Yu. O. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]: monographia*. Kyiv: Mus. Ukraine [in Ukrainian].
8. Stasko B. (2004). *Khoreohrafichne mystetstvo Ivano-Frankivshchyny [Choreographic art of Ivano-Frankivsk region]*. Ivano-Frankivsk: Lileya [in Ukrainian].
9. Shlemko O. (2017). Drama H. Khotkevycha «Dovbush» u rakursi suchasnykh doslidzhen [H. Hotkevich's drama «Dovbush» in the perspective of modern research]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho – Scientific bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyo*. (No. 20), (pp. 160–167). Kyiv [in Ukrainian].
10. Shukhevich V. Hutsulshchyna. Ch. 3, 1902 [Hutsulshchyna. Part 3, 1902]. Retrieved from http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0002144 [in Ukrainian].