

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

DANCE STUDIES

Scientific journal

Том 6, № 2
Vol. 6, No 2

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2023

У науковому журналі висвітлюються актуальні питання теорії, історії та практики вітчизняної та зарубіжної хореографічної культури, а також міждисциплінарні проблеми, дотичні до означеної сфери.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, усіх, хто прагне отримати знання з хореографії теоретичного й прикладного характеру.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 7 від 27.11.2023 р.)*

Редакційна колегія

Підлипська А., доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (головний редактор);

Гутник І., кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Бігус О., кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Бойко О., кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Погребняк М., доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Полтава, Україна;

Тодорова В., доктор наук з фізичного виховання і спорту, професор, професор кафедри гімнастики та спортивних єдиноборств, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, Україна;

Павлюк Т., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтв, ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна;

Еткінд О., професор історії, кафедри історії та цивілізації, Європейський університетський інститут, Італія.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, MIAR, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

*За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідальність несе автор.*

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, к. 801а.

Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ, тел.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 23124-12964 Р від 25.01.2018

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 29.06.2021 року № 735 за спеціальністю 024 «Хореографія».

ISSN 2616-7646 (Print)
ISSN 2617-3786 (Online)

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2023
© Автори статей, 2023

The scientific journal covers the topical issues of the theory, history and practice of domestic and foreign choreographic culture, as well as interdisciplinary problems that are tangible to the identified sphere.

The publication is intended for scientists, teachers, post-graduate students, all who aspire to obtain theoretical and applied knowledge of choreography.

*Recommended for publication by the Academic
Council of the Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No. 7 of 27.11.2023)*

Editorial board

Pidlypska A., Doctor of Science in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief);

Hutnyk I., PhD in Pedagogy, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Bihus O., PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Boiko O., PhD in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Pohrebniak M., Doctor of Science in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Art Studies and Extracurricular Education of V.G. Korolenko Poltava National Pedagogical University, Poltava, Ukraine;

Todorova V., Doctor of Science in Physical Education and Sports, Professor, Professor at the Department of Gymnastics and Combat Sports, The State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", Odesa, Ukraine;

Pavliuk T., Doctor of Science in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Arts, Private Higher Educational Institution "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine;

Etkind A., Professor of History, the Department of History and Civilization, European University Institute, Italy.

The scientific journal is displayed in BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

The author is responsible for the accuracy of the facts and the correctness of the quotation.

Editorial office address: Kyiv, Off. 801a, Ye. Konovalets st., 36.

Kyiv National University of Culture and Arts, publishing and editing department, tel.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Certificate of state registration of printed mass media Series KB № 23124-12964 P from 25.01.2018

The Journal is included in the category "B" of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject area 024 "Choreography" by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 29 June 2021 № 735.

ISSN 2616-7646 (Print)
ISSN 2617-3786 (Online)

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2023
© Authors of articles, 2023

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Підлипська А., Цветкова Л.

Опрацювання культурних травм у танцювальних практиках:
історичний контекст..... 106

Берест Р., Кундис Р.

Стародавня та сучасна народна хореографія Гуцульщини..... 116

Тимчула А., Яценко О.

Народні танці ополян у родинно-побутовій обрядовості
(на прикладі весільного обряду)..... 126

Заставний О.

Танець «Космачанка»: витоки та інтерпретації балетмейстерів
XX століття 134

Козинко Л.

Термінологія українського народного танцю
в дослідженнях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка 145

Чурпіга Т.

Балетмейстерські твори Миколи Трегубова
в гастрольному репертуарі Львівського театру опери та балету 1953 року..... 155

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Скиба Ю.

Діяльність українських незалежних компаній сучасного танцю
у 2022–2023 роках..... 164

Чепалов О.

Танцювальна вечірка на березі річки Ізар
(XVIII Міжнародний фестиваль сучасного танцю «Dance 2023» у Мюнхені)..... 173

Макарова З., Білаш О.

Балет «Снігова королева» в інтерпретаціях українських
та зарубіжних балетмейстерів 191

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Pidlypska A., Tsvietkova L. Treatment of Cultural Injuries in Dance Practices: Historical Context.....	106
Berest R., Kundys R. Ancient and Modern Folk Choreography of the Hutsul Region	115
Tymchula A., Yatsenko O. Opillians Folk Dances in Family and Household Rituals (on the Example of Wedding Rite)	126
Zastavnyi O. Kosmachanka Dance: Origins and Interpretations of the Twentieth Century Ballet Masters.....	134
Kozyenko L. Terminology of Ukrainian Folk Dance in the Studies of V. Verkhovynets, V. Avramenko and A. Humeniuk	145
Churpita T. Ballet Master's Works by Mykola Trehubov in the Touring Repertoire of the Lviv Opera and Ballet Theater in 1953	155

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Skyba Y. Activities of Ukrainian Independent Contemporary Dance Companies in 2022–2023.....	164
Chepalov O. Dance Party on the Banks of the River Isar (XVIII International Contemporary Dance Festival Dance 2023 in Munich)	173
Makarova Z., Bilash O. The Snow Queen Ballet in Interpretations of Ukrainian and Foreign Ballet Masters	191

ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 793.32:[159.955.4:316.7](091)
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295167

ОПРАЦЮВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ТРАВМ У ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ: ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ

TREATMENT OF CULTURAL INJURIES IN DANCE PRACTICES: HISTORICAL CONTEXT

Підлипська Аліна Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,
alinaknukim@ukr.net

Alina Pidlypska,
Doctor of Science in Art Studies,
Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,
alinaknukim@ukr.net

Цвєткова Лариса Юрїївна,
доцент, заслужений працівник
культури України,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Larysa Tsvietkova,
Associate Professor, Honored Worker
of Culture of Ukraine,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Анотація

Мета статті – з'ясувати особливості опрацювання культурних травм у танцювальних практиках в історичній ретроспективі. **Методологія.** Застосовано хронологічний принцип, методи культурно-історичної реконструкції й мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Представлене дослідження є однією з перших спроб введення танцювальних практик у предметне поле Trauma Studies в аспекті комплексного осмислення можливостей хореографічного мистецтва щодо опрацювання культурних травм та розробки стратегій детравматизації на різних історико-культурних етапах, включаючи й сьогодення в умовах російсько-української війни. **Висновки.** Одним із найкращих засобів опрацювання культурної травми на індивідуальному та колективному рівнях є танець, оскільки в хореографічному мистецтві травматична подія репрезентується й виражається мовою образів та опрацюється через тіло

Abstract

The purpose of the article is to find out the peculiarities of processing cultural traumas in dance practices in historical retrospect. **Research Methodology.** The chronological principle, methods of cultural and historical reconstruction, and art historical analysis, etc. were applied. **Scientific novelty.** The presented study is one of the first attempts to introduce dance practices into the subject field of Trauma Studies in terms of a comprehensive understanding of the possibilities of choreographic art to work through cultural trauma and develop strategies for detraumatization at different historical and cultural stages, including the present in the context of the Russian-Ukrainian war. **Conclusions.** Dance is one of the best means of working through cultural trauma at the individual and collective levels, as in choreographic art the traumatic event is represented and expressed in the language of images and processed through the body, involving a complex set of bodily memory, corpo-



з залученням складного комплексу тілесної пам'яті, тілесності як інтегративного феномену. Танець виконує не лише традиційні для мистецької та дозвіллевої діяльності функції, а й у контексті подолання культурної травми актуалізує рекреаційні, релаксаційні, терапевтичні функції; важливо, що танець послаблює травматичний вплив на психоемоційну сферу людини. Опрацювання культурних травм Першої світової війни в дискурсі експресіонізму здійснює М. Вігман через звернення до тематики смерті, насильства, війни, самотності, страждань та ін. М. Грем опрацює травми індустріалізації, формування американської нації в зоні інтенсивної взаємодії різних культур, західної цивілізації як чоловічої, що породжує проблеми жіночої суб'єктності; одна з перших звертається до опрацювання колоніальної травми. З Другою світовою війною пов'язаний перехід танцю в терапевтичну модальність, виникнення танцювально-рухової терапії (М. Чейз та ін.). Танець Бутто позиціонують як реакцію на травму, спричинену атомними бомбардуваннями Японії, а також як спосіб подолати проблеми кризи ідентичності. Сьогодні значних масштабів набуло опрацювання в танці травматичного досвіду російсько-української війни. Перспективними є дослідження, пов'язані з опрацюванням в танцювальних практиках досвіду українців, набутого в часи перебування українських земель у складі Російської імперії та СРСР, Голодомору, російсько-української війни, а також Голокосту, що був величезним викликом для цивілізації, а не локальним конфліктом.

Ключові слова:

сучасний танець; культурна травма; танцювальна практика; хореографічне мистецтво; танець.

reality as an integrative phenomenon. Dance performs not only the traditional functions of artistic and leisure activities, but also in the context of overcoming cultural trauma, it actualises recreational, relaxation, and therapeutic functions; dance is important for reducing the traumatic impact on the psycho-emotional sphere of a person. M. Wiegman works on the cultural traumas of the First World War in the discourse of expressionism by addressing the themes of death, violence, war, loneliness, suffering, etc. M. Graham works on the traumas of industrialisation, the formation of the American nation in a zone of intense interaction between different cultures, and Western civilisation as a masculine one, which gives rise to problems of female subjectivity; she is one of the first to address the colonial trauma. The Second World War is associated with the transition of dance to a therapeutic modality, and the emergence of dance-movement therapy (M. Chase et al.) Butoh dance is positioned as a reaction to the trauma caused by the atomic bombings of Japan, as well as a way to overcome the problems of the identity crisis. Today, the processing of the traumatic experience of the Russian-Ukrainian war in dance has become a significant phenomenon. Studies related to the processing in dance practices of the experience of Ukrainians gained when Ukrainian lands were part of the Russian Empire and the USSR, the Holodomor, the Russian-Ukrainian war, and the Holocaust, which was a huge challenge for civilisation rather than a local conflict, are promising.

Keywords:

modern dance; cultural trauma; dance practice; choreographic art; dance.

Актуальність теми дослідження. Період від 2014 р. і до сьогодні в Україні означений трагічними та спустошливими подіями російсько-української війни, які стали для наших співвітчизників джерелом численних потрясінь. Ці події руйнують звичний життєвий світ людини, спотворюють її світосприйняття, знижують дієздатність і соціальну активність, деформують систему цінностей та норм, позбавляють віри в себе та інших людей. Вони здійснюють екстремальний вплив



на психіку людини, викликаючи травматичний стрес, психологічні наслідки якого виражаються в посттравматичному стресовому розладі. Особливо жакливими на війні є страждання, муки й смерть дітей.

І тому робота з травмою на тлі російсько-української війни – одне з визначальних завдань вітчизняного хореографічного мистецтва, як і культури та мистецтва в цілому. Сучасна ситуація вимагає перейти на інший рівень підходу до танцювальних постановок, до роботи виконавців і хореографів; змушує знайти відповідні виражально-зображальні засоби, танцювальну лексику, здатні описати ступінь тієї трагедії, яку українці переживають тут і зараз; до того ж така діяльність часто має проводитися в режимі он-лайн. Інтенсивність використання в цій війні цифрових технологій дає підстави не лише журналістам, а й воєнним експертам означити її як першу у світі «Тік-Ток-війну», «цифрову», «інтернетизовану» або кібер-війну, що також потребує врахування впливу цифрових технологій на танець в аспекті його детравматизуючого потенціалу.

Упродовж ХХ ст. також відбулося чимало явищ і подій, що підпадають під визначення травми й мали масовий характер, серед яких дві світові війни, революції, перевороти, Голокост, природні та техногенні катастрофи, Голодомор в Україні. Все це зумовило необхідність осмислити травми як соціокультурний феномен, притаманний соціальним спільнотам і соціумам не меншою мірою, ніж індивідам.

Названі події вплинули й на розвиток хореографічного мистецтва, привели до появи різних видів танцювальних практик, значна частина з яких у різний спосіб та різною мірою відображала трагічний контекст «кривавого ХХ століття» й презентувала цей досвід у творах. Вважаємо, що історична та мистецтвознавча рефлексія на предмет репрезентації в танцювальних практиках трагічного досвіду та виявлення особливостей їхньої «роботи» з травмою стане в нагоді під час розробки стратегій подолання травматичного досвіду російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень. У світовому науковому дискурсі сформувалися традиції осмислення культурної травми як соціального феномену (Дж. Александер (Alexander, 2004), Е. Ван Альфен (van Alphen, 2002), Д. ЛаКапра (LaCapra, 1996, 2001), П. Штомпка (Sztompka, 1991)). Звернення до проблем, пов'язаних із культурними травмами, крізь призму хореографічного мистецтва, зокрема в аспекті відтворення, пропрацювання травматичного досвіду, терапевтичного ефекту від занять хореографією чи споглядання постановок певної тематики та ін., активізувалося у вітчизняному науковому полі від початку російсько-української війни 2014 року, набуло ознак мейнстріму після повномасштабного вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 р. Зазначеної проблеми торкалася, зокрема, Л. Мова (2022), теоретик та практик хореографії, акцентуючи увагу на виявленні терапевтичного потенціалу танцю та його впливі на ментальне здоров'я. Однак комплексно до проблеми віддзеркалення травматичного досвіду в танцювальних практиках досі не зверталися.

Мета статті – з'ясувати особливості опрацювання культурних травм у танцювальних практиках в історичній ретроспективі.

Виклад основного матеріалу. Для розгляду заявленої проблематики крізь призму основних, на наш погляд, танцювальних практик необхідно охарактеризувати використовувану термінологію. Так, термін «травма» виник ще в давнину і, ввійшовши в лексикон давньогрецької думки (τραῦμα – рана), означив феномени, спричинені надзвичайними подіями, які супроводжують людину впродовж життя



й викликають емоційні стани, переживання яких наближає її до межі буття. Однак травма – це не лише індивідуальна, а й системна категорія, оскільки її переживання та подолання великою мірою залежить від соціального та культурного контексту.

Операціоналізація слова «травма» як перетворення з метафори повсякденної мови на концепт, що увійшов до понятійно-категоріального апарату різних наукових дисциплін, відбувається наприкінці XIX – на початку XX ст. в межах психоаналітичного дискурсу.

Наприкінці XX – на початку XXI ст. на стику філософії, психології, соціології, теорії літератури, культурології, історії та ін. складається міждисциплінарний напрям досліджень – «травма студії» (Trauma Studies), що поєднує різні концепції травми: від медичних досліджень різних форм розладів психічного здоров'я окремої людини, які виникли як прямий наслідок фізичного насильства, посттравматичного стресового розладу та психоаналітичного розгляду компенсаторних механізмів людської психіки, до культурно-антропологічних та семіотичних концептуалізацій травми як соціального інституту тощо. Сучасний холістичний підхід охоплює розуміння травми одночасно як клінічну концепцію та культурний троп, що й обумовлює необхідність її представленості в мистецтві (зокрема і в хореографічному) й теоретичної рефлексії в мистецтвознавстві.

Травматичний досвід – це вітальне переживання втрати рівноваги між загрозливими обставинами та індивідуальними можливостями боротьби (протистояння) з ними, що супроводжується почуттям безпорадності й незахищеності та викликає тривале потрясіння в розумінні себе та світу.

Німецький культуролог та історик Й. Рюзен (2010) у своїх працях зазначає, що травма є кризою, яка руйнує структуру продукування смислів і тим самим перешкоджає її відновленню таким чином, щоб вона могла виконувати ті ж функції, що й зруйнована (с. 184). Відповідно й детравматизація постає насамперед як культурна практика роботи з втраченим у травматичному досвіді змістом, реформатування смислової структури відносин минулого та сьогодення, а також відносин з минулим у дискурсі майбутнього.

Як на індивідуальному, так і на колективному рівні травматична дія впливає на пам'ять і призводить до кризи ідентичності – найзагальнішого та універсального прояву травм різного виду. Тому разом із поняттям травми до арсеналу соціально-гуманітарного знання увійшло й поняття «опрацювання» травматичного досвіду, детравматизація на груповому та національному рівні. Під детравматизацією розуміємо подолання травматичного досвіду, отриманого як окремим індивідом, так і групою, соціумом внаслідок травм різної етіології.

Американський учений Д. Ла Капра, наукові інтереси якого зосереджені у сфері інтелектуальної історії, нової соціальної та культурної історії, а також дослідження травми, виокремлює дві стратегії детравматизації й доводить, що травматичні події мають «програватися» (acting out) й «пророблятися/опрацьовуватися» (working through). Ці стратегії представляють два взаємопов'язані, але аналітично різні алгоритми відповіді на горе втрати й травмування. Перша стратегія «програвання» виявляється в прагненні до нав'язливого повторення, тобто до емоційного повторення переживань, які не відпускають жертву; ця стратегія орієнтована на актуалізацію минулого в сьогоденні. Водночас суб'єкт знову переживає подію, включаючи себе як іншого в минуле. Вчений зауважує, що стратегія acting out не дозволяє жерт-



вам важких травматичних подій повністю позбавитися від їхньої влади над собою, на відміну від другої стратегії – *working through*. Ла Капра доводить, що «... опрацювання – це процес раціоналізації минулого, який сприяє детравматизації подій й обмежує повторюваність минулого», а також призводить до їх усвідомлення та «примирення» з ними, а не до «позбавлення» від них, оскільки така спроба стала б репресією і призвела до витіснення травми на неусвідомлений рівень (LaCapra, 1996, pp. 13–14). Пропрацювання пов'язане саме з розривом стереотипів і створенням нової реальності – для майбутнього. Як позитивний приклад вчений наводить опрацювання німцями впродовж фактично двох десятиліть такої травми, як Голокост, де йшлося не лише про детравматизацію, а й формування на цих нових засадах нової національної самосвідомості й ідентичності (LaCapra, 2001).

Голокост, як «кейс» історичної травми, завдяки своїй унікальності й водночас універсальності трансформувався в транснаціональний троп травми, який широко використовується в сучасному світі різними групами для медіації трагічних подій власної історії. Для українців таким універсальним тропом, подією-травмою у ХХ ст., створеною тоталітарним сталінським режимом, став Голодомор, що також потребує «опрацювання» в танцювальному дискурсі.

У другу стратегію, на нашу думку, вписується художня стратегія зживання травми, її художнього «*working through*», а в нашому випадку «опрацювання» за допомогою хореографічного мислення й засобами танцювального мистецтва. Танець – один із найкращих засобів опрацювання травми, оскільки травматична подія репрезентується й адекватно виражається мовою образів, а її естетичне перерформатування відкриває доступ саме до тілесної пам'яті, пам'яті тіла, що залишилася поза межами раціонального (пі)знання.

Крім того, сучасні нейронауки (зокрема, нейрофізіологія та нейробіологія, міжособистісна нейробіологія) доводять, що травматичний досвід закарбовується в тілі та змушує людину щоразу наново проживати біль. Психіатр, керівник Фонду дослідження травм (Trauma Research Foundation) у Массачусетсі Бессель ван дер Колк у праці «Тіло веде лік. Як лишити психотравму в минулому» (2022), що є результатом багаторічних досліджень, доводить, що слід спогадів про травму залишається в усьому тілі або в окремих його частинах. А травматичний досвід з його моторошними образами й почуттям жаху вчений уподібнює бомбі уповільненої дії, яка будь-якої хвилини може вибухнути. Однією із дієвих стратегій опрацювання культурної травми є танцювальне мистецтво.

Загальновідомо, що поліфункціональність – характерна ознака танцю, яка обумовлена соціокультурним контекстом епохи, в межах якої він розвивається. Становлення зрілого модерного суспільства і його трансформація в постіндустріальний соціум ускладнює функціональний діапазон танцю. Танець виконує не лише розважальну й гедоністичну, виховну й розвивальну функції, комунікації й набуття ідентичності у різних її модусах, а також виступає як спосіб рекреації, релаксації, лікування/терапії, реабілітації. Отже, танцювальні практики ослаблюють травматичний вплив на психоемоційну сферу людини, що особливо важливо для наших співвітчизників. Крім того, катарсисний ефект танцювального мистецтва дозволяє певною мірою пом'якшити тиск реалій військового часу, підтримати ментальне здоров'я українців, вселяючи віру в перемогу та майбутнє.



Експресіонізм, сформувавшись у першій чверті ХХ ст., увійшов в історію світової культури й мистецтва як один із найбільш важливих напрямів, означивши зміну класичної художньої парадигми й злам художньо-естетичних принципів у всіх сферах мистецтва, зокрема і в хореографії, – відмова від пластичності, змістовності й знаковості руху та емоційної наповненості тіла.

Тематизація насильства, смерті, війни, самотності, страждань та їхня образна репрезентація у творчості стають невід'ємним складником художньої системи експресіонізму, а засобами відображення поряд із прекрасним – потворне, із піднесеним – низьке, з гармонійним – дисгармонійне та інші бінарні опозиції, як-от чорне – біле, життя – смерть, що породжують власний асоціативний ряд, зокрема й у виразному танці. Кольорова символіка чорного і білого, яку сприйняли експресіоністи, сягає найдавніших, архаїчних пластів людської свідомості. Опозиція світла і темряви як універсальних образно-знакових категорій у творчості М. Вігман знайшла відображення в «Танці відьми» – чорно-білій гамі кольорів костюма й маски, розфарбованому обличчі.

Упродовж усієї кар'єри Мері Вігман неодноразово поверталася до теми смерті («Танець смерті», «Знак смерті»), відьми, а також до містичних, апокаліптичних та демонічних образів. Танатологічна проблематика з мотивами жертви, приреченості, розпачу, туги, страху, що репрезентують травматичний досвід Великої війни (Першої світової), актуалізується в повоєнний час. Так у статті «Філософія сучасного танцю» (Wigman, 1933/1983) німецька танцівниця поставила питання, яке стосовно поезії поставив Т. Адорно вже після Другої світової війни, – чи можливий класичний балет після Великої війни. Сама вона вважала, що танець повинен оновитися й не лише в плані нових рухів, жестів або па, але і в аспекті постановки хореографами важливих соціально значущих й екзистенціальних питань, серед яких важливе місце належало подоланню травматичного досвіду війни. У масових танцях «Пам'ятник мертвим» (звуковий і поетичний супровід А. Тальхоффа, 1930), «Поминальна жалоба» (1936) М. Вігман, згідно з концепцією Д. Ла Капра, опрацьовувала такий травматичний досвід.

У США з середини 1920-х рр. головною фігурою в розвитку американського танцю модерн стала Марта Грем. Для американської танцівниці танець – це спосіб самопізнання, проникнення у сферу підсвідомого/несвідомого, втіленого в жіночому тілі; виявлення прихованих мотивів поведінки; розкриття емоційно-суперечливого досвіду, зокрема й травматичного. До репертуару М. Грем входять танці, створені на матеріалах, що належать до культури та побуту, зокрема й доколумбової Америки, як-от «Фронтір» (Frontier), «Американський документ», «Весна в Аппалачах» (Appalachian Spring), балет «Темна долина», натхненний образами культури ацтеків. У «Несамовитих ритмах» вона відроджує старовинні танцювальні форми американських індіанців. У цих танцях відображається розчарування в індустріальній цивілізації, яка робить життя комфортним, але «забирає душу». Звідси й потреба повернення до витоків цілісності людського буття, до містичних образів легенд, поетики міфів з їхніми пророцтвами й прозріннями. «Танець відкриває невідоме, – пише М. Грем у спогадах, – міфи, легенди чи ритуали, які повертають нам пам'ять. Це вічний пульс життя, абсолютне бажання» (Graham, 1991, p. 240).

Крім того, в цих танцях М. Грем, на нашу думку, намагається «пропрацювати» засобами хореографії, осмислити проблеми, пов'язані з трагедією колонізованих



народів, актуалізувавши їхню танцювальну культуру. А у «Фронтирі» (кордон, пограниччя, теорія розроблена Ф. Тейлором у роботі «Значення фронтиру в історії США») прагнула досягнути формування американської нації, особливості її ментальності на межі порубіжжя, кордону американських поселень, зони інтенсивної взаємодії різних культур.

Варто зауважити, що проблема фронтиру вкрай актуальна й для України й також потребує відповідної рефлексії й практичної реалізації. Можна з достатньою ймовірністю стверджувати, що М. Грем перебувала біля витоків опрацювання засобами танцювального мистецтва історичної, колоніальної травми, як вона означається в сучасних травматичних студіях. У вітчизняних танцювальних практиках залишається не опрацьованим травматичний досвід перебування українських земель у складі Російської імперії.

Із середини 1940-х рр. М. Грем, перебуваючи під впливом аналітичної психології К. Юнга, звертається до міфологічної проблематики й ставить балети про Іродіаду, Медею («Печера серця», композитор С. Барбер, 1946), Едіпа та Іокасту («Подорож у ночі», композитор У. Шумен, 1947), Аріадну і Тезея («Зі звісткою в лабіринт», композитор Дж. К. Менотті, 1947), Клітемнестру (однойменна постановка, композитор Халім Ель-Дабх, 1958) та ін. Образ Жанни д'Арк («Діалог серафимів», композитор Н. Делло Джойо, 1955) став уособленням образу героїчної та незламної жінки.

У своїх балетах на міфологічну тематику в руслі гендерної проблематики М. Грем піддавала глибинному аналізу душевний стан своїх героїнь для досягнення найтонших нюансів емоцій і афектів, весь комплекс відчуттів – божевілля та розсудливість, гріх та розкаяння, духовність та плотська чуттєвість. Так вона проникла в підсвідоме та «опрацьовувала» травму західної цивілізації як цивілізації чоловічої, маскуліної, що впродовж тисячоліть позбавляла жінку суб'єктності й суб'єктивності (за вкрай невеликими винятками, оскільки в кожен історичну епоху були жінки-палімати, перед якими чоловіки схилялися і яких безмежно поважали). І для цього М. Грем прагнула створити драматично насичену й глибоко метафоричну танцювальну мову.

Перехід танцю в терапевтичну модальність і дієву стратегію детравматизації з 1940-х років пов'язують не лише з ім'ям Р. Лабана, а й з американською танцівницею Меріон Чейз, яка навчалася й танцювала в Денішоун, залишивши який, розробила основні принципи танцювально-рухової терапії (ТРТ) для подолання травматичного досвіду американських солдат – учасників Другої світової війни. ТРТ допомагає зняти емоційну та м'язову напругу, збільшує тілесну рухливість, пластичність та гнучкість, сповнює надією на позбавлення від страждань, сприяє подоланню відчуття самотності й відчуженості, «пробудженню» душі, лікуючи її рани, стимулюючи появу яскравих емоцій.

Європейська філософська думка й художні практики німецького експресіонізму, і насамперед танцювальні, стали одним із джерел появи танцю Буто, але у своїй теорії та практиці він орієнтований на японські національні культурні традиції. Цей танець дослідники розглядають як реакцію на травму колективної японської душі, спричинену атомними бомбардуваннями Хіросіми й Нагасакі, поразкою у війні, капітуляцією імператора Хірохіто. Крім того, в контексті інтенсивного індустріального розвитку країни, експансії американської культури й загрози вестернізації японської особливої гостроти набули питання, пов'язані з подоланням



кризи ідентичності, проблеми взаємовідносин особистості й суспільства, можливості прояву індивідуального начала й збереження японських етнічних культурних традицій. Мистецтво, зокрема хореографія, шукало шляхи художнього осмислення нових проблем і створення для цього нової мови танцю, нової філософії танцю, де б утілилися не лише етнічні особливості сприйняття тілесності, а й притаманне японській традиції розуміння взаємодії людини зі світом.

Стиль Буто синтезував гротескную невротичність з особливостями тілесної поведінки акторів у жанрах традиційного японського театру – церемоніальність руху, сугестивність жесту, тілесні метаморфози в процесі перевтілення виконавців у різних постановках. Жести розпачу, приниження та скорботи виражають у танці стопи, що повернені всередину носками. Крім того, танцівники копіюють розташування ніг немовляти в утробі матері, пробуджуючи тим самим пренатальний досвід, що наводить їх до витоків своєї культури, топосу, національної ідентичності (Шкарабан, 2001).

Специфіка танатологічного дискурсу в танці Буто полягає в сприйнятті смерті не як події приватного, особистого життя, а як первинної сутності буття. Будучи невідворотнім, настання смерті створює інтегральну єдність із народженням життя, і тому «життя – смерть» – це два сутнісно взаємопов'язані екзистенціали людського буття. Втілення засобами танцю переходів між ними заворює, хвилює, пробуджує емоційну гаму почуттів, оскільки екзистенціал смерті, його художній образ асоціюються не лише з горем, прощанням і втратою, а й утілюють небачену красу. Зміни, що трансформують емоційні, ментальні, енергетичні та фізичні рухи в процесі таких переходів становлять серцевину танцю. Унікальна мова Буто, заряджена позитивною й життєвою енергією, пробуджує піднесені переживання; танець постає як ефективна стратегія детравматизації, оскільки виконавець «заворює» смерть і, долаючи її, стверджує життя. Не випадково в Японії деякі танцівники Буто дають уроки танцю в клініках для душевнохворих, а наукові дослідження засвідчують підвищення ефективності одужання пацієнтів. Не ставиться під сумнів і той факт, що після танцю Буто людина відчуває зняття напруги, глибокий релакс та душевний спокій, який досягається під час медитації.

Е. Ван Альфен, професор Лейденського університету (Нідерланди), доводить, що візуальні образи травматичних подій відіграють важливу роль у їхньому запам'ятовуванні та відтворенні. Він розрізняє зображення-відбитки та зображення-репрезентації, де перші є неусвідомленими та неоформленими, а другі, власне, й допомагають структурувати спогади й не втратити зв'язок із минулим (van Alphen, 2002). У танцювальному мистецтві можуть мати місце ці два типи зображень.

Важливість танцювальних візуальних образів для «опрацювання» травматичного досвіду полягає ще й у можливості не простого споглядати, переглядати й «прочитувати» танцювально-хореографічний текст, а й брати безпосередню участь у танцювальних перформансах. Так, харківський театральний режисер Артем Вусик, який був змушений покинути рідне місто через російське вторгнення, заснував імпровізований театр «Варта» у складі професійних і непрофесійних акторів із різних регіонів України й представив у прем'єрному виступі театру перформанс «Перший день війни», створений на основі особистих спогадів кожного про 24 лютого, день початку повномасштабної російсько-української війни (Воробйова, 2022). Свідчення очевидців стають складником перформансу й пред-



ставляють результат опрацювання персональних історій художніми засобами, їх розуміння та інтерпретацію трагічних подій сучасної вітчизняної історії.

Наукова новизна. Представлене дослідження є однією з перших спроб введення танцювальних практик у предметне поле Trauma Studies в аспекті комплексного осмислення можливостей хореографічного мистецтва щодо опрацювання культурних травм та розробки стратегій детравматизації на різних історико-культурних етапах, включаючи й сьогодення в умовах російсько-української війни.

Висновки. Одним із найкращих засобів опрацювання культурної травми на індивідуальному та колективному рівнях є танець, оскільки в хореографічному мистецтві травматична подія репрезентується й виражається мовою образів та опрацьовується через тіло, залучаючи складний комплекс тілесної пам'яті, тілесності як інтегративного феномену. Танець виконує не лише традиційні для мистецької та дозвіллевої діяльності функції, а й у контексті подолання культурної травми актуалізує рекреаційні, релаксаційні, терапевтичні функції; важливо, що танець послаблює травматичний вплив на психоемоційну сферу людини.

Опрацювання культурних травм Першої світової війни в дискурсі експресіонізму здійснює М. Вігман через звернення до тематики смерті, насильства, війни, самотності, страждань та ін. М. Грем опрацьовує травми індустріалізації, формування американської нації в зоні інтенсивної взаємодії різних культур, західної цивілізації як чоловічої, що породжує проблеми жіночої суб'єктності; одна з перших звертається до опрацювання колоніальної травми. З Другою світовою війною пов'язаний перехід танцю в терапевтичну модальність, виникнення танцювально-рухової терапії (М. Чейз та ін.). Танець Буто позиціонується як реакцію на травму, спричинену атомними бомбардуваннями Японії, а також як спосіб подолати проблеми кризи ідентичності. Сьогодні значних масштабів набуло опрацювання в танці травматичного досвіду російсько-української війни.

Перспективними є дослідження, пов'язані з опрацюванням в танцювальних практиках досвіду українців, набутого в часи перебування українських земель у складі Російської імперії та СРСР, Голодомору, російсько-української війни, а також Голокосту, що був величезним викликом для цивілізації, а не локальним конфліктом.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- ван дер Колк, Б. (2022). *Тіло веде лік. Як лишити психотравми в минулому* (А. Цвіра, пер.). Vivat.
- Воробйова, А. (2022, 16 травня). *Діалоги в чотирьох діях. Дикі історії Артема Вусика та створення незалежного театру під час війни*. Люк. <https://lyuk.media/people/artem-vusyk/>
- Мова, Л. (2022, 15–16 квітня). Реакції тіла під час війни. Поступове повернення до танцю із кризового стану. В А. Підлипська (Упоряд.), *Танець і процеси ідентифікації: історія і сучасність* [Матеріали конференції] (с. 9–12). Видавничий центр КНУКіМ.
- Рюзен, Й. (2010). *Нові шляхи історичного мислення* (В. Кам'янець, пер.). Літопис.
- Шкарабан, М. М. (2001). *Філософія буто*. Nascentes.
- Alexander, J. (2004). Toward a theory of cultural trauma. In J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, & P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–30). University of California Press.



- Graham, M. (1991). *Blood Memory*. Doubleday.
- LaCapra, D. (1996). *Representing the Holocaust: History, theory, trauma*. Cornell University Press.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. John Hopkins University Press.
- Sztompka, P. (1991). *Society in action: The theory of social becoming*. Polity Press.
- van Alphen, E. (2002). Caught by images: On the role of visual imprints in Holocaust testimonies. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 205–221. <https://doi.org/10.1177/147041290200100204>
- Wigman, M. (1983). The philosophy of the modern dance. In M. Cohen & R. Copeland (Eds.), *What is dance?: Readings in theory and criticism* (pp. 305–307). Oxford University Press (Reprinted from *Europa*, 1(1), 1933).

REFERENCES

- Alexander, J. (2004). Toward a theory of cultural trauma. In J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, & P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–30). University of California Press [in English].
- Graham, M. (1991). *Blood Memory*. Doubleday [in English].
- LaCapra, D. (1996). *Representing the Holocaust: History, theory, trauma*. Cornell University Press [in English].
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. John Hopkins University Press [in English].
- Mova, L. (2022, April 15–16). Reaktsii tila pid chas viiny. Postupove povernennia do tantsiu iz kryzovoho stanu [Reactions of the body during war. A gradual return to dance from a state of crisis]. In A. Pidlypska (Comp.), *Tanets i protsesy identyfikatsii: istoriia i suchasnist* [Dance and processes of identification: History and modernity] [Conference proceedings] (pp. 9–12). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Rüsen, J. (2010). *Novi shliakhy istorychnoho myslennia* [New ways of historical thinking] (V. Kamianets, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Shkaraban, M. M. (2001). *Filosofii buto* [Buto philosophy]. Nascentes [in Ukrainian].
- Sztompka, P. (1991). *Society in action: The theory of social becoming*. Polity Press [in English].
- van Alphen, E. (2002). Caught by images: On the role of visual imprints in Holocaust testimonies. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 205–221. <https://doi.org/10.1177/147041290200100204> [in English].
- van der Kolk, B. (2022). *Tilo vede lik. Yak lyshyty psykhotravmy v mynulomu* [The body keeps the score. Mind, brain and body in the transformation of trauma] (A. Tsvira, Trans.). Vivat [in Ukrainian].
- Vorobiova, A. (2022, May 16). *Dialohy v chotyrokh diakh. Dyki istorii Artema Vusyka ta stvorennia nezalezhnogo teatru pid chas viiny* [Dialogues in four acts. Wild stories of Artem Vusyk and the creation of an independent theater during the war]. Liuk. <https://lyuk.media/people/artem-vusyk/> [in Ukrainian].
- Wigman, M. (1983). The philosophy of the modern dance. In M. Cohen & R. Copeland (Eds.), *What is dance?: Readings in theory and criticism* (pp. 305–307). Oxford University Press (Reprinted from *Europa*, 1(1), 1933) [in English].



УДК 394.3(477.85/.87)
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295171

СТАРОДАВНЯ ТА СУЧАСНА НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЯ ГУЦУЛЬЩИНИ

ANCIENT AND MODERN FOLK CHOREOGRAPHY OF THE HUTSUL REGION

Берест Роман Ярославович,

доктор історичних наук, професор,
Львівський національний університет
ім. І. Франка,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-7405-2020>,
roman.berest@lnu.edu.ua

Roman Berest,

Doctor of Sciences in History,
Professor,
Ivan Franko National University of Lviv,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-7405-2020>,
roman.berest@lnu.edu.ua

Кундис Руслан Юрійович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівський національний університет
ім. І. Франка,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-6374-4811>,
ruslan.kundys@lnu.edu.ua

Ruslan Kundys,

PhD in Art Studies,
Associate Professor,
Ivan Franko National University of Lviv,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-6374-4811>,
ruslan.kundys@lnu.edu.ua

Анотація

Мета статті – виявити особливості формування давньої та сучасної танцювальної культури населення Гуцульщини, її тісний взаємозв'язок з іншими етнічними групами Карпатського регіону, історичну тяглість, самобутність народних традицій, звичаїв та обрядів. **Методологія** дослідження базується на комплексному підході, який органічно поєднує низку загальнонаукових та спеціальних методів з елементами герменевтики й ретроспективної реконструкції. Важливе значення надано культурно-типологічному, історико-порівняльному, описовому методу, що сприяло досягненню мети проведеної науково-дослідної роботи. **Наукова новизна** полягає в дослідженні етнокультурних витоків гуцульських танців у контексті зародження та розвитку їхньої хореографічної довершеності, враховуючи розмаїття сучасного танцювального мистецтва гуцулів, що ґрунтується на традиціях, звичаях та обрядах населення. **Висновки.** Сучасне народне танцювальне мистецтво Гуцульщини пройшло довготривалий та складний шлях свого розвитку. У теперіш-

Abstract

The purpose of the article is to identify the peculiarities of the formation of the ancient and modern dance culture of the Hutsul population, its close relationship with other ethnic groups of the Carpathian region, historical continuity, originality of folk traditions, customs and rituals. **The research methodology** is based on an integrated approach that organically combines several general scientific and special methods with elements of hermeneutics and retrospective reconstruction. Important importance is attached to the cultural-typological, historical-comparative, and descriptive methods, which contributed to the achievement of the goal of the research work. **The scientific novelty** lies in the study of the ethno-cultural origins of Hutsul dances in the context of the origin and development of their choreographic perfection, taking into account the diversity of modern Hutsul dance art, which is based on the traditions, customs and rituals of the population. **Conclusions.** The contemporary folk-dance art of the Hutsul region has come a long and difficult way of development. Today's Hutsul dances are



ніх гуцульських танцях можна виділити національний традиціоналізм, хореографічні особливості, обрядово-звичаєвий складник, етико-естетичну цінність, етнокультурну палітру, самобутню виконавчу майстерність та ін. Гуцульська традиція створила колоритне розмаїття хореографічного мистецтва. Воно розвивалося не тільки на власній основі, але й у тісних контактах з танцювальною творчістю та культурою інших народів і насамперед Карпатського регіону. Хореографічне мистецтво Гуцульщини протягом багатьох століть поступово втрачало свої архаїчні танцювальні форми й стилі, рухи, фігури й успадковувало нові, що ґрунтувалися на кращих народних традиціях, здобутках, досягненнях у галузі світоглядних уявлень, національних звичаїв, сприйняття навколишньої природи, різних етнокультурних уподобань, різноманітних виробництв, занять, побуту, які тісно пов'язувалися з характерними елементами народного фольклору, співу, музики, розваг, театру, сімейних звичаїв, весільних обрядів, хореографічних обрядів календарного циклу свят, що підкреслює своєрідність, давність та унікальність хореографічного мистецтва населення регіону.

Ключові слова:

танець; хореографія; театр; хореографічне мистецтво; стиль; синтез мистецтв; виства; музика.

characterised by national traditionalism, choreographic features, ritual and customary components, ethical and aesthetic value, ethno-cultural palette, original performing skills, etc. The Hutsul tradition has created a colourful variety of choreographic art. It developed not only on its own basis but also in close contact with the dance creativity and culture of other peoples, especially of the Carpathian region. For many centuries, the choreographic art of the Hutsul region gradually lost its archaic dance forms and styles, movements, figures and inherited new ones based on the best folk traditions, achievements in the field of worldview, national customs, perception of the surrounding nature, and various ethno-cultural preferences, various productions, occupations, and everyday life, which were closely connected with the characteristic elements of folklore, singing, music, entertainment, theatre, family customs, wedding rites, and choreographic rites of the calendar cycle of holidays, which emphasises the originality, antiquity, and uniqueness of the choreographic art of the region's population.

Keywords:

dance; choreography; theatre; choreographic art; style; synthesis of arts; performance; music.

Актуальність теми дослідження. В умовах важкого й жорсткого воєнного протистояння з російським агресором зараз в Україні протікають складні й незворотні процеси національного відродження, в яких національна культура посідає центральне місце. Україна обрала демократичний шлях розвитку, чим у боротьбі за державну незалежність протиставила себе тоталітаризму, агресії, фальші й іншим негативним явищам.

Однак повноцінний демократичний процес є можливим лише в умовах пізнання власної історико-культурної спадщини, визначне місце в якій посідає народне танцювальне мистецтво. Дослідження свідчать, що сучасна народна танцювальна творчість гуцулів відображає релігійні уявлення, фольклорні надбання, міжкультурні контакти, побутові, землеробські, виробничі, мисливські та інші заняття, які існували в давнину, що показує не тільки її різноманітність, але й значимість.



Теперішнє та прийдешні покоління, а також світова спільнота повинні знати правдиву історію нашого народу, держави, національної культури, а не сфальсифіковану й спотворену, що зумовлює актуальність нашого дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Небагато науковців досліджували різні аспекти культурної спадщини гуцулів. Одним із перших результативних пошукувачів мистецьких коренів гуцульського танцю став відомий діяч «Руської трійці», національний будитель галичан І. Вагилевич (1855). Згодом хореографічні особливості Гуцульщини вивчав Р. Гарасимчук (2008, Narasymczuk, 1939). Побіжні результати історико-етнографічного обстеження Гуцульщини опублікували П. Арсенич (1987) та Р. Кирчів (1987). Відомим майстрам хореографічного мистецтва гуцульського краю присвятили свої праці В. Авраменко (1947), П. Арсенич (1987), Д. Демків (2001), Б. Стасько та Н. Марусик (2010). Штрихи до історії танцювальної культури Гуцульщини подала С. Курінна (2014). Проблеми розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпаття досліджувала О. Бігус (2015). Вплив історичних, етнографічних та інших чинників на танцювальне мистецтво вивчала О. Квецко (2017). Із числа найновіших публікацій привертає увагу дослідження стилістичних особливостей виконання танців на Прикарпатті в другій половині ХХ ст., яке опублікували Я. Сапего та Р. Берест (2023). Чинники, що сприяли формуванню та поширенню хореографічного мистецтва, виділив К. Калієвський (2023). На особливостях виконання сучасних вуличних танців наголосив О. Плахотнюк та ін. (2023).

Мета статті – виявити особливості формування давньої та сучасної танцювальної культури населення Гуцульщини, її тісний взаємозв'язок з іншими етнічними групами Карпатського регіону, історичну тяглість, самотність народних традицій, звичаїв та обрядів.

Виклад основного матеріалу. Зараз у багатьох сільських населених пунктах Гуцульщини ще існує низка старовинних народних танців. Окремі з них зберегли давні назви та архаїчну манеру виконання. Найбільше поширення на Гуцульщині має танець «Коломийка», який в народно-побутовому трактуванні в різних населених пунктах гуцули часто називають «Коло», «Колесо», «Круг», «Кругляк» та ін. Немає сумніву, що коломийки – це найархаїчніші танці, які були створені та існували на Гуцульщині з найдавніших часів. Водночас варто зауважити, що поміж наявних коломийок можна виділити давні зразки й сучасні новотвори. У сучасному їх виконанні простежено три головні кроки зі скарбниці надбань гуцульського танцю, а саме: «тропіт», «переплітуха» (перехрещення ніг) і «гайдук» (викид ноги).

Супровід коломийок складається з характерної музики, яка зазвичай виконується в простому дводольному розмірі, та періодичного співу танцюристів, які немовби скандують поетичні вірші, що відображають зміст танцю. Таким чином, у виконанні ми спостерігаємо тісний зв'язок між танцем, музикою та словом.

Традиційна коломийка виконувалася в старовинному обрядовому варіанті як умовний рух по колу вправо. Таким рухом виконавці ніби імітували видиме небесне переміщення сонця, місяця та інших небесних світил, що символізували космічну загадковість, наслідування, повторення, нескінченність, міфологію, вічність, довершеність світу тощо.

Появі багатьох міфічних божеств та різних культових символів на українських землях, і на Гуцульщині зокрема, сприяв культ бога Сонця, якого давньоруська міфологія називала верховним богом-покровителем Хоросом (Кирчів, 1987).



Чимало населених пунктів Прикарпаття ще й досі зберігають давні назви – Хоросно, Коросно, Коростів, Хоросенько та ін. Уявним символом сонячного покровителя було коло або так званий солярний круг. Важливо, що на Прикарпатті та в Карпатах дослідники виявили чимало давніх солярних знаків. Найчастіше вони висічені на кам'яних виступах, скелях, у печерних порожнинах, що свідчить про шанування сонячного божества (Бандрівський, 2014, с. 280). Отже, народні коломийкові танці Гуцульщини належать до числа давніх симбіозів танцювального мистецтва й виступають творінням унікальних форм художньої творчості народу.

Важливим у дослідженнях танцювальної культури є виділення історичних, етнографічних, культурних, хореографічних, соціальних, релігійних, виробничих та інших особливостей певної етнічної групи й чітке усвідомлення важливості фіксації й збереження традицій кожного етносу як самобутньої та неповторної культурної спадщини (Плахотнюк, 2021).

Поклоніння не тільки Хоросу, але й іншим божествам, родині, весільні й календарно-релігійні обрядові церемонії язичницького, а згодом християнського циклів, формували певну уяву про навколишній світ, яку гуцули виражали в духовній культурі й, зокрема, в народній хореографії. Своїх богів по-різному шанувували землероби, пастухи, лісоруби, що відбилося в давній народній хореографії Гуцульщини.

Танцювання в колі у різних гуцульських селах залишається доволі різноманітним. Наприклад, танець, коли коло загальне, зімкнуте. Учасники танцю між собою тримаються за руки й плавно в музичний такт у пів кроку, який називають «рівна», з виступом вперед правої ноги плавно переміщуються по колу. Інший варіант того ж танцю простежується, коли коло розірване. Тоді танцюристи строго відмежовані одне від одного й перебувають на відстані приблизно одного метра. Найчастіше в цьому танцювальному варіанті руки учасників танцю зігнуті в ліктях і прикладені до грудей, акцентуючи таким жестом власну гідність, персоналізм та гордість. На Гуцульщині, зокрема в Яремчі, було зафіксовано випадки парного танцювання по колу. Пари творили хлопці та дівчата. Танцювання відбувалося по колу в парах (пара за парою) тощо.

В усіх зафіксованих нами колових хореографічних конструкціях танцю на Гуцульщині виступ завжди розпочинався за рухом сонця та командою ватажка, що мало певне символічне значення. Особливий символізм простежується в річному календарно-обрядовому циклі святкувань, коли відбувалося пробудження природи, з'являлася перша зелень і здійснювалося масове поклоніння богу пробудження весни Ярилу. Ті самі хореографічні композиції весняного циклу могли повторюватися й під час літніх чи інших святкувань, але вже в іншому супровідному пісенному репертуарі. Приблизно такими простими за сценарієм і своєрідними за манерою виконання були танці в багатьох слов'янських народів. Фактично це були архаїчні зімкнуті та розімкнуті хороводи, де темп руху збігався зі звуками простих народних музичних інструментів або зі співом учасників.

У колових народних танцях не існувало регламентації числа учасників. Від їхньої кількості залежала величина кола й, зрештою, потужність перебігу танцю. Якщо учасників було багато, то вони творили велике коло, а коли небагато – мале. За браком місця для танцювання й великої кількості охочих утворювали два кола. Внутрішнє коло було меншим, а зовнішнє, що його оточувало, – більшим. У різних населених пунктах за місцевою традицією внутрішнє коло формували особи різної статі та віку.



Найчастіше це були дівчата або жінки, які ніби перебували під захистом учасників зовнішнього кола. Так в селах поблизу містечка Косів внутрішнє коло творили молоденькі дівчата, в Снятині – жінки середнього віку, а в Надвірній – молоді пари. У Ворохті нам твердили про одночасне поєднання в танку аж трьох змішаних кіл.

Для всіх учасників танцю крок «рівна» був основним танцювальним кроком. Відомий галицький дослідник кінця XIX – початку XX ст. Володимир Шухевич зауважив, що цей крок є притаманним стародавнім гуцульським танцям (Шухевич, 1908). Він являв собою простий, однотипний й акцентований хід танцюристів по колу. Акцент припадав на першу долю дводольного музичного такту.

На переломі XIX–XX ст. темп виконання колових танців на Гуцульщині помітно зріс. На це чи не найбільше вплинуло поширення модерну в хореографічному мистецтві. Прискореного темпу виконання танцю передусім вимагала молодь, яка в дусі часу вважала себе провісником нового модернового стилю танцювального мистецтва. Про старий повільний темп, зазвичай, молодь відгукувалася зневажливо та скептично.

З появою та поширенням прискореного танцювального темпу виконання танцю змінився спосіб з'єднання рук учасників. Із сусідньої Буковини на Гуцульщину прийшов танець «Гребінець», який завдяки новому міцному з'єднанню рук танцюристів не тільки отримав свою назву, але й усунув можливість розриву кола, що було дуже важливим для виконавців у запобіганні невдалого виступу чи травмизму (Шухевич, 1908).

Умови існування Гуцульщини в часи панування австро-угорської влади, а згодом і міжвоєнної Польщі не сприяли розвитку української національної культури, яка опинилася на межі виживання і яку підтримували ентузіасти українського населення. Лише поодинокі українці могли отримати хореографічну освіту чи відвідувати танцювальний гурток. Під впливом різних чинників хореографічна конструкція первинних замкнених колових танців гуцулів поступово занепадає й нівелюється. Коло поступово розривається на фрагменти. Домінантного значення набуває парний танець із суто формальним збереженням колової конструкції.

В. Авраменко (1947), Р. Гарасимчук (Harasymczuk, 1939), Н. Марусик (2010) та інші автори у своїх працях стверджують, що в гуцульських танцях на початках їхнього формування й поширення знакових сольних танців парних хореографічних композицій не існувало, а виникли вони значно пізніше, ймовірно, у другій половині XIX ст. Парні танці символізували духовне зближення, а також єдність одружених осіб, закоханих молодят тощо.

Також не було в давні часи, так званих, танців із перетанцюванням або танців-змагань. Вони також є творінням гуцулів новітнього часу.

Слід зазначити, що танці подібного жанру були і в сценічному виконанні. Якщо сюжетно-побутовий танець можна розглядати як експромт виконавців, то до виконання сценічного танцю готувалися заздалегідь. Важливого значення надавали яскравому гуцульському однострою (однотипний святковий одяг, якісне однотипне взуття, однотипні головні убори, своєрідні прикраси, різні атрибути тощо). Суттєвим доповненням сценічного танцю виступав відповідний музичний супровід, а також голосова підтримка чи корегування рухів та дій виконавців. Найвище публіка цінувала синхронне виконання твору, що формувало захоплення, симпатії та враження у глядачів.



У побуті танцювання парами гуцули називали «танцем на вигоду». Найчастіше його виконували в центрі замкнутого кола молоді пари. Однак є відомості не тільки про парний, але й осібний танець без кола. Трапляється також парний та одноосібний танець перед музикантами (Harasymczuk, 1939, p. 23). Такі танці слід віднести до числа новотворів сучасного танцювального мистецтва.

Водночас у цьому танці збереглися пережитки світоглядних уявлень минулого. Адже тепер загальна маса виконавців творила півколо як символ молодого нічного світила – Місяця, фази якого означають безсмертя, веселість, постійне оновлення. Молодий місяць (серп, півкруг) у багатьох слов'янських народів символічно виступає як ознака любові, мудрості, доброго врожаю, чоловічого начала. У системі релігійних язичницьких вірувань, як твердять дослідники, молодий місяць є набагато старішим за сонячне божество, оскільки його історія починається ще з найдавніших часів історії (Кирчів, 1987, с. 249).

Еволюція танцювального мистецтва на Гуцульщині стала причиною появи різних характерних інновацій. Так, у сучасному варіанті «Коломийки» вирізняють два типи виконання цього танцю. У першому – головними елементами танцювальної композиції залишається коло й пари, а в другому – замість кола з'являється ряд. Його формування може бути різним. Виконавці простим танцювальним кроком синхронно рухаються в напрямку музикантів, але перед ними, притупивши ногою, відступають назад. Такий вихід вони повторюють двічі. Цей танцювальний елемент у гуцульській «Коломийці» з'явився наприкінці 20-х рр. ХХ ст. в селах Микуличин, Ворохта, Жаб'є-Кривополе (Harasymczuk, 1939, p. 55).

Часто в процесі виконання танцю учасники «ряду» імітували виконання різних сезонних землеробських (оранка, сівба, обробіток, збір врожаю), ремісничих (ковальство, шевство, кушнірство, чинбарство, бондарство, столярство), домашніх (будівництво, оздоблення) та інших робіт. Простежуються також символічні рухи, пов'язані з опікою над домашньою худобою, птицею, корисними комахами та ін.

Але найкраще черговість виконання різних робіт відображають цикли календарно-побутових святкувань. У виконанні танцювальних мотивів весняних святкувань зафіксовано імітацію перекопування ґрунту, ручної сівби культур, обрізання плодівих дерев та ін. У літньому циклі простежуються рухи, що імітують процес обробітку посівів, косіння трави, її ворущіння, складання тощо. Осінній цикл у рухах символізує збір врожаю плодівих, городніх, зернових, технічних та інших культур. У зимовому циклі простежується підготовка до весни, ремонт господарського реманенту, опіка над домашньою худобою, птицею, комахами.

У селі Яворів на Івано-Франківщині виконання «ряду» мало іншу структурну форму. Спочатку відбирали пари й з них формували два ряди – чоловічий і жіночий, які розміщували навпроти. Чоловічий ряд першим під музичний супровід починав рухатися в напрямку ряду жінок, але, підійшовши впритул, усі виконавці одночасно сильно тупали правою ногою й відступали назад. Так само виконували свій вихід у напрямку до ряду чоловіків і жінки. Після триразового повтору танцюристи по черзі попарно сходилися й виконували звичайний крок «коломийки». Таким чином, можна говорити про часову трансформацію хореографічного мистецтва гуцулів.

Водночас гуцули доволі часто впроваджували в танець власні імпровізаційні елементи, які з кроком «півторака» утворювали його різні варіанти. Проте, як стверджує



Роман Гарасимчук, записати таку імпровізацію практично неможливо, оскільки жоден танцюрист не в змозі точно відтворити її вдруге (Harasymczuk, 1939, p. 42).

Поява нової структурної одиниці танцю з назвою «Горішок» на Гуцульщині, в якому бере участь трое осіб різної статі, свідчить про існування культурних запозичень у сусідів. Об'єднання танцюристів у «горішок» слід вважати символом релігійного духовного начала, родинного щастя й багатства, оберега і цілющості. Відомо, що основою християнства виступає тріада, яка володіє здатністю розв'язувати конфлікти. Не випадково на будь-якій забаві, коли залишалася непарна кількість танцюристів, вони об'єднувалися в танці, утворюючи «горішок».

До числа народних новітніх витворів гуцулів слід віднести танець «Гребінець». Приблизно на переломі XIX–XX ст. гуцули запозичили його в буковинців. Зазвичай танець виконували чоловіки. Назва походить від особливого способу захвату рук танцюристів. Учасники танцю фаланги пальців згинали у вигляді гачків, що нагадувало гребінець для збирання чорниці чи вичісування вовни. Зігнуті пальці вкладали у долоні партнерів ліворуч і праворуч. Таке з'єднання виявилось досить міцним і надійним. Воно в хореографічних композиціях гуцулів існує й досі.

«Гребінець» переважно танцювало четверо чоловіків. Вихідною позицією вони творили фігуру, яка нагадувала рівнораменний хрест. Спочатку виконавці ставали в коло, подавши праву руку партнеру, який був навпроти і таким чином створена фігура мала вид хреста (Шухевич, 1908). З часом «Гребінець» став мішано-парним танцем. У формуванні хореографічної композиції жінка ставала навпроти жінки, чоловік – навпроти чоловіка. Зараз «Гребінець» побутує в багатьох населених пунктах Гуцульщини, збагатившись новими танцювальними елементами.

Найдавнішим гуцульським танцем також вважається «Півторак». Загалом на Гуцульщині упродовж віків сформувалося багато різнотипних назв цього танцю. Іноді в тій самій місцевості побутувало дві або й кілька назв. Якісь із них були давніми, а інші мали новітнє походження. Танець «Півторак» поєднував у собі танцювальні кроки «тропіт», іноді «рівна», «сідати гайдука» та ін. Крок «півторак» виконувався в повільному темпі, повільніше, ніж інші танцювальні кроки. Про це наголошено в багатьох гуцульських, бойківських та буковинських народних піснях, які постійно супроводжували ту чи іншу хореографічну композицію танцю.

До новітніх танцювальних композицій, які з'явилися в гуцульській хореографії на початку XX ст., належить танець «Мережка». Його назва походить від слова «мережити». В танці помітно домінують дрібні, навіть дещо скуті рухи ніг. Зазначений танець поширений на землях Поділля та центральної України і його поява в Галичині може трактуватися як культурне запозичення.

Наукова новизна полягає в дослідженні етнокультурних витоків гуцульських танців у контексті зародження та розвитку їхньої хореографічної довершеності, враховуючи розмаїття сучасного танцювального мистецтва гуцулів, що ґрунтується на традиціях, звичаях та обрядах населення.

Висновки. Сучасне народне танцювальне мистецтво Гуцульщини пройшло довготривалий та складний шлях свого розвитку. У сучасних гуцульських танцях можна виділити національний традиціоналізм, хореографічні особливості, обрядово-звичаєвий складник, етико-естетичну цінність, етнокультурну палітру, самотню виконавчу майстерність та ін.



Гуцульська традиція створила колоритне творче розмаїття хореографічного мистецтва. Воно розвивалося не тільки на власній основі, але й у тісних контактах із танцювальною творчістю та культурою інших народів і насамперед жителів Карпатського регіону. Хореографічне мистецтво Гуцульщини протягом багатьох століть поступово втрачало свої архаїчні танцювальні форми й стилі, рухи, фігури й успадковувало нові, що ґрунтувалися на кращих народних традиціях, здобутках, досягненнях у галузі світоглядних уявлень, національних звичаїв, сприйняття навколишньої природи, різних етнокультурних уподобань, різноманітних виробництв, занять, побуту, які тісно пов'язувалися з характерними елементами народного фольклору, співу, музики, розваг, театру, сімейних звичаїв, весільних обрядів, хореографічних обрядів календарного циклу свят, що підкреслює своєрідність, давність та унікальність хореографічного мистецтва населення регіону.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Авраменко, В. (1947). *Українські національні танки, музика і стрій*. Накладом Автора.
- Арсенич, П. І. (1987). Історіографія етнографічного дослідження Гуцульщини. В Ю. Г. Гошко (Ред.), *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження* (pp. 10–22). Наукова думка.
- Бандрівський, М. С. (2014). *Культурно-історичні процеси на Прикарпатті і Західному Поділлі в пізній період епохи бронзи – на початку доби раннього заліза* [Монографія]. Інститут українознавства імені І. Крип'якевича Національної академії наук України.
- Бігус, О. О. (2016). *Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону* [Монографія]. Ліра-К.
- Вагилевич, І. (1855). Гуцулы, обитатели восточной отрасли Карпатских гор (П. П. Дубровский, пер.). *Пантеон*, 21(5), 17–56.
- Гарасимчук, Р. (2008). *Народні танці українців Карпат* (Книга 1: Гуцульські танці). Інститут народознавства НАН України.
- Демків, Д. (2001). *Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії*. Вік.
- Калієвський, К. (2023). Зародження танцювальної культури на теренах України. In *ΛΟΓΟΣ: Education and science of today: Intersectoral issues and development of sciences* [Conference proceedings] (pp. 304–307). European Scientific Platform. <https://doi.org/10.36074/logos-18.08.2023.84>
- Квецко, О. Я. (2017). Історична спадкоємність у збереженні фольклорного танцю етнографічних груп Прикарпаття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2(37), 44–51.
- Кирчів, Р. Ф. (1987). Світоглядні уявлення і вірування. В Ю. Г. Гошко (Ред.), *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження* (с. 243–260). Наукова думка.
- Курінна, М. (2014). З історії танцювальної культури Гуцульщини: друга половина ХХ – початок ХХІ століття. *Народна творчість та етнологія*, 1, 117–122.
- Марусик, Н. (2010). Становлення та розвиток форм гуцульського автентичного танцю. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 19–20, 284–288.
- Плахотнюк, О. (2021). Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35(5), 4–8. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1>
- Плахотнюк, О., Берест, Р., & Гарбузюк, М. (2023). Генеза вуличних танців (street dens): трактування основний дефініцій. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 65(2), 114–120. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-15>



- Сапего, Я., & Берест, Р. (2023). Стилiстичнi виконання народної хореографiчної культури бойкiв у весняному-лiтньому циклi святкування. *Актуальнi питання гуманiтарних наук*, 65(2), 121–127. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-16>
- Стасько, Б., & Марусик, Н. (2010). *Роман Гарасимчук та його автентичнi «Танцi гуцульськi»*. Прикарпатський нацiональний унiверситет iменi В. Стефаника.
- Шухевич, В. (1908). *Гуцульщина* (Ч. 5). Загальна Друкарня.
- Harasymczuk, R. (1939). *Tance Huculskie*. Towarzystwo Ludoznawcze.

REFERENCES

- Arsenych, P. I. (1987). Istoriohrafia etnohrafichnoho doslidzhennia Hutsulshchyny [Historiography of ethnographic research of Hutsul region]. In Yu. H. Hoshko (Ed.), *Hutsulshchyna: istoryko-etnohrafichne doslidzhennia* [Hutsul region: Historical and ethnographic study] (pp. 10–22). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Avramenko, V. (1947). *Ukrainski natsionalni tanky, muzyka i strii* [Ukrainian national dances, music and formation]. Nakladom Avtora [in Ukrainian].
- Bandrivskiy, M. S. (2014). *Kulturno-istorychni protsesy na Prykarpatti i Zakhidnomu Podillyi v piznii period epokhy bronzy – na pochatku doby rannoho zaliza* [Cultural-historical processes in the Carpathians and Western Podillya in the late Bronze Age – at the beginning of the Early Iron Age] [Monograph]. I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Bihus, O. O. (2016). *Narodno-stsenichna khoreohrafia Prykarpatskoho rehionu* [Folk stage choreography of Precarpathian region] [Monograph]. Lira-K [in Ukrainian].
- Demkiv, D. (2001). *Yaroslav Chuperchuk: fenomen hutsulskoi khoreohrafii* [Yaroslav Chuperchuk: The phenomenon of Hutsul choreography]. Vik [in Ukrainian].
- Harasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukrainsiv Karpat* [Folk dances of Ukrainian Carpathians] (Book 1: Hutsulski tantsi [Hutsul dances]). The Ethnology Institute NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Harasymczuk, R. (1939). *Tance Huculskie* [Hutsul dances]. Towarzystwo Ludoznawcze [in Polish].
- Kaliievskiy, K. (2023). Zarodzhennia tantsiuvalnoi kultury na terenakh Ukrainy [The birth of dance culture on the territory of Ukraine]. In *ЛЮГОС: Education and science of today: Intersectoral issues and development of sciences* [Conference proceedings] (pp. 304–307). European Scientific Platform. <https://doi.org/10.36074/logos-18.08.2023.84> [in Ukrainian].
- Kurinna, M. (2014). Z istorii tantsiuvalnoi kultury Hutsulshchyny: druha polovyna XX – pochatok XXI stolittia [From the history of the dance culture of the Hutsul region: The second half of the 20th – the beginning of the 21st century]. *Folk and Etnology*, 1, 117–122 [in Ukrainian].
- Kvetsko, O. Ya. (2017). Istorychna spadkoiemnist u zberezhenni folklornoho tantsiu etnohrafichnykh hrup Prykarpattia [Historical inheritance in the preservation of folklore dance of the ethnographic groups of the Prekarpathian region]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 2(37), 44–51 [in Ukrainian].
- Kyrchiv, R. F. (1987). Svitohliadni uivlennia i viruvannia [Worldviews and beliefs]. In Yu. H. Hoshko (Ed.), *Hutsulshchyna: istoryko-etnohrafichne doslidzhennia* [Hutsul region: Historical and ethnographic study] (pp. 243–260). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Marusyk, N. (2010). Stanovlennia ta rozvytok form hutsulskoho avtentychnoho tantsiu [Formation and development of Hutsul authentic dance forms]. *Newsletter Precarpathian University. Art Studies*, 19–20, 284–288 [in Ukrainian].
- Plakhotniuk, O. (2021). Etnosvitohliad folklornoho tantsiu v mystetskomu prostori suchasnosti [Ethnic worldview of folklore dance in the modern space of art]. *Humanities Science Current Issues*, 35(5), 4–8. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1> [in Ukrainian].



- Plakhotniuk, O., Berest, R., & Harbuziuk, M. (2023). Geneza vulychnykh tantsiv (street dens): traktuvannia osnovnyi definitsii [The genesis of street dances: Interpretation of basic definitions]. *Humanities Science Current Issues*, 65(2), 114–120. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-15> [in Ukrainian].
- Sapeho, Ya., & Berest, R. (2023). Stylistychni vykonannia narodnoi khoreorafichnoi kultury boikiv u vesnianomu-litnomu tsykli sviatkuvan [Stylist performances of the folk choreographic culture of fights in the spring-summer cycle of celebration]. *Humanities Science Current Issues*, 65(2), 121–127. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-16> [in Ukrainian].
- Shukhevych, V. (1908). *Hutsulshchyna* [Hutsul region] (Pt. 5). Zahalna Drukarnia [in Ukrainian].
- Stasko, B., & Marusyk, N. (2010). *Roman Harasymchuk ta yoho avtentychni "Tantsi hutsulski"* [Roman Harasymchuk and his authentic Hutsul Dances]. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Vagilevich, I. (1855). *Guculy, obitateli vostochnoj otrasli Karpatskih gor* [The Hutsuls, inhabitants of the eastern branch of the Carpathian mountains] (P. P. Dubrovskij, Trans.). Panteon [in Russian].



УДК 793.31:392.51(=161.2)
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295175

НАРОДНІ ТАНЦІ ОПОЛЯН У РОДИННО-ПОБУТОВІЙ ОБРЯДОВІСТІ (НА ПРИКЛАДІ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ)

OPILLIANS FOLK DANCES IN FAMILY AND HOUSEHOLD RITUALS (ON THE EXAMPLE OF WEDDING RITE)

Тимчула Андрій Васильович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-8287-6852>,
tymchula_a@ukr.net

Andrii Tymchula,
PhD in Art Studies,
Senior Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-8287-6852>,
tymchula_a@ukr.net

Яценко Ольга Леонідівна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-9809-4284>,
zhemchuzhna@ukr.net

Olha Yatsenko,
Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-9809-4284>,
zhemchuzhna@ukr.net

Анотація

Мета статті – виявити особливості народних танців ополян у контексті родинно-побутової обрядовості (на прикладі весільного обряду). **Методологія.** Застосовано метод системного аналізу та синтезу для аналізу ритуально-обрядової культури як цілісності; метод мистецтвознавчого аналізу, жанрово-типологічний, описовий методи – для виявлення стильових та лексичних особливостей опільських танців весільного обряду та ін. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано весільний обряд ополян крізь призму танцювального складника. **Висновки.** Дослідження структурних характеристик родинно-побутової обрядовості ополян засвідчило, що традиційна танцювальна культура їхнього весільного обряду є своєрідним спадкоємцем сенсів та кодів ритуально-обрядової культури – унікальної метасистеми та моделі художнього мислення цієї етнографічної групи. У танцях родин-

Abstract

The purpose of the article is to identify the peculiarities of Opillians folk dances in the context of family and household rituals (in the example of a wedding ceremony). **Research methodology.** The systematic analysis and synthesis method was used to analyse ritual and ceremonial culture as a whole; the method of art historical analysis, genre-typological, and descriptive methods were used to identify stylistic and lexical features of Opillians dances of the wedding ceremony, etc. **Scientific novelty.** For the first time in national art studies, the wedding rite of the Opillians is analysed through the prism of the dance component. **Conclusions.** The study of the structural characteristics of the family and household rituals of the Opillians has shown that the traditional dance culture of their wedding ceremony is a kind of heir to the meanings and codes of the ritual and ceremonial culture – a unique meta-system and model of artistic thinking of this ethnographic group. The dances of the Opil-



но-побутової обрядовості ополян передусім виражається емоційне життя, оскільки танці є способом емоційної розрядки, а своєрідна хореографічна лексика увібрала сенси сюжетно-персонажного, просторово-часового, діалогічного та міметичного кодів. Цінність автентичного народного танцю весільної обрядовості ополян полягає, зокрема, в його транспарентності, зрозумілості, оскільки за умов недоступності вербальної мови представники етнографічної групи можуть зберегти власну ідентичність завдяки основам культури, що виражена мовою найдавніших видів мистецтва й художньої творчості. Високий емоційний статус танцювальної культури ополян пов'язаний з одним із найістотніших кодів ритуально-обрядової традиції – її установкою на створення особливого тону, підвищеного емоційно-психологічного стану, що повідомляється всій громаді. В цій ціннісній якості проявлена первинна роль впливу ритуального тексту, що здатний перейти за ритуальні межі в сферу суто побутову й виразити переживання й почуття, не прописані обрядом.

Ключові слова:

ополяни; народний танець; родинно-побутова обрядовість; весільна обрядовість; ритуал; танець.

lians family and household rituals primarily express emotional life, since dancing is a way of emotional release, and a peculiar choreographic vocabulary has absorbed the meanings of plot and character, spatial and temporal, dialogic, and mimetic codes. The value of the authentic folk dance of the Opillians wedding ceremony lies, in particular, in its transparency and comprehensibility, since in the conditions of inaccessibility of the verbal language, representatives of the ethnographic group can preserve their own identity thanks to the foundations of culture expressed in the language of the most ancient art forms and artistic creativity. The high emotional status of the Opillians dance culture is associated with one of the most significant codes of the ritual and ceremonial tradition – its focus on creating a special tone, an elevated emotional and psychological state that is communicated to the entire community. This value manifests the primary role of the influence of the ritual text, which can go beyond the ritual boundaries into the purely domestic sphere and express experiences and feelings not prescribed by the rite.

Keywords:

opillians; folk dance; family and household rituals, wedding rituals; ritual; dance.

Актуальність теми дослідження. У створенні стійкої системи життєзабезпечення та діалогу культурних традицій різних етносів вирішальна роль належить ритуально-обрядовій практиці як головній сфері реалізації соціальних функцій колективу. Ритуально-обрядова культура ополян є художнім відображенням дійсності в словесно-музично-хореографічних формах колективної творчості, що включає свята та ігри, танці та театралізовані вистави, ворожіння, співи та гру на музичних інструментах. Як і в будь-якій іншій традиційній культурі, обрядовість ополян присвячена подіям життєвого циклу, календарності землеробського та скотарського циклів та виражена багатоманітням різновидів сімейно-родових та громадсько-колективних ритуалів і свят.

Народний танець є унікальною мовою традиційного відтворення та водночас конструювання ідентичності етносу. В родинно-побутовій обрядовості ополян в єдиному комплексі існували вірування й ритуал, пісня й хоровод, інструментальна музика й танець, драматизована гра та перевтілення.

Актуальність статті зумовлена необхідністю вивчення комплексу родинно-побутової обрядовості ополян із метою подальшого поглибленого дослідження представлених в цьому елементів танцювальної культури як основи та предтечі сучас-



ного професійного народно-сценічного танцю ополян. Дослідження танцювальної культури ополян у контексті родинно-побутової обрядовості дозволяє осмислити універсалізм законів ритуально-обрядової культури й, зокрема, закону збереження ритуальних сенсів у разі їхнього повторення та відтворення в інших системах.

Аналіз останніх досліджень. Питання, пов'язані з дослідженням танцювальної культури різних етнографічних груп українського етносу на сучасному етапі, входять у коло наукових інтересів багатьох вітчизняних науковців. Проте історіографічний аналіз засвідчив відсутність у науковому дискурсі самостійних мистецтвознавчих досліджень та публікацій, присвячених проблематиці народного танцю в родинно-побутовій обрядовості ополян. Лише деякі аспекти особливостей прояву танцювальної культури на Опіллі побіжно згадуються в наукових публікаціях та працях Л. Білоус (2014) «Великодня народно-обрядова творчість на території Рогатинського Опілля (Івано-Франківська область)», Х. Язловецької (2019) «Народний костюм Опілля як носій регіональних обрядів Прикарпаття», Л. Щур (2021) «Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції» та ін.

Мета статті – виявити особливості народних танців ополян у контексті родинно-побутової обрядовості (на прикладі весільного обряду).

Виклад основного матеріалу. Культура кожної етнографічної групи проявляється передусім у специфічній самоорганізації в таких її формах, які не схожі з формами інших народів. Вона включає в себе продукти матеріальної та інтелектуальної діяльності етнографічної групи, систему соціальних та духовних цінностей, ставлення людей цієї етнічної групи до навколишнього середовища, а також взаємини між собою, ставлення до самих себе й до інших етнічних груп та народів. Така культура органічно взаємодіє з природою, в якій вона сформувалася; єдина з нею та орієнтована на збереження власної самобутності.

Культура етнічної групи передбачає напрацювання єдиних правил поведінки, спільної пам'яті та спільної картини світу. Саме на ці інтегративні та стабілізаційні аспекти функціонування культури спрямована дія механізму традиції. В них найчіткіше виражаються особливості культури етнографічної групи, її міфологія й релігія, норми та цінності. Звичаї, обряди та ритуали передавалися з покоління в покоління.

Ополяни належать до північно-західної етнографічної групи та «... заселяють західне Поділля аж по р. Стрипу, подекуди аж по Серет на сході» (Кузеля, 1949, с. 199). Традиційна культура ополян – основа духовного багатства цієї етнографічної групи. На цій основі споконвічно будується моральне, патріотичне та естетичне виховання молодого покоління. Дослідники наголошують на тому, що для Опілля «... упродовж віків характерне було святкування багатьох календарних, релігійних та родинних свят» (Вовчок, 2017, с. 42), а в цілому, «... обрядово-звичаєва культура ополян дуже подібна до покутської та інших сусідніх територіальних одиниць» (Вовчок, 2017, с. 42).

Зважаючи на тему дослідження, уточнимо такі його базові поняття, як-от: «звичаї», «обряд» та «ритуал». Звичаї зароджуються в буденному житті багатьох представників етнографічної групи й можуть стати її здобутком. Специфіка звичаю полягає в тому, що він відтворює доцільні трудові, родинно-побутові святкові та інші дії. Метою кожної дії, закріпленої звичаєм, є досягнення певного реального



результату – створення знаряддя праці, підтримка певних стосунків між людьми, задоволення тих чи інших людських потреб. Отже, поняття «звичай» розуміємо як стереотипізовані форми поведінки, що пов'язані з діяльністю, яка має практичне значення та існує в повсякденному житті з його невизначеністю, нечіткістю, можливістю відхилення в той чи інший бік. Таке трактування звичаю дозволяє виділити ритуал, зокрема такі його характеристики, як чітка визначеність та незмінна відповідно до ситуації послідовність дій або одиничної дії. Строга послідовність дій в ритуалі стає особливою цінністю, завдяки чому буденна ситуація може наповнюватися особливим сенсом і стає пам'ятною подією. Ритуал – це одна з форм символічної дії, що відображає зв'язок суб'єкта з системою соціальних стосунків і цінностей та позбавлена будь-якого утилітарного або самоцінного значення.

Якщо звичай – це явище буденного, побутового життя, то ритуал – явище громадського життя. Дослідники наголошують, що термін «ритуал» за своїм змістом найбільш наближений до терміна «обряд» (Beattie, 1970, p. 246). Більше того, в західній науковій літературі обряд перекладається як ритуал. У вітчизняній науковій літературі щодо ритуалу та обряду існує кілька точок зору. Наприклад, термін «ритуал» трактується як сукупність обрядів, що супроводжують релігійний акт і становлять його зовнішнє оформлення; як елемент обряду (обряд, відповідно, трактується як сукупність ритуалів); як правило або порядок проведення того чи іншого релігійного чи світського акту. Основна відмінність обряду від ритуалу, на наш погляд, полягає в тому, що в обряді немає нічого прописаного, офіційного. В народному обряді все йде від усної передачі, від ігрової традиційної дії – від самого життя. Отже, під обрядом розуміємо комплекс символічних дій, встановлених громадською думкою й пов'язаних із побутовими явищами, поглядами, нормами та принципами.

Ритуал за своєю суттю є колективною дією – його колективний характер зумовлений суспільною природою. Це особлива програма поведінки, за допомогою якої колектив долає кризові ситуації. Тобто, кожне суспільство, турбуючись про власну цілісність та єдність, прагне виробити однакові форми поведінки, які необхідні в тому разі, коли взірці, призначені для буденного життя, не спрацьовують і з'являється загроза існуванню колективу в його усталеному вигляді. Стосовно членів колективу ритуал виступає як особливо важливий момент соціального життя, коли в символічній наочній формі проголошуються й спільно переживаються важливі ідеї, взірці, цінності та норми. Для того, щоб символ, закладений в ритуальній дії, був зрозумілий, відчутий та пережитий, кожен із присутніх має брати участь у цій дії. Особливе значення має те, що в ритуалі використовують всі знакові засоби, відомі цьому колективу. В такому контексті ритуал являє собою парад всіх знакових систем – природної мови, мови жестів, міміки, пантоміми, співів, музики, хореографії та ін. Такий синтез, на думку дослідників, забезпечує максимальну стійкість ритуалу й створює необхідний психологічний ефект співпричетності з вищими цінностями буття (Sørensen, 2005, p. 54).

Тілесні рухи реалізуються в ритуалі, зокрема в релігійному, потім в танці. Одне з найдавніших мистецтв – танцювальне – виростає з ритуальних рухів тіла, але розвивається, обираючи менш практичні функції та набуваючи ігрового змісту.

Хореографічний складник ритуально-обрядових церемоній оцінюється і як синкретичний елемент обряду, і як спадкодавець ритуальних кодів. Семіотична функція танцю в родинно-побутовій обрядовості полягає в унікальному згурту-



ванні людей, поєднанні індивідуальних тіл у велике соціальне тіло, скероване єдиними ритмами й рухами, що заряджають енергією синкретичної солідарності.

Танець родинно-побутової обрядовості ополян є своєрідною творчою лабораторією невербальної пам'яті. За допомогою танцю формується така онтологія свідомості, коли свідомість не розділяється на суб'єкт та об'єкт, а поєднується в просторово-часовому континуумі людських тіл; людина й світ зливаються в єдине ціле.

Джерела сучасного народно-сценічного танцю ополян слід шукати в давній обрядовій культурі. Від обрядів, пов'язаних із народженням, та інших знакових заходів до весільного та похоронного обрядів – цей регламентований комплекс можна розглядати як технологію практичного застосування ігрового принципу проходження людиною життєвого циклу. Він стійкий та непорушний, як цінний взірць нематеріального духовного спадку українців та механізм самоідентифікації, актуальний в умовах відродження етнічної культури початку XXI ст. У художньому плані родинна обрядовість ополян стала основою розвитку багатьох видів мистецтва, зокрема хореографічного. Особливий вплив традиційної культури відчуло професійне хореографічне мистецтво, виявляючи типологічні зв'язки з обрядами.

Найбільш яскрава дія емоційно-психологічного коду спостерігається в весільному обряді ополян – центральному, багатоваріантному й надзвичайно популярному святі в системі родинно-побутової обрядовості (Стецишин, 1989, с. 173). На думку І. Несен (2008), весільна обрядовість – це «один із найстійкіших та найскладніших компонентів традиційно-побутової культури, яскравий показник етнічної ідентичності» (с. 261).

Весільний обряд – унікальне явище в культурі народів, концентрація дієвої духовної підтримки, специфічна форма спілкування та комунікації, система моральних орієнтирів та цінностей, стереотипів та формул.

У контексті весільної обрядовості людина постає носієм візуальної та звукової інформації; в жестикуляції, грі, співах і танці розкривається її творчий потенціал і, в цілому, втілюється фольклорна ідея синкретизму. Весілля є унікальним ритуально-обрядовим кодом танцювального мислення народів, з яким пов'язані глибинні значення рухів та їхнє походження. Синкретична форма існування обрядової й танцювальної культур є основою їхньої текстової спільності, єдиного виміру значень в передачі цілісної картини світу.

Весільна обрядовість умовно поділяється на три частини – передвесільного періоду, власне весілля та післявесільного періоду.

Весілля ополян – надзвичайно стійкий трансфер ритуально-обрядової свідомості, своєрідний адекватний виражальний засіб стану суспільства в будь-якій часовій точці історії українського народу. Танець як невід'ємна частина й важливий компонент родинно-побутової обрядовості ополян існує в просторі весілля в двох іпостасях: як ритуальний елемент обряду і як самостійний світ, що вбирає й перекладає на власну мову «космос» цього обряду.

Сакраментальним простором хороводу, який традиційно виконується під час Барвінкового обряду та обряду приготування короваю «Доля» (важливого атрибуту опільського весілля) виступає коло, що розігрується в контрастних модусах вертикалі (жестикуляція вгору і вниз) та горизонталі (рух праворуч/ліворуч). Категорія часу пов'язана з поняттям руху; основною формулою руху в хороводі виступає безперервність, що організує замкнуто-розімкнутий простір.



У затанцюваннях і танцях, притаманних родинно-побутовій обрядовості ополян у цілому та весільній обрядовості зокрема (наприклад, затанцювання «Надобридень», що традиційно виконувалися під музику в процесі зустрічі гостей на вулиці; танець козацького типу «Танець під вербами», яким закінчувався обряд зустрічі) відтворюються природні рухи. Закони природи через танець кодуються в тілі людини, в її онтології свідомості, а потім і в колективному мисленні учасників (танці зображували, зокрема, сакральний рух сонця та інших небесних світил). Водночас, як свідчать вітчизняні дослідники, в довесільній обрядовості – сватанні та заручинах – «... значна частина пісень-приспівок та пританцівок, які його обслуговували, вийшли з ужитку» (Миськів, 2008, с. 12).

Варто зауважити, що практично всім весільним танцям ополян, зокрема «Танцю старости», «Танцю коровайниць», «Карагіду», «Танцю з кочергою», «Танцю для вінчаних батьків», «Танцю старшого дружби з молодію і молодим» та ін., властиві затанцювання колом (на місці або довкола себе в парному танці), імпровізаційне обігрування традиційних ритуальних атрибутів (вінок, коровай, рантух, кочерга та ін.) та обов'язкове виконання типових ілюстративних рухів.

Водночас танцювальна культура ополян у родинно-побутовій обрядовості відображає не лише драматургічні (персональні та змагальницькі) сенси, але й його просторово-часові характеристики.

Безперервність руху в просторі кола повторює циклічний, обертально-поступальний час народної міфології. Ці риси танцювального хронотопу відображені в своєрідних конфігураціях та типах розвитку руху в парних танцях «Падеспань», «Хрущ», «Краков'як», «Коменяр» та ін.

Хореографічна лексика, притаманна Опіллю, відображена в популярному танці «Хрущ», зокрема властивим для цього парного танцю є приставний крок, невеликі присіди з човником, обертання під руками всередину, опільські сварливі (рухи руками), невеликі присіди з плесканням (по коліну, по плечах), похитування навколо себе та ін.

Варто зауважити, що географічне розташування Опілля зумовило відповідні впливи на народні танці танцювальних культур сусідніх етнографічних груп (бойків) та народів (поляків, чехів та ін.).

Один із найбільш популярних танців, який виконувався під час другої частини весільної обрядовості ополян – «Краков'як», регіональний варіант відомого польського танцю, своєрідними ознаками якого є дрібні рухи, прості та перемінні кроки, підскоки, обертання на одному місці та довкола себе.

Вітчизняна дослідниця Л. Шур (2021), розглядаючи танцювальну традицію Західного Поділля, поділяє її на жанри обрядових, побутових та напливових танців (с. 97). На основі дослідження танців у весільній обрядовості ополян можемо констатувати домінування обрядових танців в передвесільному періоді, а побутових та напливових – на весіллі та в післявесільний період.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано весільний обряд ополян крізь призму танцювального складника.

Висновки. Дослідження структурних характеристик родинно-побутової обрядовості ополян засвідчило, що традиційна танцювальна культура їхнього весільного обряду є своєрідним спадкоємцем сенсів та кодів ритуально-обрядової



культури – унікальної метасистеми та моделі художнього мислення цієї етнографічної групи.

У танцях родинно-побутової обрядовості ополян передусім виражається емоційне життя, оскільки танці є способом емоційної розрядки, а своєрідна хореографічна лексика увібрала сенси сюжетно-персонажного, просторово-часового, діалогічного та міметичного кодів.

Цінність автентичного народного танцю весільної обрядовості ополян полягає, зокрема, в його транспарентності, зрозумілості, оскільки за умов недоступності вербальної мови представники етнографічної групи можуть зберігати власну ідентичність завдяки основам культури, що виражена мовою найдавніших видів мистецтва й художньої творчості.

Високий емоційний статус танцювальної культури ополян пов'язаний з одним із найістотніших кодів ритуально-обрядової традиції – її установкою на створення особливого тону, підвищеного емоційно-психологічного стану, що повідомляється всій громаді. В цій ціннісній якості проявлена первинна роль впливу ритуального тексту, що здатний перейти за ритуальні межі у сферу суто побутової й виразити переживання й почуття, не прописані обрядом.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Білоус, Л. М. (2014, 22–23 серпня). Великодня народно-обрядова творчість на території Рогатинського Опілля (Івано-Франківська область). В *Традиційна культура в умовах глобалізації: народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі* [Матеріали конференції] (с. 42–47). Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва.
- Вовчок, Я. В. (2017). *Ностальгічний туризм Прикарпаття*. Тіповіт.
- Кузеля, З. (1949). Ополяни. В В. Кубійович & З. Кузеля (Ред.), *Енциклопедія українознавства* (Т. 1, с. 199). Наукове Товариство імені Шевченка.
- Миськів, В. Я. (Уклад.). (2008). *Музична Тернопільщина* [Бібліографічний покажчик] (Г. Й. Жовтко, ред.). Підручники і посібники.
- Несен, І. (2008). Весільний ритуал середнього Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX–XX ст.). *Вісник Львівського університету. Серія: Історія*, 43, 261–319.
- Стецишин, Б. В. (1989). Весілля в Рогатинщині. В У. Любич (Ред.), *Український Архів* (Т. 50: Рогатинська земля, Ч. 1, с. 173–175). Наукове Товариство імені Шевченка.
- Щур, Л. Б. (2021). *Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника].
- Язловецька, Х. Т. (2019). *Народний костюм Опілля як носій регіональних обрядів Прикарпаття* [Магістерська робота, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. Репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/1671>
- Beattie, J. H. M. (1970). On understanding ritual. In B. Wilson (Ed.), *Rationality* (pp. 240–268). Blackwell.
- Sørensen, J. (2005). Ritual as action and symbolic expression. In E. Østrem, M. B. Bruun, N. H. Petersen, & J. Fleischer (Eds.), *Genre and ritual: The cultural heritage of medieval rituals* (pp. 49–64). Museum Tusulanum Press.



REFERENCES

- Beattie, J. H. M. (1970). On understanding ritual. In B. Wilson (Ed.), *Rationality* (pp. 240–268). Blackwell [in English].
- Bilous, L. M. (2014, August 22–23). Velykodnia narodno-obriadova vorchist na terytorii Rohatynskoho Opillia (Ivano-Frankivska oblast) [Easter folk-ritual creativity in the territory of Rohatyn Opillia (Ivano-Frankivsk region)]. In *Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: narodna muzyka ta dekoratyvne mystetstvo v svitovomu tsyvilizatsiinomu prostori* [Traditional culture in the conditions of globalization: Folk music and decorative art in the world civilizational space] [Conference proceedings] (pp. 42–47). Kharkiv Regional Organizing and Methodical Center of Culture and Art [in Ukrainian].
- Kuzelia, Z. (1949). Opoliany [Opolans]. In V. Kubiiovych & Z. Kuzelia (Eds.), *Entsyklopediia ukrainoznavstva* [Encyclopedia of Ukrainian studies] (Vol. 1, p. 199). Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Myskiv, V. Ya. (Comp.). (2008). *Muzychna Ternopilshchyna* [Musical Ternopil region] [Bibliographic index] (H. Y. Zhovtko, Ed.). Pidruchnyky i posibnyky [in Ukrainian].
- Nesen, I. (2008). Vesilnyi rytual serednoho Polissia: tradytsiina struktura ta reliktovi formy (seredyna XIX–XX st.) [The wedding ritual of middle Polissia: Traditional structure and relictic forms (in the middle of XIX – of XX century)]. *Visnyk of the Lviv University. Historical Series*, 43, 261–319 [in Ukrainian].
- Shchur, L. B. (2021). *Narodna khoreorafichna kultura Zakhidnoho Podillia: transformatsiia ta zberezhennia tantsiuvalnoi tradytsii* [Folk choreographic culture of Western Podillia: Transformation and preservation of dance tradition] [Abstract of PhD Dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].
- Sørensen, J. (2005). Ritual as action and symbolic expression. In E. Østrem, M. B. Bruun, N. H. Petersen, & J. Fleischer (Eds.), *Genre and ritual: The cultural heritage of medieval rituals* (pp. 49–64). Museum Tusulanum Press [in English].
- Stetsyshyn, B. V. (1989). Vesillia v Rohatynshchyni [Wedding in Rohatyn region]. In U. Liubovych (Ed.), *Ukrainskyi Arkhiv* [Ukrainian Archive] (Vol. 50: Rohatynska zemlia [Rohatyn land], Pt. 1, pp. 173–175). Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Vovchok, Ya. V. (2017). *Nostalichnyi turyzm Prykarpattia* [Nostalgic tourism of Prykarpattia]. Tipovit [in Ukrainian].
- Yazlovetska, Kh. T. (2019). *Narodnyi kostium Opillia yak nosii rehionalnykh obriadiv Prykarpattia* [Folk costume of Opillia as a bearer of regional ceremonies of Prykarpattia] [Master's thesis, National Academy of Culture and Arts Management]. Electronic National Academy of Ukraine on Culture and Arts Management Staff Institutional Repository. <https://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/1671> [in Ukrainian].



УДК 394.3(477.85/.87):792.83]:7.071.2"19"(091)
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295176

ТАНЕЦЬ «КОСМАЧАНКА»: ВИТОКИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ XX СТОЛІТТЯ

KOSMACHANKA DANCE: ORIGINS AND INTERPRETATIONS OF THE TWENTIETH CENTURY BALLET MASTERS

Заставний Олександр Любомирович,
аспірант кафедри режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені
Івана Франка;
асистент кафедри сценічного мистецтва
і хореографії,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
<https://orcid.org/0009-0002-8526-2570>,
art@pnu.edu.ua

Oleksandr Zastavnyi,
PhD Student at the Department of Directing
and Choreography,
Ivan Franko National University of Lviv;
Assistant at the Department of Performing
Arts and Choreography,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National
University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
<https://orcid.org/0009-0002-8526-2570>,
art@pnu.edu.ua

Анотація

Мета статті – з'ясувати витоки вокально-хореографічної композиції «Космачанка» та проаналізувати варіанти її редакцій. **Методологія.** Використано історико-хронологічний, порівняльний та аналітичний методи. Застосовано метод інтерв'ювання та мистецтвознавчого аналізу відеоджерел із записом танцю «Космачанка» і сценічних виступів ансамблів. **Наукова новизна.** У статті вперше комплексно проаналізовано відомості щодо інтерпретацій вокально-хореографічної композиції «Космачанка»; введено до наукового обігу низку матеріалів, що уточнюють і доповнюють інформацію про названу композицію та гуцульське хореографічне мистецтво. **Висновки.** Вокально-хореографічну композицію «Космачанка» вперше створив у Гуцульському державному ансамблі пісні і танцю Я. Чуперчук на основі фольклорного матеріалу із с. Космач Івано-Франківської області. Потім його учні В. Петрик (1921 р.н.) та Іван Курилюк вдавалися до інтерпретації «Космачанки». Сьогодні в Івано-Франківському національному академічному Гуцульському ансамблі пісні і танцю «Гуцулія» цей видозмінений номер називається «На зарінку». 1963 року поста-

Abstract

The purpose of the article is to find out the origins of the vocal and choreographic composition Kosmachanka and to analyse variants of its editions. **Research Methodology.** Historical and chronological, comparative and analytical methods are used. The method of interviewing and art historical analysis of video sources with recordings of the dance Kosmachanka and stage performances of ensembles was applied. **Scientific novelty.** The article is the first to comprehensively analyse the information on the interpretations of the vocal and choreographic composition Kosmachanka; several materials that clarify and supplement the information about the composition and, more generally, Hutsul's choreographic art, are introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The vocal and choreographic composition Kosmachanka was first created in the Hutsul State Song and Dance Ensemble by Y. Chuperchuk based on folklore material from the village of Kosmach, Ivano-Frankivsk region. Later, his student V. Petryk (born in 1921) and Ivan Kuryluk interpreted Y. Chuperchuk's Kosmachanka. Today, the Ivano-Frankivsk National Academic Hutsul Song and Dance Ensemble Hutsuliia per-



новку «Космачанка» у вокально-хореографічному колективі «Черемош» Львівського національного університету ім. Івана Франка здійснив Едуард Щербатюк. У «Черемоші» в цьому номері з'явилися жартівливі переспіви, що створили учасники ансамблю. Олег Голдрич удосконалив «Космачанку» в «Черемоші». 1991 року він поставив цей номер у театрі танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури. У статті на основі різних джерел проаналізовано структуру танцю, його зміни, що відбувалися в різних танцювальних колективах. «Космачанка» є яскравим прикладом найкращих зразків репертуару аматорського та професійного танцювального мистецтва. Композиція багата на своєрідну танцювальну лексику та музичний матеріал, насичена багатьма цікавими малюнками, характерними для гуцульського краю. Цей номер є зразковим прикладом інтерпретації фольклорної традиції засобами академічної хореографічної лексики зі збереженням глибинних елементів гуцульської культури.

Ключові слова:

«Космачанка»; гуцульський танець; хореографія; танець; народний танець; фольклор; Космач.

forms this modified version of the song called On the Dawn. In 1963, Eduard Shcherbatiuk staged Kosmachanka in the Cheremosh vocal and choreographic group of the Ivan Franko University of Lviv. The Cheremosh featured humorous renditions of the song, invented by the participants. Oleh Holdrych improved Kosmachanka in Cheremosh. In 1991, he staged this performance at the Zapovit Dance Theatre of the Kharkiv State Academy of Culture. Based on various sources, the author analyses the structure of the dance and its changes in different dance groups. Kosmachanka is a vivid example of the best examples of the repertoire of amateur and professional dance art. The composition is rich in original dance vocabulary and musical material and is full of many interesting drawings typical of the Hutsul region. This number is an exemplary example of the interpretation of folklore tradition using academic choreographic vocabulary while preserving the deep elements of Hutsul culture.

Keywords:

Kosmachanka; Hutsul dance; choreography; dance; folk dance; folklore; Kosmach.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні посилилася увага науковців до феноменів української культури, серед яких помітне місце посідає народно-сценічна хореографія. Актуальності набувають дослідження, присвячені зразкам українського народно-сценічного танцю минулого та сучасності. До таких хореографічних композицій належить «Космачанка», яку створив відомий хореограф, артист, етнограф Ярослав Чуперчук. Згодом цей танець інтерпретували різні балетмейстери, сьогодні він зберігається в репертуарі декількох художніх колективів України. Важливо відтворити окремі історичні аспекти редакцій номера та проаналізувати варіанти інтерпретацій, що стане внеском в українську хореологію та мистецтвознавство.

Аналіз останніх досліджень. Чимало теоретиків і практиків танцювального мистецтва досліджували хореографічну культуру Гуцульщини. Однак належної уваги вокально-хореографічній композиції «Космачанка» приділено не було, хоча в ній відбито елементи гуцульської культури та фольклорної спадщини. Інформацію про номер подано у виданні «“Черемошу” грають хвилі...» (Масляник, 2013), де описано цей номер в ансамблі «Черемош» ЛНУ імені Івана Франка та розміщено ноти музичної основи хореографічної композиції. У виданнях «Роман Гарасимчук та його автентичні “Танці гуцульські”» Б. Стаська та Н. Марусик



(2010), «Танцюймо разом» О. Голдрича (2006) трапляються спогади про «Космачанку». Для проведення дослідження в пригоді стали праці з хореографічної культури Прикарпатського регіону, хоча в них автори й не зверталися до дослідження «Космачанки», як-от «Маестро гуцульського танцю» Р. Затварської (2002), «Танець як сонячна сповідь моя» (Пристаї & Дем'янів, 2018), «Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини» Б. Стаська (2004) та ін.

Мета статті – з'ясувати витoki вокально-хореографічної композиції «Космачанка» та проаналізувати варіанти її редакцій.

Виклад основного матеріалу. У хореографічному мистецтві якнайкраще зберігаються народна художня творчість, традиції, обряди та національна пам'ять, що є невід'ємним підґрунтям для формування держави. Власне тому основним завданням сучасних науковців, хореографів, митців є збереження культурного надбання минулих поколінь і його подальший розвиток та популяризація в сучасному світі.

Мистецтвознавець О. Плахотнюк (2021) зазначає: «Нове прочитання народного (фольклорного) танцю вбачається у формуванні національного модусу буття в культурно-мистецькому просторі сучасності. Виховання носіїв етнічних взірців, глибоке переконання в цінності національних ознак, виховання і формування любові до своєї землі, орієнтації на народні цінності – ось запорука гідного збереження національних культурних цінностей. Народний танець має підтримувати задоволення потреб людини в ідентифікації власних національних особистісних ознак, запитів збереження національного коріння предків в різнопланових історичних та життєвих ситуаціях» (с. 7).

Одними з перших вивчали фольклорний матеріал Гуцульщини й інтегрували його до танцювального мистецтва Ярослав Чуперчук і його учень Володимир Петрик (1921 р.н.), яких вважають фундаторами академічної гуцульської хореографії. Митці та націоналісти, які були широко віддані українській ідеї. Вони одні з найвідоміших фахівців, що прислужилися справі популяризації гуцульської хореографії у світі. Їх діяльність сприяла активному розвитку та поширенню гуцульської танцювальної культури в аматорському й професійному мистецтві України.

На основі вивчених наукових джерел можна констатувати, що хореографічний доробок Я. Чуперчука та В. Петрика (1921 р.н.) найбільше позначився на творчості Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю (сьогодні – Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія»). Характерною рисою сценічних номерів В. Петрика (1921 р.н.), що були створені на основі хореографічної спадщини Я. Чуперчука, є професійний підхід до відображення на сцені фольклорної творчості гуцульського краю. Його танцювальні композиції «Чабани», «Гуцулка», «Космачанка» побудовані на основі етнічного матеріалу Гуцульщини, фольклорних джерел та побутово-обрядових традицій. Сьогодні ці номери стали уособленням найкращих зразків народних традицій Гуцульщини. Кожен танець, що є в репертуарі Гуцульського ансамблю, – це своєрідний екскурс в ту чи ту частину прикарпатського краю, здійснений засобами народно-сценічної хореографії. У постановках Я. Чуперчука та В. Петрика присутня унікальна робота з дослідження та інтерпретації народних рухів, які надалі використовувалися для створення хореографічних композицій, що й до сьогодні захоплюють артистів-виконавців і глядачів.

Назва всесвітньовідомої вокально-хореографічної композиції «Космачанка» походить від назви села Космач, що є одним з найдавніших поселень Гуцульщини,



розташоване на річці Пістинька. Воно колись належало до Печеніжина, пізніше до Яблунева (Яблунівський район), відтак – до Верховини (Верховинський район). Тепер Космач – це Космацька територіальна громада Косівського району.

Зі збірника «“Черемошу” грають хвилі...» (Масляник, 2013) дізнаємося, що музичний розмір танцю 2/4, в основу покладено мелодії Гуцульщини, але в деяких моментах присутні награвання, притаманні мелодіям, що побутують у Закарпатській і Чернівецькій областях.

Дослідники акцентують на тому, що цей сценічний номер за допомогою танцювальної лексики, музики, співу, костюма став носієм і популяризатором гуцульської культури, проявом найкращих рис фольклорного підґрунтя в хореографії та одним із найкращих прикладів репертуару аматорського танцювального мистецтва Гуцульщини. Композиція побудована на колах і поперечних лініях, притаманних танцям регіону. Найкраще ця композиція до сьогодні зберігається в народному аматорському ансамблі пісні і танцю «Черемош» Львівського національного університету імені Івана Франка (Масляник, 2013).

Уперше цей номер представлений у концертній програмі Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської філармонії. Поставив його відомий в Україні майстер гуцульського танцю Я. Чуперчук, а згодом цей танець реконструював та удосконалив його учень В. Петрик. 1963 року цю постановку в новоствореному колективі «Черемош» здійснив колишній артист ансамблю Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю Едуард Щербатюк, відтоді й до сьогодні цей номер є в репертуарі студентського колективу «Черемош» (Масляник, 2013).

Переглядаючи відеоматеріали із записами сценічного виконання вокально-хореографічної композиції «Космачанка», спостерігаємо багату гуцульську танцювальну лексику, цікаві малюнки, культуру, властиву гуцульському краю. Також вражає музична основа композиції.

На основі аналізу відеоматеріалів і свідчень виконавців можемо зафіксувати три частини композиції номера: перша – вихід виконавців на сцену, танець хлопців у колі, запрошення дівчат у спільний танець; друга – переспіви та жарти виконавців за музичною формою – у коломийковому стилі; третя – танець солістів з антуражем, що переходить у завершальну стадію і фінал (Roksoliana St, 2016; Levenya Dance Theatre, 2021).

Беручи до уваги різні варіанти цього номера, у більшості вихід залишається незмінним на початку: усі виходять на сцену з лівої останньої куліси один за одним, обличчям до глядача. Після восьми тактів виконується вигук: «Ми гуцули з Космача!». Вихід продовжується, хлопці формують коло і танцюють, показуючи дівчатам свій гонор. Дівчата збираються біля куліс, спостерігаючи за дійством і завчасно обираючи собі пару. Згодом хлопці кличуть дівчат до себе, утворюються пари, починаються жартівливі переспіви. Як стверджують старші учасники народного ансамблю пісні і танцю «Черемош», слова народжувалися від самих артистів танцювальної групи на репетиціях, виступах і гастроях, трохи видозмінювалися.

На основі відеоджерел і власних спостережень за виконанням номера наживо відтворюємо текст заспівів, притаманних цьому танцю:

Хор

Ой на горі на високій сивий кінь пасеться,
добре з любком танцювати, бо файно трясеться.



Хлопці

Ой ніхто так не танцює, як наші дівчата,
вони ходять по вулиці, як криві качата.
А я собі заспіваю, а я собі вівкну,
не зміняв би стару бабу на от таку дівку.

Дівчата

Ти думаєш, легінику, що я тебе хочу,
я такими драпаками коноплі толочу!

Хлопці

А цимбали впали з лави і бас покотився,
як би була файна дівка я би оженився.

Дівчата

Притулися, мій миленький, у лісі до дуба,
бо у тебе криві ноги і немає зуба.

Хлопці

Молоденьку дівчиноньку вчора мати била,
бо як вийшла ну вулицю варги намастила.

Дівчата

Парубочок, як дубочок, козацького роду,
а по сцені так танцює як бичок по льоду.

Хлопці

Дівчаточка молоденькі, жаль мені за вами,
приходіть до нас в Черемош – ожениюся з вами.

Дівчата

Ой женила тебе мати, женила, женила,
та й на тобі поламала березові вила.

Хор

Ці жарти, коломийки ми даруємо слухачам,
Ми – студенти з Черемошу!
Ми – гуцули з Космача. Гей!

Усі

Гуляймо, гуляймо, бо вже не будемо,
прийшов час, година – всі ся розійдемо.

Після переспівів танцівники-виконавці розходяться у півколо, на середині залишається пара солістів, які виконують комбінації в парі. По суті, це нагадує характерні танцювальні рухи хореографії Молдови та Угорщини.

Упродовж 60 років танець «Космачанка» виконується в репертуарі народного аматорського ансамблю пісні і танцю «Черемош» Львівського національного університету імені Івана Франка. За згадкою колишнього педагога цього колективу Володимира Денеки (2023), унікальному студентському колективу дав життя Київський ансамбль «Весна», коли вони приїхали на гастролі до Львова. Ректор Євген Лазаренко вподобав цей колектив і вирішив створити студентський ансамбль на базі Львівського університету в 1963 році.

Спогадами про цей танець ділиться Наталія Боднарук (2023) (художній керівник творчого об'єднання «Левеня», що охоплює три колективи: театр танцю



«Левеня», театр танцю «Ескада» та батьківський ансамбль народного танцю «Третя лінія»). Вона зазначає, що, коли прийшла в ансамбль «Черемош», танець «Космачанка» був вершиною, і кожен концерт закінчувався не гопаком, а саме цим танцем, особливо в закордонних поїздках. Цей номер став улюбленим для всіх виконавців усіх поколінь, це була візитівка. У своєму колективі «Левеня» вона теж вирішила поставити цей номер, практично по пам'яті, з того часу, коли ще танцювала сама, але її учасники трохи видозмінили слова в переспівах. Основа хореографічної композиції залишилася від танцю з репертуару ансамблю «Черемош», але дещо вихованці Н. Боднарук співають по-своєму: «Гонорову дівчиноньку вчора мати била, бо як вийшла на вулицю варги намастила. Парубочок як дубочок парубоцька міна, а як вийде танцювати – дівці по коліна. Дівчаточка молоденькі, жаль мені за вами, приходіть до нас на танці – оженюся з вами» (Levenya Dance Theatre, 2021).

Сьогодні в репертуарі Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» є прикарпатський танець «На зарінку». Це вдосконалена версія першої «Космачанки». Балетмейстер колективу та багаторічний соліст ансамблю, заслужений артист України Володимир Петрик (молодший) розповів про цей номер: «Прикарпатський танець “На зарінку” – це оброблена версія народного артиста України Володимира Петрика, що був створений на основі першої постановки танцю Ярославом Чуперчуком, який вимушено переїхав до м. Львова через політичні переслідування, а потім пережив арешт та засудження (1949 р.). Його творчий доробок залишився в Івано-Франківську та оброблявся його учнем Володимиром Петриком, який вже доповнив цю хореографічну композицію чоловічою танцювальною частиною з танцю “Ковалівка”. Саме ця хореографічна версія танцю “Космачанка” (хореографія Я. Чуперчука, постановка В. Петрика) збереглася до сьогодні в репертуарі ансамблю “Гуцулія”» (Петрик, 2023).

У танці «На зарінку» в ансамблі «Гуцулія», основою для якого є «Космачанка», немає переспівів, адже цю частину з переспівами придумали у Львові. Зі слів директора-розпорядника ансамблю «Гуцулія» Володимира Петрика (1972 р.н.), музичний матеріал для створення цього номера записував керівник оркестрової групи Волошин Роман Петрович у регіоні Отинії, Коломиї, Мишина, що розташовані на межі, де проживають етнічні групи бойків, покутян і гуцулів. Танець складається з двох частин: перша – повільна «розтанцьовка», а друга – швидка. В основу танцю закладено дух змагань хлопів з дівчатами (Петрик, 2023).

Володимир Денека двадцять років танцював у народному аматорському ансамблі пісні і танцю «Черемош» Львівського національного університету імені Івана Франка, певний час був керівником молодшої та підготовчої групи. Він виконував багато сольних партій, серед яких вагоме місце посідає «Космачанка», де В. Денека гордо співав заспів: «Приходіть до нас в Черемош, оженюся з вами». За його свідченням, решту заспівів артисти ансамблю виконували, імпровізуючи на ходу, тому так і утворився унікальний текст. 1973 року, коли В. Денека прийшов до ансамблю, «Космачанка» вже давно була в репертуарі. Володимир застав Олега Голдрича, коли той ще танцював в ансамблі й був керівником танцювальної групи. В. Денека розповів, що «коли на гастролях у Польщі 1978 р. один хлопець захворів, то Олег Семенович вимушений був замінювати, але так, як він виконував цей номер, мало кому з юних артистів вдавалося повторити» (Денека, 2023).



Зі спогадів Дмитра Походжука (2023), українського майстра художньої вишивки та писанкарства, письменника, журналіста, громадсько-політичного діяча, етнографа, фольклориста, заслуженого майстра народної творчості України, лауреата премії імені Мирослава Ірчана та Всеукраїнської премії імені Івана Огієнка, дізнаємося, що Гуцульський ансамбль було створено на базі Космацького сільського хору, яким керував у Космачі видатний український патріот і художник, маестро Михайло Мороз. Диригент виховував хористів в українському дусі. Цьому й відповідав репертуар хору. А хористи в Космачі не могли обійтися без танців, адже там їх було чимало, частину з яких зафіксував Роман Гарасимчук у своїй праці «Танці гуцульські». Тож, звісно, космацький танець не міг не зацікавити керівників Гуцульського ансамблю, тим паче і Ярослав, і Василина Чуперчуки не раз гостювали в Космачі на храмові свята Петра і Павла та св. Параскеви. Бували вони і на космацьких весіллях, тож, коли прийшли місцеві співаки в ансамбль, нерідко Ярослав Маркіянович любив з космацькими молодлицями «поданцювати».

Д. Походжук (2023) повідомляє: «Моя мама Походжук Пелагія Юріївна (1916–1996) згадувала: “Цей Чуперчук так легонько данцує, що його Бог певно створив лиш для данцу... Маму Мороз відмовляв від Гуцульського ансамблю і просив її виїхати за кордон, бо Михайлова дружина, Ірина Гавришук, була маминою приятелькою. Мороз відчував небезпеку і репертуар Гуцульського ансамблю став радянським. Моя тета Параска Ребеджук згадувала: “Нас моментально заставили співати про Леніна, про партію. Як от:

Ой у гори доріженька, у гори, у гори.

А нам батько Ленін приніс червоні прапори...

А відтак, по війні, я й незчулася, як була вивезена в Сибір, як буржуазна націоналістка...”».

Д. Походжук (2023) згадує, що його мама розповідала, як Я. Чуперчук з нею любив витанцювати танець з Космача «Голубці щібати». Можливо, цей танець і став основою «Космачанки». До нього був і пісенний супровід, і правдоподібно слова до нього написав сам Ярослав Чуперчук. Але досить швидко ці слова були замінені, аби не звучало «Космач – бандерівська столиця» Назву танцю вдалося відстояти. З Космача в Гуцульському ансамблі були не лише співаки, а й танцюристи, зокрема Дмитро Васильович Бобяк.

Найдовше танець «Космачанка» протримався в ансамблі «Черемош». Особливої популярності він набув у «Черемоші», коли балетмейстером у колективі працював Олег Голдрич.

Олег Кузик сьогодні продовжує справу збереження та популяризації творчого доробку заслуженого працівника культури України хореографа та педагога Олега Голдрича, митця, який 45 років свого життя присвятив постановочній і викладацькій роботі, зокрема у Львівському культосвітньому училищі (сьогодні – Львівський коледж культури і мистецтв). Вісімнадцять років О. Голдрич був керівником народного ансамблю пісні і танцю «Черемош» Львівського національного університету імені Івана Франка за часів СРСР та незалежності України.

О. Голдрич, як студент першого набору хореографічного відділу Львівського культосвітнього технікуму, на старших курсах став учасником колективу «Черемош». Першими керівниками «Черемошу» були Пилип Цех, Марія Скачич, Іван Попович та інші талановиті й знані люди. Колектив мав хорову, оркестрову й танцю-



вальну групи, і ця вибухова суміш із трьох мистецьких жанрів стала справжнім уособленням українського мистецтва (Кузик, 2023).

Д. Пожоджук зініціював у Верховині проведення першого міжнародного гуцульського фестивалю, і голова районної ради Петро Пониполяк уповноважив його поїхати у Львів та офіційно запросити на фестиваль вокально-хореографічний ансамбль «Галичина», яким керував Я. Чуперчук, та народний ансамбль пісні і танцю «Черемош», керівником якого був О. Голдрич. «Галичина» виконувала на фестивалі танець «Голубка» Я. Чуперчука, а «Черемош» – танець «Космачанка». Це був останній візит Я. Чуперчука на свою малу батьківщину (Пожоджук, 2023).

Д. Пожоджук свого часу був учасником хорової групи ансамблю «Черемош». Він згадує, що О. Голдрич, коли був керівником танцювальної групи, займався удосконаленням «Космачанки». У той час в роботі колективу «Черемош» брав участь цимбаліст Багрійчук Василь Васильович із села Космач, мати якого сама збирала та виконувала фольклорні пісні. О. Голдрич особисто приїжджав до В. Багрійчука додому, і вони разом записували в матері музичний та вокальний матеріал для того, щоб урізноманітнити й удосконалити танець «Космачанка» (Пожоджук, 2023).

1990 р. О. Голдрич переніс і подарував танець «Космачанка» студентському колективу м. Харкова – театру народного танцю «Заповіт» Харківського державного інституту культури (сьогодні – Харківська державна академія культури). Керівником колективу був Борис Колногузенко, який запрошував фахівців з інших регіонів України для роботи зі студентами. Знайомити з карпатським танцем Західного регіону України приїжджав відомий хореограф О. Голдрич – один з найкращих знавців хореографії українських Карпат і Прикарпаття. До того ж він подарував театру «Заповіт» два хореографічні номери, а саме: «Березнянський чардаш» та «Гуцулка Космачанка» (один з варіантів «Космачанки» з с. Космач Косівського району) (Колногузенко, 2023).

У «Космачанці» (у редакції О. Голдрича) захоплює «різноманіття рухів, комбінацій, з малюнків – гарна і правильна їх зміна, парне танцювання, чергування загальних і парних рухів, обертальні рухи в парі хлопця і дівчини. О. Голдрич привіз на край сходу запальний веселий танець в хорошому темпі – все це було на користь справи, на яку хореографи кладуть життя», – зазначає в інтерв'ю Б. Колногузенко (2023).

Варіант, що запропонував О. Голдрич, дуже сподобався Б. Колногузенку щодо малюнків і танцювальної лексики. Коли 2011 року йому доручили створити професійний колектив у Харкові – Великий Слобожанський ансамбль, то відразу цей номер він переніс зі студентського колективу в професійний ансамбль. Згодом до Харкова приїжджав Іван Курилюк, який давав певні рекомендації з манери виконання професійних артистів Великого Слобожанського ансамблю (Колногузенко, 2023).

Отже, «Космачанка» є прикладом тривалого життя композиції в аматорському та професійному виконанні, що постійно інтерпретується, вдосконалюється, зберігаючи етнокоди гуцульського фольклору та культури.

Наукова новизна. У статті вперше комплексно проаналізовано відомості щодо інтерпретацій вокально-хореографічної композиції «Космачанка»; введено до наукового обігу низку матеріалів, що уточнюють і доповнюють інформацію про названу композицію та гуцульське хореографічне мистецтво.



Висновки. Вокально-хореографічну композицію «Космачанка» вперше створив у Гуцульському державному ансамблі пісні і танцю Я. Чуперчук на основі фольклорного матеріалу із с. Космач Івано-Франківської області. Потім його учні В. Петрик (1921 р.н.) та Іван Курилюк вдавалися до інтерпретації «Космачанки». Сьогодні в Івано-Франківському національному академічному Гуцульському ансамблі пісні і танцю «Гуцулія» цей видозмінений номер називається «На зарінку». 1963 року постановку «Космачанка» у вокально-хореографічному колективі «Черемош» Львівського національного університету ім. Івана Франка здійснив Едуард Шербатюк. У «Черемоші» в цьому номері з'явилися жартівливі переспіви, що вигадали учасники. Олег Голдрич удосконалив «Космачанку» у «Черемоші». 1991 року він поставив цей номер у театрі танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури. У статті на основі різних джерел проаналізовано структуру танцю, його зміни, що відбувалися в різних танцювальних колективах. «Космачанка» є яскравим прикладом найкращих зразків репертуару аматорського та професійного танцювального мистецтва. Композиція багата на своєрідну танцювальну лексику та музичний матеріал, насичена багатьма цікавими малюнками, характерними для гуцульського краю. Цей номер є зразковим прикладом інтерпретації фольклорної традиції засобами академічної хореографічної лексики зі збереженням глибинних елементів гуцульської культури.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Боднарук, Н. (2023, 26 жовтня). *Запис інтерв'ю із завідувачкою відділом народної хореографії центру творчості дітей та юнацтва Галичини, керівницею мистецького об'єднання «Левеня» м. Львів Наталею Боднарук. Тема: «Спогади про танець “Космачанка”»* (О. Заставний, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Голдрич, О. (2006). *Танцюймо разом*. Сполном.
- Денека, В. (2023, 31 жовтня). *Запис інтерв'ю із солістом та педагогом ансамблю пісні і танцю «Черемош» Володимиром Денекою. Тема: «Виконання сольної партії у танці “Космачанка”»* (О. Заставний, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Затварська, Р. (2002). *Маєстро гуцульського танцю*. Місто НВ.
- Колногузенко, О. (2023, 27 жовтня). *Запис інтерв'ю з професором кафедри народної хореографії ХДАК Борисом Колногузенком. Тема: «Танець “Космачанка”»* (О. Заставний, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Кузик, О. (2023, 28 жовтня). *Запис інтерв'ю з доцентом Львівського національного університету імені Івана Франка Олегом Кузиком. Тема: «Життя і творчий шлях Олега Голдрича»* (О. Заставний, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Масляник, О. (Ред.). (2013). *«Черемошу» грають хвили... Львівський національний університет імені Івана Франка*.
- Петрик, В. В. (2023, 27 жовтня). *Запис інтерв'ю зі заслуженим артистом України, директором, розпорядником та балетмейстером національного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» Володимиром Васильовичем Петриком (1972 р.н.). Тема: «Творчий доробок народного артиста України Володимира Петрика»* (О. Заставний, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Плахотнюк, О. (2021). Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35(5), 4–8. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1>



- Походжук, Д. (2023, 1 листопада). *Запис інтерв'ю з журналістом, громадським діячем, етнографом, фольклористом Дмитром Походжуком. Тема: «Історія створення танцю «Космачанка» в ансамблі «Черемош» ЛНУ імені Івана Франка»* (О. Заставний, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Пристай, Г. І., & Дем'янів, М. В. (Упоряд.). (2018). *Танець як сонячна сповідь моя*. Івано-Франківська обласна універсальна наукова бібліотека імені І. Франка.
- Стасько, Б. (2004). *Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини*. Лілея-НВ.
- Стасько, Б., & Марусик, Н. (2010). *Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці гуцульські»*. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.
- Levenya Dance Theatre. (2021, 26 жовтня). «Космачанка» – Театр танцю «Ескада» на Всеукраїнському конкурсі народного танцю ім. Павла Вірського [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=khs4-f9Bwmk>
- Roksoliana St. (2016, 19 березня). *Космачанка* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JvX5ZcAYIdA>

REFERENCE

- Bodnaruk, N. (2023, October 26). *Zapys interviu iz zaviduvachkoiu viddilom narodnoi khoreohrafi tsentru tvorchosti ditei ta yunatstva Halychyny, kerivnytseiu mystetskoho obiednannia "Levenia" m. Lviv Nataleiu Bodnaruk. Tema: "Spohady pro tanets "Kosmachanka" [Recording of an interview with Natalya Bodnaruk, the head of the folk choreography department of the center of creativity of children and youth of Halychyna, the head of the artistic association "Levenya" in Lviv. Topic: "Memories about the dance "Kosmachanka"]* (O. Zastavnyi, interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Deneka, V. (2023, October 31). *Zapys interviu iz solistom ta pedahohom ansambliu pisni i tantsiu "Cheremosh" Volodymyrom Denekoiu. Tema: "Vykonannia solnoi partii u tantsi "Kosmachanka" [Recording of an interview with the soloist and teacher of the song and dance ensemble "Cheremosh" Volodymyr Deneka. Topic: "Performing a solo part in the dance "Kosmachanka"]* (O. Zastavnyi, interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Holdrych, O. (2006). *Tantsiuimo разом [Let's dance together]. Spolom [in Ukrainian].*
- Kolnohuzenko, O. (2023, October 27). *Zapys interviu z profesorom kafedry narodnoi khoreohrafi KhDAK Borysom Kolnohuzenkom. Tema: "Tanets "Kosmachanka" [Recording of an interview with the professor of the Department of Folk Choreography of the KhSAC Borys Kolnohuzenko. Topic: "Kosmachanka Dance"]* (O. Zastavnyi, interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Kuzyk, O. (2023, October 28). *Zapys interviu z dotsentom Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka Olehom Kuzykom. Tema: "Zhyttia i tvorchyi shliakh Oleha Holdrycha" [Recording of an interview with Oleh Kuzyk, associate professor of the Ivan Franko National University of Lviv. Topic: "Life and creative path of Oleh Holdrych"]* (O. Zastavnyi, interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Levenya Dance Theatre. (2021, October 26). *"Kosmachanka" – Teatr tantsiu "Eskada" na Vseukrainskomu konkursi narodnoho tantsiu im. Pavla Virskoho ["Kosmachanka" – Dance theater "Eskada" at the All-Ukrainian folk dance competition named after Pavlo Virsky]* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=khs4-f9Bwmk> [in Ukrainian].
- Masliannyk, O. (Ed.). (2013). *"Cheremoshu" hraiut khvyli... ["Cheremosh" is played by the waves]. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].*
- Petryk, V. V. (2023, October 27). *Zapys interviu zi zasluzhenym artystom Ukrainy, dyrektorom, rozporiadnykom ta baletmeisterom natsionalnoho Hutsulskoho ansambliu pisni i tantsiu "Hutsuliia" Volodymyrom Vasylovychem Petrykom (1972 r.n.). Tema: "Tvorchyi dorobok*



- narodnoho artysta Ukrainy Volodymyra Petryka* [Recording of an interview with honored artist of Ukraine, director, manager and choreographer of the national Hutsul Song and Dance Ensemble "Hutsuliya" Volodymyr Vasylovych Petryk (born in 1972). Topic: "Creative work of people's artist of Ukraine Volodymyr Petryk] (O. Zastavnyi, interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Plakhotniuk, O. (2021). Etnosvitohliad folklornoho tantsiu v mystetskomu prostori suchasnosti [Ethnic worldview of folklore dance in the modern space of art]. *Humanities Science Current Issues*, 35(5), 4–8. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1> [in Ukrainian].
- Pozhodzhuk, D. (2023, November 1). *Zapys interviu z zhurnalistom, hromadskym diiachem, etnohrafom, folklorystom Dmytrom Pozhodzhukom. Tema: "Istoriia stvorennia tantsiu "Kosmachanka" v ansambli "Cheremosh" LNU imeni Ivana Franka"* [Recorded interview with journalist, public figure, ethnographer, folklorist Dmytro Pozhodzhuk. Topic: "The history of the creation of the dance "Kosmachanka" in the ensemble "Cheremosh" of the Ivan Franko National University of Lviv"] (O. Zastavnyi, interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Prystai, H. I., & Demianiv, M. V. (Comp.). (2018). *Tanets yak soniachna spovid moia* [Dance is my sunny confession]. Ivano-Frankivsk Regional Universal Scientific Library named after Ivan Franko [in Ukrainian].
- Roksoliana St. (2016, 19 March). *Kosmachanka* [Kosmachanka] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JvX5ZcAYIdA> [in Ukrainian].
- Stasko, B. (2004). *Khoreorafichne mystetstvo Ivano-Frankivshchyny* [Choreographic art of Ivano-Frankivsk region]. Lileia-NV [in Ukrainian].
- Stasko, B., & Marusyk, N. (2010). *Roman Harasymchuk ta yoho avtentychni "Tantsi hutsulski"* [Roman Harasymchuk and his authentic "Hutsul dances"]. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Zatvarska, R. (2002). *Maestro hutsulskoho tantsiu* [Hutsul dance maestro]. Misto NV [in Ukrainian].



УДК 793.31(=161.2):001.4]:001.891.3
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295178

**ТЕРМІНОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО ТАНЦЮ
В ДОСЛІДЖЕННЯХ
В. ВЕРХОВИНЦЯ, В. АВРАМЕНКА
ТА А. ГУМЕНЮКА**

**TERMINOLOGY OF UKRAINIAN
FOLK DANCE IN THE STUDIES
OF V. VERKHOVYNETS,
V. AVRAMENKO AND
A. HUMENIUK**

Козинко Лілія Леонідівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національний університет фізичного
виховання і спорту України,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>,

Lilya_koz@ukr.net

Liliia Kozynko,

PhD in Art Studies, Associate Professor,
National University of Physical Education and
Sports of Ukraine,

Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>,

Lilya_koz@ukr.net

Анотація

Мета статті – провести ретроспективний аналіз термінології українського народного танцю в працях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка. **Методологія.** У дослідженні застосовано історико-хронологічний підхід, порівняльний, історичний, теоретичний, системний, аналітичний, дедуктивний, індуктивний методи та метод узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано хронологічні зміни в науковій фіксації термінології українського народного танцю в дослідженнях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка. **Висновки.** Важливим ідентифікатором народної хореографічної культури того чи іншого етносу у світі є її термінологія (назви положень, рухів, танців та ін.). Відносно стрункого термінологічного оформлення рухи українського танцю набули в праці В. Верховинця (1919/1990) «Теорія українського народного танцю». Рухи дістали свої назви, виходячи з народних назв, зафіксованих під час польових досліджень фольклорного матеріалу; їх розподілено на декілька груп за рівнем складності. У праці В. Авраменка (1947) «Українські національні танки, музика і стрій», що стала вагомим внеском у розбудову термінології українського танцю, подано значно ширшу термінологічну палітру, ніж у В. Верховинця, проте їй

Abstract

The purpose of the article is to conduct a retrospective analysis of the terminology of Ukrainian folk dance in the works of V. Verkhovynets, V. Avramenko and A. Humeniuk. **Research Methodology.** The study uses the historical and chronological approach, comparative, historical, theoretical, systematic, analytical, deductive, inductive methods and generalisation. **Scientific novelty.** For the first time, the chronological changes in the scientific fixation of the terminology of Ukrainian folk dance in the studies of V. Verkhovynets, V. Avramenko and A. Humeniuk are analysed. **Conclusions.** An important identifier of the folk-dance culture of a particular ethnic group in the world is its terminology (names of positions, movements, dances, etc.). The movements of Ukrainian dance received a relatively coherent terminological design in the work of V. Verkhovynets's (1919/1990) *Theory of Ukrainian Folk Dance*. The names of the movements are based on folk names recorded during field research of folklore material; they are divided into several groups according to the level of complexity. V. Avramenko's (1947) work *Ukrainian National Dances, Music and Line-up*, which made a significant contribution to the development of Ukrainian dance terminology, presents a much wider terminological palette than Verkhovynets's but lacks



бракує описів рухів. Особливістю класифікації В. Авраменка є уточнення в назві рухів прізвища виконавця, який представив цей рух на сцені («човганець Левицького», «плетінка Садовського», «вибиванець Чикаленка» та ін.). А. Гуменюк (1962/1969) розширив коло зафіксованих термінів та подав стрункішу класифікацію (розділ «Теорія» видання «Українські народні танці»). Проте тут з'явилися назви рухів, запозичені з російської та французької термінології, які надалі відтворювали в мистецькій та освітній практиці українського народно-сценічного танцю. Сьогодні вкрай необхідно переглянути термінологію українського танцю, повернути автентичні українські назви, позбавити їх іноземного нашарування, вивести з ужитку спотворені терміни («гармошка», «ялинка» та ін.), що приведе до полегшення комунікації між хореографами, покращення навчального процесу на всіх рівнях освіти та, найголовніше, – до відродження автентичності української хореографії, сприятиме формуванню почуття національної гідності та ідентичності українського народу.

Ключові слова:

український народний танець; термінологія; Василь Верховинець; Василь Авраменко; Андрій Гуменюк; танець; хореографія.

descriptions of movements. The peculiarity of V. Avramenko's classification of movements is the specification of the name of the performer who introduced this movement into stage use ("Levitsky's Chovhanets", "Sadovsky's Pletinka", "Chikalenko's vybivanets", etc.) A. Humeniuk (1962/1969) expanded the range of recorded terms and presented a more coherent classification (the "Theory" section of the publication *Ukrainian Folk Dances*). However, there were also names of movements borrowed from Russian and French terminology, which were later imitated in the artistic and educational practice of Ukrainian folk stage dance. Today, it is imperative to revise the terminology of Ukrainian dance, to return authentic Ukrainian names, to rid them of foreign layers, to remove distorted terms (*harmoshka* (accordion), *yalyuka* (Christmas tree), etc.) from usage, which will facilitate communication between choreographers, improve the educational process at all levels of education, and, most importantly, to revive the authenticity of Ukrainian choreography, and contribute to the formation of a sense of national dignity and identity of the Ukrainian people.

Keywords:

Ukrainian folk dance; terminology; Vasyl Verkhovynets; Vasyl Avramenko; Andriy Humeniuk; dance; choreography.

Актуальність теми дослідження. Хореографічна культура України має давню та глибоку коріння; вона насичена великою кількістю семантичних символів, що були породжені традиціями та віруваннями українців. Проте до сьогодні залишається доволі широке коло питань, не охоплених увагою науковців. Одним із таких напрямів є всім відоме, але досі дискусійне питання – термінологія українського танцю. Кожен танцівник та викладач обирає для себе, якою термінологією користуватися: традиційною українською, французькою, поєднанням першої та другої. Водночас деякі науковці намагаються запропонувати свою термінологію, вивчаючи та аналізуючи наукову літературу з цього питання, але одноставності досі немає. Як для наукового обігу, так і для хореографічної педагогіки питання термінологічного визначення рухів українського народного танцю є надзвичайно актуальним та суттєвим.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження українського фольклорного танцю бере свій початок наприкінці XIX – на початку XX ст. Вперше про нього згадують у своїх працях такі фольклористи, як-от В. Гнатюк (1909), Ф. Колесса, М. Лисенко, А. Терещенко, С. Титаренко, П. Чубинський (Чубинский, 1877), В. Шухевич



(1902/1999) та ін. Так, П. Чубинський за матеріалами своїх експедицій, виданих у 1872–1878 рр., вперше запропонував метод запису танців, який використовували впродовж великого проміжку часу (Чубинський, 1877). В. Шухевич (1902/1999) у праці «Гуцульщина», виданій у 1902 році у Львові, першим записав та дав загальну характеристику хореографії та особливостей виконання гуцульських танців. В. Гнатюк (1909) у збірці «Гаївки», яка побачила світ у Львові, вперше подав записи хороводів західних областей України. В. Верховинець (1919/1990) першим серед науковців у праці «Теорія українського народного танцю» дав назву українським танцювальним рухам. Після нього до цього питання зверталися В. Авраменко (1947), А. Гуменюк (1962/1969, 1963), К. Василенко (1996), М. Шаткульський (Shatulsky, 1980) тощо. Незважаючи на те, що проблеми термінології українського танцю почали досліджувати ще на початку ХХ ст., до сьогодні існує невизначеність у цьому питанні.

Однією з останніх робіт, присвячених хореографічній термінології, є методична розробка О. Городецької (2020) «Словник хореографічних термінів», у якій подано терміни класичної та сучасної хореографії, назви народних та побутових танців. Г. Магко (2019) у методичній розробці «Термінології українського народно-сценічного танцю» подає анатомічну термінологію, назви вправ біля станка, назви основних та технічно ускладнених рухів українського танцю. Водночас слід констатувати, що питання термінології українського народного танцю стоїть досить гостро та його необхідно ґрунтовно досліджувати.

Мета статті – провести ретроспективний аналіз термінології українського народного танцю у працях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка.

Виклад основного матеріалу. Зацікавленість українським фольклорним мистецтвом активізувалася наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Збираючи фольклорний матеріал, дослідники побіжно висвітлювали й питання хореографічного мистецтва. Одним із перших зосередився на фольклорному мистецтві В. Верховинець (Костів) – український композитор, диригент, етнограф, хореограф, актор, співак та педагог. Народився митець 5 січня 1880 р. в с. Мізунь (зараз Старий Мізунь) Долинського району на Івано-Франківщині (Я. Верховинець, 1990, с. 13). Батько Василя – Микола Ілліч – був диригентом церковного хору, мати – Марія Олександрівна – мала ліричне сопрано та чудово співала пісні та коломийки (Я. Верховинець, 1990, с. 14). Син Василя Верховинця Ярослав наголошує: «Микола Ілліч Костів збирав і записував народні пісні, легенди, обряди та інший фольклорний матеріал. Він організував із односельчан великий хор і влаштовував тематичні концерти народної пісні та поетичного слова не тільки в Старому Мізуні, а й у навколишніх селах... Родина Костів була провідником просвіти в селі» (Я. Верховинець, 1990, с. 14). Саме з родини походить любов Василя Верховинця до народного мистецтва, яку він постійно втілював у своєму житті та творчості. Продовжив на початку свого життя саме шлях просвітництва, отримавши педагогічну освіту в бурсі при Старопігіївському інституті, гімназії, а потім в учительській семінарії в м. Самборі. Після її закінчення В. Костів вчителює у м. Калуші, потім у селах Угринові та Бережниці Калуського повіту. Цікавий цей етап творчості Василя Верховинця тим, що, вчителюючи, він організовує та керує великим хором. Зацікавившись українським театром, вступає до Краківської консерваторії на вокальний відділ та надалі пов'язує своє життя з театром.



Ми звернули увагу на моменти біографії В. Верховинця саме для того, щоб наголосити на визначній ролі вектора сімейного виховання на подальшому життєвому шляху людини. Маючи приклади глибокої зацікавленості своїх батьків українською культурою, її фольклором, звичаями та обрядами, митець продовжив цей напрям у своїй творчості та зробив перший крок до теоретичного осмислення українського народного танцю. У «Теорії українського народного танцю» В. Верховинець (1919/1990) стверджував: «Одну дуже важливу прогалину довелося поновити самому, а саме: дати в цій праці назви майже всім рухам, щоб було швидше й легше їх запам'ятовувати й виучувати. Крім назв доріжка; присядки; напівприсядки; вихилися; бач, як заплів; от завернув; от загриба; плазунець, не довелося мені чути інших назв поодиноких рухів» (с. 7). У книзі автор подає першу спробу систематизувати назви рухів українського танцю, також В. Верховинець розпочинає з опису танцювальних позицій українського танцю – основних положень рук чоловіків та жінок в танці. Він подав вісім чоловічих положень, вісім жіночих та одне в парі. Описуючи рухи, автор виділяє такі: зальотний; присування; дрібне присування; колисання, колисання раптове, колисання раптове-шумне, колисання раптове-дрібне; хід танцювальний складаний; хід складаний акцентований; зальотний рух і хід складаний акцентований; підскок з угинанням ноги в коліні; хід складаний і угинання; доріжка пряма; доріжка п'яна; доріжка пряма виступцем; доріжка дрібна з підскоком назад; схрещування й розкрок рівний; схрещування й розкрок розбитий; схрещування – розкрок і угинання; схрещування – розкрок розбитий – угинання й крок рівний; вихилиясник; перескок – хід акцентований; випад і хід акцентований; випад – хід акцентований – схрещування й розкрок розбитий; схрещування – розкрок рівний – схрещування з поворотом вліво; плетінка (бач, як заплів); хід акцентований, прикрашений півколом; хід акцентований, прикрашений півколом, і напівповорот наліво-назад; хитання в схрещуванні й угинання; тинок (В. Верховинець, 1919/1990). У частині третій подано перелік рухів, складніших для виконання, як-то різноманітні присядки, плазунці, вибиванці, дрібні підскоки в повороті, човганець, плескач (чоловічий та жіночий).

Проаналізувавши назви означених рухів, можемо зробити висновок, що сьогодні з перерахованих використовується лише незначна частина термінів. Водночас є терміни, якими наразі означено інші рухи. Яскравим прикладом є рух «плетінка». В описі В. Верховинця цей рух може виконуватися у двох варіантах, які зараз називають «гармошка» та «ялинка» (терміни запозичені з російського танцю, що вимагає перегляду у виконавській практиці)). Натомість «плетінкою» називають рух у бік з почерговим приставлянням активної ноги вперед-назад. У дослідженні В. Верховинця це «доріжка п'яна». Рух, який наразі відомий як «вірьовочка» (також назва перейнята з російської термінології), В. Верховинець ідентифікує як «дрібна доріжка з підскоком назад», а хід, який сьогодні значна кількість фахівців називає «припадання», у В. Верховинця – «пряма доріжка». І цей перелік можна продовжити. Отже, з часів створення В. Верховинцем термінології українського народного танцю вона зазнала значних змін.

Наразі також можемо висунути тезу про те, що частину автентичних назв українського танцю було замінено російськомовними варіантами, що пояснювалося тогочасною політикою домінування російської культури над культурою інших республік,



що входили до складу Радянського Союзу. Вони настільки глибоко увійшли в ужиток, що на сьогодні використання початкових термінів майже не трапляється.

Другим фахівцем, який залишив по собі науковий доробок, хоча й не великий, але вагомий для української хореографічної культури, є Василь Авраменко – хореограф, балетмейстер, актор, кінорежисер, педагог. Народився 22 березня 1895 року в с. Стеблів Корсунь-Шевченківського району Черкаської області (тоді – Канівського повіту Київської губернії). У ранньому дитинстві став сиротою та розпочав трудову діяльність: «Після смерті матері жив у тітки, а з десяти років наймитував підпасичем. Змалечку любив співати народних пісень, а особливо танцювати. До школи не ходив, із наймів пішов працювати на винницю» (Косаківська, 1999, с. 823). Надалі працював шахтарем, потім робітником на заводі. Закінчивши трирічні вечірні вчительські курси, склав іспит і став народним учителем. Під час навчання потрапив на гастролі українського театру, де побачив М. Садовського в «Наталці-Полтавці». Ця вистава настільки вразила В. Авраменка, що через роки він все ж пов'язав своє життя с театром. Під час першої світової війни навчався у військовому училищі, після якого став прапорщиком та пішов на військову службу. Під час військової служби відбулося знайомство В. Авраменка з С. Петлюрою, що вплинуло на національне самоусвідомлення балетмейстера. 1918 р. вступив до Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка в Києві, де відвідував лекції В. Верховинця. Ще навчаючись там, почав грати у виставах Національного театру С. Садовського. 1921 р. потрапив у табір інтернованих воїнів УНР в м. Каліші у Польщі, де заснував Школу українського танцю й Товариство відродження українського танцю (Косаківська, 1999).

У подальшому В. Авраменко створив не один колектив українського народно-го танцю в різних країнах світу, зняв кінострічки «Наталка Полтавка» 1936 р. (Ed Monton, 2019) та «Запорожець за Дунаєм» 1938 р. (Сумський історичний портал, 2021). Його роль у поширенні українського народного хореографічного мистецтва в українській діаспорі неоціненна. Але зупинимося на фактично єдиній науковій праці В. Авраменка (1947) «Українські національні танки, музика і стрій». Фактично це було перше видання, яке надавало короткий опис танців, зібраних в Україні, які В. Авраменко пропонував у своїх школах для вивчення. Водночас автор мріяв видати теорію українського народного танку та методику його вивчення або повний опис зібраних ним танців, проте через брак коштів ця мрія не була втілена.

Для нашого дослідження інтерес становлять короткі відомості В. Авраменка про український танок та танкові кроки й постави. Слід зазначити, що на противагу В. Верховинцю, який надав опис та малюнки щодо особливостей виконання рухів, він показав лише перелік назв рухів. Перелік В. Авраменка значно ширший – він містить 90 загальних танкових кроків, 72 танкові кроки чоловіків, 30 видів присядок, 10 показних кроків, постави та рухи і ще 10 показних кроків. Також надана танкова руханка; серед перерахованих автором рухів є тотожні класифікації В. Верховинця. Наприклад: присування, колисання, доріжка, вихилясник, плетінка, тинок. Але є й нові терміни: мережка, доторкання, стуканець, тупання, тропачок, гребець, зворотник, підківка, вибиванець, козака мережка, викрутас, гоїдання ноги, переплітання чумацьке, раз зміни, два зміни, три зміни, чотири зміни, шість зміни, похід козачий, вертілка тощо. Особливістю класифікації рухів В. Авраменка є уточнення в назві виконавця, який увів цей рух. Наприклад,



човганець Левицького, плетінка Садовського, переплітання Садовського, підскок Садовського, похід козачий підборний з тупанням Кухти, вибиванець Чикаленка, тропачок Чикаленка. Такого підходу до формування назв немає в інших дослідників. На жаль, без детального опису руху наразі не можливо зрозуміти, чим він відрізнявся від схожих рухів, поширених у фольклорному виконанні.

Сьогодні одним із можливих шляхів відтворення зафіксованих В. Авраменком рухів може бути аналіз збережених кіноробіт автора («Наталка Полтавка», 1936; «Запорожець за Дунаєм», 1938) та їх порівняння з записаними в дослідженні «Українські національні танки, музика і стрій» танцями.

Можемо стверджувати наявність термінологічних аналогій у працях В. Верховинця та В. Авраменка, що свідчить про автентичність запропонованих термінів. Водночас термінологічна палітра другого автора значно ширша, хоча й обмежена лише назвами без розкриття змісту руху.

Також приділимо увагу Андрію Гуменюку – мистецтвознавцю, музикознавцю, фольклористу, педагогу. Він народився 9 (22) червня 1916 року в с. Левківці на Вінниччині, навчався хоровому диригуванню в класі Г. Верьовки в Київській консерваторії. Згодом працював в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, досліджував проблеми українського народного мистецтва (музика, спів, хореографія) та народні інструменти (Муха, 2006а). А. Гуменюк захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в 1953 р., доктора мистецтвознавства в 1971 р. та отримав звання професора в 1976 р. (Муха, 2006б)

А. Гуменюк (1962/1969) приділяє значну увагу термінології українського танцю в праці «Українські народні танці», яка вперше видана 1962 р. і в якій дослідник написав передню теоретичну частину й виступив укладачем видання. Автор надає описи позицій та положень рук, притаманних класичному та народно-сценічному танцю, віддзеркалюючи активний процес поєднання автентичного та класичного чинника на цьому етапі розвитку хореографії (у праці В. Верховинця позиції рук та ніг класичного танцю відсутні). Також можна констатувати суттєві зміни, що відбулися в описі положень рук. А. Гуменюк надав 18 простих положень (у яких обидві руки розміщені симетрично), 5 комбінованих положень (у яких руки перебувають у різних положеннях одна стосовно іншої), 20 положень у парних танцях; 18 положень у масових танцях.

Зміни відбулися й в описі основних рухів українського народного танцю. Рухи подано в іншій систематизації. Подано «Танцювальні кроки», в яких акцентовано увагу на особливостях застосування в чоловічому та жіночому варіанті виконання; зазначено уточнення щодо регіональної приналежності руху (наприклад, буковинський перемінний крок, варіант аркану тощо). У наступному підрозділі «Танцювальні біги» бачимо назву «бігунець». У попередніх працях В. Верховинця та В. Авраменка ця назва, що наразі є загальноновживаною, не використовувалась. У підрозділі «Доріжки (припадання)» з'являється новий термін «припадання». Слід припустити, що ці назви є результатом фольклорних експедицій А. Гуменюка, які проходили в різних регіонах України та сприяли розширенню термінології українського народного танцю. У підрозділі «Вихиляси та інші спільні рухи» з'явилися назви «колупалочка» та «качалочка». Зупинимось на них, адже викликає сумнів автентичність цих термінів. Термін «качалочка» притаманний



переважно російській танцювальній лексиці. Саме тому можна зазначити певне перекручування назв, адже в перших варіантах використовували термін «вихилясник», а терміном «колупалочка» не користувались. На цьому етапі аналізу слід висловити припущення про наявність активного впливу термінології російського танцю та процес заміщення українських автентичних термінів російськими аналогами або видозмінами назв.

Наступний підрозділ «Дрібушки» складається з таких рухів, як-от: прибивки, притупи, тропак, дрібушки, тропітка, кроки з притупами, стукалочка, чесанка, пристук, ножички, хлопавки, оплески, збойки тощо. У виданнях попередників термін «дрібушки» не використовувався, на сучасному етапі розвитку термінології українського танцю він також не є широко вживаним. Відповідно до тлумачного словника української мови термін «дрібушки» вперше згадується в збірнику українських танців 1957 року ("Дрібушки", 1971, с. 417). Постає питання: чому термін «дрібушки» увійшов до термінологічного корпусу лексики українського народного танцю? Цілком можливим є запозичення цієї назви з російської термінології, адже саме в російському танці наявна велика різноманітність дрібушок.

А. Гуменюк (1962/1969) виокремлює підрозділ «тинки», який вміщує фактично ті ж терміни, що й у В. Верховинця та В. Авраменка. Примітним є наступний підрозділ «голубці», адже в попередніх авторів він не виокремлювався. Навіть схожого за назвою руху дослідники не згадували. Слід припустити, що А. Гуменюк почув цю назву під час своїх польових досліджень. До сьогодні побутує автентичний танець «Голубка», що має давнє антропоморфне (тотемічне) походження. Виходячи з назви цього танцю, ймовірним є її зв'язок у народному вжитку з терміном «голубець». У цьому ж підрозділі подано термін «галоп». Загалом «Галоп» є танцем французького походження, відповідно й рух «галоп» не є автентичним українським рухом. Скоріш за все цей термін репрезентує результат запозичення французької термінології у сфері народного танцю за прикладом її використання в класичній хореографії. Наразі для нас цілком прийнятним є використання французької термінології паралельно з українською. Так, «тинок» називають «Pas de basque»; «півколо ногою» – «Rond»; замість «присідання» ми кажемо «Plie» та ін. Не будемо детально зупинятись на цьому питанні, залишивши його для подальших досліджень.

Наступні підрозділи видання «Українські народні танці» (Гуменюк, 1962/1969) охоплюють «малі стрибки», «великі стрибки», «присядки» та «оберти». У них подано нові для того часу терміни українського танцю – «обертас», «погаренка», «колобок», «гарбуз», «одвертання» тощо, які А. Гуменюк скоріш за все почув під час польових експедицій. Наразі частина з них у процес викладання українського народно-сценічного танцю вже не використовується.

Сьогодні у «словниковому запасі» хореографів є доволі невелике коло загальноживаних термінів українського народного танцю. Вважаємо, що слід активізувати роботу з оновлення термінології та розширення кількості назв в активному вжитку хореографів, звернувшись до вже наявних наукових та методичних напрацювань.

Наукова новизна. У статті вперше проаналізовано хронологічні зміни в науковій фіксації термінології українського народного танцю в дослідженнях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка.

Висновки. Важливим ідентифікатором народної хореографічної культури того чи іншого етносу є її термінологія (назви танцювальних положень, рухів, танців та



ін.). Чітка термінологія, зокрема й хореографічна, полегшує комунікацію різних професійних груп, дозволяє уникнути неоднозначності трактувань. Українське автентичне хореографічне мистецтво стало об'єктом досліджень вчених-фольклористів у другій половині XIX – на початку XX ст. Отже, питаннями термінологічного осмислення українського народного танцювального мистецтва зацікавилися порівняно нещодавно. Перше ґрунтовне дослідження цього питання провів В. Верховинець (1919/1990) у праці «Теорія українського народного танцю». Автор зробив першу спробу створення термінології українського танцю, виходячи з народних назв, які чув у побуті під час збору фольклорного матеріалу; розподілив рухи на декілька груп за рівнем складності, описав назви та порядок виконання рухів.

В. Авраменко (1947), вже перебуваючи за кордоном, продовжив роботу з фіксації українського народного танцю. У праці «Українські національні танки, музика і стрій», яка тривалий час була недоступна вітчизняним науковцям і яка сьогодні може бути вагомим рушієм оновлення наявної системи назв лексичних утворень українського народного танцю, автор подає набагато ширшу термінологічну палітру, ніж у В. Верховинця, проте їй бракує описів рухів. Особливістю класифікації рухів В. Авраменка є уточнення в назві прізвища виконавця, який увів цей рух до сценічного ужитку («човганець Левицького», «плетінка Садовського», «вибиванець Чикаленка» та ін.).

А. Гуменюк (1962/1969) значно розширив коло зафіксованих термінів та подав стрункішу класифікацію, засновану на матеріалах власних польових досліджень (розділ «Теорія» видання «Українські народні танці»). Проте тут з'явилися назви рухів, запозичені з російської та французької термінології, які в подальшому відтворювали в мистецькій та освітній практиці українського народно-сценічного танцю. З плином часу термінологічна палітра значно звужується. Зважаючи на це, українській хореології вкрай необхідно переглянути підходи до термінології українського танцю – повернути автентичні українські назви рухів; позбавитись іноземних термінологічних нашарувань; вивести з ужитку спотворені терміни («гармошка», «ялинка» та ін.), що приведе до полегшення комунікації між хореографами, покращення навчального процесу на всіх рівнях освіти і, найголовніше, – до відродження автентичності української хореографії й формування почуття національної гідності та ідентичності українського народу.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Авраменко, В. М. (1947). *Українські національні танки, музика і стрій*. Накладом Автора.
- Василенко, К. (1996). *Лексика українського народно-сценічного танцю*. Мистецтвознавство.
- Верховинець, В. М. (1990). *Теорія українського народного танцю* (Я. В. Верховинець, ред.; 5-те вид.). Музична Україна. (Оригінальна робота опублікована 1919 року)
- Верховинець, Я. (1990). В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість. В В. М. Верховинець, *Теорія українського народного танцю* (5-те вид., с. 13–35). Музична Україна.
- Гнатюк, В. (1909). Гаївки. В *Матеріали до української етнології* (Т. 12). Наукове товариство імені Т. Шевченка.
- Городецька, О. Г. (2020). *Словник хореографічних термінів* [Методична розробка]. На Урок. <https://naurok.com.ua/metodichna-rozrobka-slovnik-horeografichnih-terminiv-176260.html>



- Гуменюк, А. І. (1963). *Народне хореографічне мистецтво України*. Видавництво Академії Наук Української РСР.
- Гуменюк, А. І. (Упоряд.). (1969). *Українські народні танці* (П. П. Вірський, ред.). Наукова думка. (Оригінальна робота опублікована 1962 року)
- Дрібушки. (1971). В П. П. Доценко & Л. А. Юрчук (Ред.), *Словник української мови* (Т. 2, с. 417). Наукова думка.
- Косаківська, Л. П. (1999). Василь Авраменко і Волинь. В Л. К. Оляндер, Л. В. Бублейник, & А. М. Силук (Упоряд.), «*Роде наш красний...*»: Волинь у долях краян і людських документах (Т. 3, с. 823–834). Вежа.
- Магко, Г. Г. (2019). *Термінологія українського народно-сценічного танцю* [Методична розробка]. Всеосвіта. <https://vseosvita.ua/library/terminologia-ukrainskogo-narodno-scenicnogo-tancu-377222.html>
- Муха, А. (2006а). Гуменюк Андрій Іванович. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 6). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-24671>
- Муха, А. (2006б). Гуменюк Андрій Іванович. В *Українська музична енциклопедія* (Т. 1, с. 554). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Сумський історичний портал. (2021, 14 грудня). *К/ф» Запорожець за Дунаєм» [1938 р. Нью-Йорк]. В головній ролі – Володимир Сікевич* [Відео]. YouTube. <https://bit.ly/3RpBOrD>
- Чубинський, П. П. (Сост.). (1877). *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом* (Т. 7, вып. 2, ч. 3). Типография В. Кришбаума.
- Шухевич, В. О. (1999). *Гуцульщина* (Ч. 3, 2-ге вид.). Верховина. (Оригінальна робота опублікована 1902 року)
- Ed Monton. (2019, March 6). *Natalka Poltavka 1936 Avramenko Ukrainian movie musical numbers* [Video]. YouTube. https://youtu.be/NLAB1EridDc?si=Tc_FR0SFkHpcpX97
- Shatulsky, M. (1980). *The Ukrainian folk dance*. Kobzar.

REFERENCES

- Avramenko, V. M. (1947). *Ukrainski natsionalni tanky, muzyka i strii* [Ukrainian national dances, music and formation]. Nakladom Avtora [in Ukrainian].
- Chubinskii, P. P. (Comp.). (1877). *Trudy etnograficheskoi statisticheskoi ekspeditsii v Zapadno-Russkii kraii, snaryazhennoi Impepatopskim pusskim geogpaficheskim obshchestvom* [Proceedings of the ethnographic-statistical expedition to the Western Russian region, equipped by the Imperial Russian Geographical Society] (Vol. 7, Iss. 2, Pt. 3). Tipografiya V. Krishbauma [in Russian].
- Dribushky. (1971). In P. P. Dotsenko & L. A. Yurchuk (Eds.), *Sloynyk ukrainskoi movy* [Dictionary of the Ukrainian language] (Vol. 2, p. 417). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Ed Monton. (2019, March 6). *Natalka Poltavka 1936 Avramenko Ukrainian movie musical numbers* [Video]. YouTube. https://youtu.be/NLAB1EridDc?si=Tc_FR0SFkHpcpX97 [in English].
- Hnatiuk, V. (1909). Haivky. In *Materialy do ukrainskoi etnolohii* [Materials for Ukrainian ethnology] (Vol. 12). Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Horodetska, O. H. (2020). *Sloynyk khoreohrafichnykh terminiv* [Dictionary of choreographic terms] [Methodological development]. Na Urok. <https://naurok.com.ua/metodichna-rozrobka-sloynyk-horeohrafichnih-terminiv-176260.html> [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. I. (1963). *Narodne khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy* [Folk choreographic art of Ukraine]. Vydavnytstvo Akademii Nauk Ukrainskoi RSR [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. I. (Comp.). (1969). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances] (P. P. Virskyi, Ed.). Naukova dumka. (Original work published 1962) [in Ukrainian].



- Kosakivska, L. P. (1999). Vasyl Avramenko i Volyn [Vasyl Avramenko and Volyn]. In L. K. Oliander, L. V. Bubleinyk, & A. M. Syliuk (Comps.), *"Rode nash krasnyi...": Volyn u doliakh kraian i liudskykh dokumentakh* ["Oh, our beautiful lineage": Volyn in the fates of its inhabitants and human documents] (Vol. 3, pp. 823–834). Vezha [in Ukrainian].
- Mahko, H. H. (2019). *Terminolohii ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu* [Terminology of Ukrainian folk-stage dance] [Methodological development]. Vseosvita. <https://vseosvita.ua/library/terminologia-ukrainskogo-narodno-scenicnogo-tancu-377222.html> [in Ukrainian].
- Mukha, A. (2006a). Humeniuk Andrii Ivanovych. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 6). Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-24671> [in Ukrainian].
- Mukha, A. (2006b). Humeniuk Andrii Ivanovych. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian musical encyclopedia] (Vol. 1, pp. 554). M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Shatulsky, M. (1980). *The Ukrainian folk dance*. Kobzar [in English].
- Shukhevych, V. O. (1999). *Hutsulshchyna* [Hutsul region] (Pt. 3, 2nd ed.). Verkhovyna. (Original work published 1902) [in Ukrainian].
- Sumskyi istorychnyi portal. (2021, December 14). *K/f " Zaporozhets za Dunaiem" [1938 r. Niu-York]. V holovni roli – Volodymyr Sikevych* [Film "Cossack beyond the Danube" [1938, New York]. Starring Volodymyr Sikevych] [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3RpBORd> [in Ukrainian].
- Vasylenko, K. (1996). *Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu* [Vocabulary of Ukrainian folk-stage dance]. Mystetstvoznavstvo [in Ukrainian].
- Verkhovynets, V. M. (1990). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian folk dance] (Ya. V. Verkhovynets, Ed.; 5nd ed.). Muzychna Ukraina. (Original work published 1919) [in Ukrainian].
- Verkhovynets, Ya. (1990). V. M. Verkhovynets. Narys pro zhyttia i tvorchist [V. M. Verkhovynets. An essay about life and creativity]. In V. M. Verkhovynets, *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian folk dance] (5nd ed., pp. 13–35). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].



УДК 7.071.1:792.82[477.83-25]:792.091.8"1953"
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295179

**БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКІ ТВОРИ
МИКОЛИ ТРЕГУБОВА
В ГАСТРОЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ
ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА
БАЛЕТУ 1953 РОКУ**

**BALLET MASTER'S WORKS
BY MYKOLA TREHUBOV
IN THE TOURING REPERTOIRE
OF THE LVIV OPERA
AND BALLET THEATER IN 1953**

Чурпіта Тетяна Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,
nikolaschurpita@gmail.com

Tetiana Churpita,

PhD in Pedagogics, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,
nikolaschurpita@gmail.com

Анотація

Мета статті – проаналізувати балетмейстерський доробок М. Трегубова в контексті гастролей Львівського театру опери та балету в м. Києві 1953 року. **Методологія.** Застосовано історичний (розгляд подій в хронологічній послідовності з урахуванням історико-культурних обставин), історіографічний (розгляд наявної бази наукових праць з проблеми статті) та аналітичний (аналіз джерельної бази, подій, фактів та ін.) підходи. **Наукова новизна.** У статті вперше детально проаналізовано балетмейстерський доробок М. Трегубова в рамках літніх гастролей Львівського театру опери та балету 1953 року в Києві; введено до наукового обігу нові матеріали. **Висновки.** Літні гастролі 1953 року Львівського театру опери та балету для М. Трегубова були відповідальними – вперше до Києва він їхав у статусі головного балетмейстера. До гастрольного репертуару відібрали 32 вистави: опери на музику радянських, російських та західноєвропейських композиторів; балетні твори – третя редакція «Хустки Довбуша» А. Кос-Анатольського, «Шурале» Ф. Ярулліна, «Мідний вершник» Р. Глієра авторства М. Трегубова та вистава класичної спадщини – «Есмеральда» Ч. Пуні – Р. Глієра в постановці М. Цейтліна. Глядачі, фахівці та критики тепло зу-

Abstract

The purpose of the article is to analyse M. Trehubov's choreographic work in the context of the Lviv Opera and Ballet Theatre's tour to Kyiv in 1953. **Research Methodology.** Historical (consideration of events in chronological sequence, taking into account historical and cultural circumstances), historiographical (consideration of the existing base of scientific works on the subject of the article) and analytical (analysis of the source base, events, facts, etc.) approaches are applied. **Scientific novelty.** The article is the first to analyse in detail the choreographic work of M. Trehubov during the 1953 summer tour of the Lviv Opera and Ballet Theatre in Kyiv; new materials are introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The 1953 summer tour of the Lviv Opera and Ballet Theatre was a responsible one for M. Trehubov – for the first time he travelled to Kyiv as a chief ballet master. The touring repertoire included 32 performances: operas to music by Soviet, Russian and Western European composers; ballet works – the third edition of A. Kos-Anatolsky's *Dovbush's Shawl*, F. Yarullin's *Shurale*, R. Glière's *The Bronze Horseman* by M. Trehubov and a performance of the classical heritage – *Esmeralda* by C. Pouni – R. Glière staged by M. Zeitlin. The audience, experts and critics warmly welcomed the creative work of the ballet company and its director. N. Skorul-



стріли творчий доробок балетної трупи та її керівника. Н. Скорульська, К. Данкевич, А. Свечніков, І. Морозова, Л. Долохова підкреслювали в рецензіях великий успіх львів'ян, талант та професіоналізм головного балетмейстера М. Трегубова. Найбільшу увагу рецензенти приділили балету «Хустка Довбуша», визнаючи його високий професійний та ідейно-художній рівень, схвалюючи використання зразків українських коломийок та польських танців, органічне поєднання класичної хореографічної лексики з народною. У «Шурале» критики виділили вдало поставлені народні татарські танці, майстерне поєднання танцювального фольклору з класичними рухами; у «Мідному вершнику» – талановиту танцювальну групу й сильний ансамбль, вміння артистів розкривати внутрішній сюжет балетного твору та доносити його до глядача. Преса позитивно сприйняла танці М. Трегубова в першій дії опери «Тихий Дон», а в програмі гастролей було вказано про вихід хореографа в партії Квазімодо в балеті «Есмеральда». Для М. Трегубова перші гастролі в столиці пройшли достатньо успішно, він вкотре здобув визнання, підтвердження свого професіоналізму, творчої працьовитості й таланту, що надихало майстра на подальшу діяльність.

Ключові слова:

Микола Трегубов; Львівський театр опери та балету; балетмейстер; літні гастролі.

ska, K. Dankevych, A. Sviechnikov, I. Morozova, and L. Dolokhova emphasised in their reviews the great success of the Lviv company, the talent and professionalism of the chief ballet master M. Trehubov. The reviewers paid the most attention to the ballet *Dovbush's Shawl*, recognising its high professional, ideological and artistic level, approving the use of samples of Ukrainian *kolomyikas* and Polish dances, and the organic combination of classical choreographic vocabulary with folk. In *Shurale*, the critics highlighted the well-choreographed Tatar folk dances, the skilful combination of dance folklore and classical movements; in *The Bronze Horseman*, they praised the talented dance group and strong ensemble, the artists' ability to reveal the inner plot of the ballet and convey it to the audience. The press positively received M. Trehubov's dances in the first act of the opera *Quiet Flows the Don*, and the tour programme included the choreographer's performance of Quasimodo in the ballet *Esmeralda*. For M. Trehubov, the first tour in the capital was quite successful, he once again gained recognition, and confirmation of his professionalism, creative diligence and talent, which inspired the master to continue his work.

Keywords:

Mykola Trehubov; Lviv Opera and Ballet Theatre; ballet master; summer tour.

Актуальність теми дослідження. Ім'я заслуженого діяча мистецтв УРСР Миколи Трегубова посідає одне з почесних місць серед відомих хореографів ХХ ст. Його творчий доробок перевищує 52 балетні вистави. У різні періоди він працював головним балетмейстером у Львівському театрі опери та балету, де поставив безліч різноманітних танців в операх та оперетах. Значний інтерес для подальшого вивчення творчості М. Трегубова становлять перші гастролі Львівського театру опери та балету до столиці України – Києва в 1953 році, які широко висвітлювалися в пресі й були позитивно оцінені керівництвом держави, проте досі не розглядалися детально в науковій літературі. Серед тридцяти творів, відібраних до гастрольного репертуару, три балети належали авторству М. Трегубова. Також хореографічні сцени в постановці М. Трегубова були представлені в операх, а сам митець відзначився ще й партією в балеті «Есмеральда».

Аналіз останніх досліджень. Загальні відомості про киявські гастролі Львівського театру опери та балету влітку 1953 р. знаходимо в монографії А. Терещен-



ко (1989). Дослідження Н. Сірук (2013) розкриває картину ідеологічної політики УРСР у мистецькій сфері на початку 50-х років ХХ ст. Особливий інтерес викликають періодичні видання за 1953 р. (газети «Радянське мистецтво», «Радянська Україна», «Вечірній Київ», «Київська правда»), в яких опубліковано не лише анонси гастролей Львівського театру, а й розлогі рецензії мистецької київської еліти, як-от: Н. Скорульської, К. Данькевича, А. Свечнікова, І. Морозової, Л. Долохової. Не можна оминати увагою й журнал «Театральний Львів», у якому вміщено репертуар літніх гастролей, балетні лібрето, список дійових осіб та виконавців.

Мета дослідження – проаналізувати балетмейстерський доробок М. Трегубова, продемонстрований під час гастролей Львівського театру опери та балету 1953 року в Києві.

Виклад основного матеріалу. 1953 рік для головного балетмейстера Львівського театру опери та балету Миколи Трегубова розпочався буденною роботою над поточним репертуаром. У цей час у театрі йшли балетні та оперні вистави, в яких балетмейстер виступав і як режисер (балети «Шурале», «Лауренсія», «Корсар», «Червоний мак», «Фадетта»), і як балетмейстер танцювальних сцен (опери «Пікова дама», «Тихий Дон», «Князь Ігор», «Аїда»). Новим відповідальним напрямом діяльності хореографа стала активна підготовка до перших літніх гастролей, які мали проходити у столиці УРСР – Києві.

Гастролям мистецьких колективів держава та керівництво від культури надавали великого значення. Як зазначає дослідниця Н. Сірук (2013), «... згідно з партійними постановами, основним завданням мистецького життя в Україні другої половини 40-х – початку 50-х років ХХ ст. повинно було стати активне пропагування політики радянської держави, здобутків країни в різних сферах економічного, соціалістичного, духовного розвитку, оспівування братерства українського народу з російським» (с. 106–107). Так, репертуар для гастролей ретельно підбирався, обговорювався, а потім відпрацьовувався на репетиціях.

Головними критеріями формування репертуару були: ідеологічна спрямованість творів, а саме «... переважання вистав на сучасні теми, які б оспівували пафос соціалістичного творення, будівничу енергію радянських людей» (Сірук, 2013, с. 106), активне використання творів сучасних радянських композиторів, високий фаховий рівень постановок.

Як зазначає А. Терещенко (1989), львів'янами «... було підготовлено тридцять оперних і балетних вистав – з радянського репертуару, вітчизняної і зарубіжної класики. Поряд з уже відомими спектаклями, такими як “Тихий Дон” І. Дзержинського, “Молода гвардія” Ю. Мейтуса, “Мідний вершник” Р. Глієра, “Чародійка” П. Чайковського, “Князь Ігор” П. Бородіна, “Трубадур” Дж. Верді тощо, кияни побачили й нові для них – “Хустку Довбуша” А. Кос-Анатольського, “Шурале” Ф. Ярулліна» (с. 41). Серед чотирьох балетів, які були відібрані до показу («Хустка Довбуша» на музику українського композитора А. Кос-Анатольського, «Мідний вершник» українського композитора Р. Глієра, «Шурале» татарського композитора Ф. Ярулліна та «Есмеральда» італійського композитора Ч. Пуні в обробці Р. Глієра); перші три були авторськими роботами М. Трегубова, четвертий – режисера М. Цейтліна та балетмейстера К. Васиної.

Гастролі Львівського театру в столиці проходили з 2 по 30 серпня 1953 року й детально висвітлювалися в пресі. У перший день звіту, 2 серпня, театр показав оперу «Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Перед початком спектаклю від імені музич-



ної й театральної громадськості Києва гостей тепло привітав заслужений діяч мистецтв УРСР К. Данькевич. Він побажав усім успішного проведення гастролей та подальшої плідної праці.

Після показу балетних вистав у періодичних виданнях було опубліковано низку статей, у яких неодноразово йшлося про великий успіх львів'ян, зокрема талант головного балетмейстера театру.

Колишня танцівниця, а на той час активний критик, Л. Долохова (1953) у своїй статті зазначала, що «... талановитий колектив Львівського балету не шукав легких шляхів у своїй роботі, що, не боячись труднощів, він брав для свого репертуару найбільш яскраві, різноманітні і значні теми. В цьому його безперечна заслуга» (с. 3). Головного ж балетмейстера М. Трегубова вона схарактеризувала як хорошого знавця «пластичної хореографії», який «широко користується фольклорним матеріалом» (с. 3).

Заслужена артистка УРСР Н. Скорульська відзначила «багатий і різноманітний» репертуар, який складається з творів радянських композиторів, російської і західної класики (Цит. за: Лемешко, 1953, с. 3).

3-го серпня з успіхом пройшов балет А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша» (режисер М. Трегубов, диригент Я. Вошак, художник Ф. Нірод, балетмейстер К. Васіна) ("Львівський оперний театр у Києві", 1953, с. 3). Серед балетів, представлених Львівською трупю, він привернув до себе чи не найбільшу увагу. 26 серпня 1953 року «Радянське мистецтво» публікує велику світлину з балету «Хустка Довбуша», на якій зображені головні герої: Дзвінка – В. Ільїнська, Довбуш – М. Печенюк і група артистів ([Світлина з балету], 1953, с. 3).

Столична газета «Вечірній Київ» писала: «На високо професійному та ідейно-художньому рівні поставлений спектакль ("Хустка Довбуша") талановитим балетмейстером М. Трегубовим. Хореографічними засобами він розвинув та доповнив образи лібрето і музики, знайшов оригінальні та виразні рухи для кожного образу, для кожної сцени» ([Про виставу «Хустка Довбуша»], 1953, с. 3).

На сторінках газети «Радянське мистецтво» у великій розгорнутій статті «Хустка Довбуша» І. Морозова (1953) згадувала про третю редакцію цього балету: «Багато ініціативи, знання й таланту вніс М. Трегубов у роботу над спектаклем. В реалістично й художньо поставлених сценах веселого, святкового колгоспного села (перша й п'ята картини), сцені табору Довбуша та ін. різноманітно використано народні танці (коломийки, "Решето" тощо). Органічно й природно поєднано класичні танці з народними. Вдало задумано ряд сценічних ситуацій: сцена Довбуша з матір'ю, яка прийшла з сорочкою померлої дитини, сцена з паном Гердличкою, із закатованим паном гуцулом та ін.» (с. 3).

До обговорення приєдналася Н. Скорульська, відзначивши потужну роботу колективу в напрямі створення балету на українську тематику. «Дуже хороші чоловічі танці, – писала оглядач, – вони виконуються зі справжньою майстерністю. Прекрасне враження справляє постановка й виконання жанрової картини – дует дівчини й козака» (Цит. за: Лемешко, 1953, с. 3). Також рецензент зупинилася на виконавцях головних партій і висловила низку зауважень і побажань. «Вдало виконує партію Довбуша артист Печенюк. Він створив правдивий і колоритний образ народного героя. Йому бракує емоціональності. Образ Дзвінки (артистка Ільїнська) у спектаклі дещо збіднений. Хочеться, щоб його характеристика була більш різнобічною» (Цит. за: Лемешко, 1953, с. 3).



Свої думки щодо балетмейстерського внеску М. Трегубова в балет «Хустка Довбуша» висловила й Л. Долохова (1953). Вона підкреслила, що «... всі сцени і танці поставлені ним без будь-якого копіювання бачених раніше зразків. Цей факт сам по собі – свідчення повноцінної майстерності балетмейстера. Постановник чудово справився з чисто танцювальною стороною балету, показавши хороші зразки українських коломийок і польські танці» (с. 3). Далі авторка детально зупинилася на зауваженнях. Серед них вона вказала на слабе місце у використанні пантоміми, що призвело до незначної виразності тематичних відрізків, недостатню продуманість мізансцен. Особливо це було помітно в сцені другого акту, де за сюжетом гайдуки знущуються із селян. Дарма, що гайдуків у цій сцені було мало, селяни терпляче ходили по колу й діставали ударів канчуками. «В цій же картині, – продовжує рецензент, – так само нарочито незграбно, зловживаючи прийомом “відступання назад”, попадають Дзвінка і Марічка до рук панів. Незакінченим виглядає епізод з матір'ю вбитої дитини» (Долохова, 1953, с. 3).

Київський глядач тепло зустрів і високо оцінив балет «Шурале» Ф. Ярулліна в постановці М. Трегубова. Не обійшла його увагою і преса. Газета «Радянська Україна» від 21 серпня 1953 року писала: «Балетмейстер ретельно вивчив народні татарські танці. Він вміло поєднує у виставі танцювальний фольклор з класичним танцем» ([Про балет «Шурале»], 1953, с. 3).

Аналіз названого балету продовжує Л. Долохова (1953), підтверджуючи, що у ньому «... постановник чудово поєднав класику з національним колоритом – в усіх танцях птахів-дівчат, в любовних дуетах Бібі і Билтира (герої балету), в сольних варіаціях Бібі, в татарських танцях у сцені весілля» (с. 3). Авторка статті висловила побажання, втілення яких, на її думку, значно б покращило деякі картини. Так, наприклад, в енергійних танцях лісової нечисті (відбувалися в першій і третій картинах) вона пропонувала додати декілька повітряних підтримок, що б створило враження польоту відьом.

Рецензент помітила, що в балеті «Шурале» майже немає пантомімних сцен, що сюжет вдало «розповідається» танцями. Але одна невелика пантоміма (у третій картині Бібі спалює свої крила для того, щоб іти в реальне життя з коханим) мала б привернути більшу увагу постановника, адже була кульмінацією всього спектаклю: «Фінал третьої картини – товариші рятують Бібі і Билтира з палаючого ліса – виглядає скромною “проходкою”, а тут потрібно героїко-драматичне напруження дії» (Долохова, 1953, с. 3).

Н. Скорульська залишила свої враження щодо ще одного балету в постановці М. Трегубова – «Мідний вершник» Р. Глієра. Віддавши шану майстерності всієї балетної трупи, вона написала, що «спектакль ведеться тонко, з любов'ю», а також відзначила добре поставлені масові танці. На завершення своєї доповіді авторка підкреслила, що Львівський театр має талановиту танцювальну групу й сильний ансамбль, його артисти вміють розкривати внутрішній сюжет балетного твору й доносити його до глядача (Цит. за: Лемешко, 1953, с. 3).

Серед кращих місць у балеті «Мідний вершник» рецензент Л. Долохова (1953) виділила ліричні дуети Параші та Євгенія: «Вони радують теплотою й поетичністю почуттів, динамічні й виразні. Вдалі тут і пантомімні сцени, наприклад, на Сенатській площі під час уявного проходження солдатів. Переконливий епізод перед початком поведі – в тривожних рухах натовпу відчувається наростаюча небезпека» (с. 3).



Також авторка статті описала картини, які були зроблені не вельми цікаво (сцени корабельні й асамблеї не справляли особливого враження), а епізоди з відображенням побутових рис образу Петра взагалі вважала зайвими, бо вони не відповідали оригінальному пушкінському твору. Загалом роботи М. Трегубова авторка оцінила як «... хороші, але місцями режисерська непродуманість позначається на реалістичному звучанні спектаклів» (Долохова, 1953, с. 3).

Четвертий класичний балет із репертуару гастролей – «Есмеральда» Ч. Пуні та Р. Глієра в постановці М. Цейтліна – справив на Н. Скорульську, з одного боку, позитивне враження, а з іншого – вона вказала, що твір «хибує на двоплановість» (Цит. за: Лемешко, 1953, с. 3). Перша й друга частини постановки суттєво відрізнялися; початкові сцени, на її думку, мали розважальний характер, справжня ж тема спектаклю починалася лише з «двору чудес». За словами Н. Скорульської, друга частина балету «вирастає у високохудожній драматичний твір і дуже добре сприймається глядачем» (Цит. за: Лемешко, 1953, с. 3).

Балет «Есмеральда» залишив суперечливі враження в критика Л. Долохової (1953). Так, у статті вона звернула увагу на майстерно створені й тонко опрацьовані сцени в інтер'єрах із невеликою кількістю учасників (тут кожному артисту режисер дав можливість для створення повноцінних образів). Сцена балу у Флер-де-Ліс вирізнялася добре поставленими класичними танцями. Масові ж танцювальні пантоміми, як пише рецензент, були «невизначні, неправдоподібні». На прикладах роботи балетмейстерів М. Трегубова й М. Цейтліна авторка рецензії робить загальний висновок про «... необхідність піднесення чисто режисерської культури більшості наших балетмейстерів-постановників, які чудово володіють майстерністю хореографії в цілому» (с. 3).

Останню частину статті Н. Долохова (1953) присвятила високому професійному рівню артистів балету, як-от: Н. Слободян, О. Сталінському, М. Мономахову, В. Ільїнській, М. Беловій тощо.

Столичні мистецькі авторитети у своїх публікаціях згадали М. Трегубова також і як постановника танців в оперних виставах. Так, відомий композитор А. Свечніков (1953) писав, що «... в роботі над постановкою балетів у Львівському театрі відзначається творчий хист головного балетмейстера театру М. Трегубова. Він, зокрема, проявився і в добре поставлених танцювальних епізодах першої дії опери "Тихий Дон"» (с. 2).

Варто зазначити, що під час літніх гастролей М. Трегубов представляв балетну трупу театру не тільки як головний балетмейстер, але й як виконавець. Так, у балеті «Есмеральда» (режисер М. Цейтлін, балетмейстер К. Васіна) він почергово з артистом В. Рудчиком виконував партію Квазімодо. Відомо, що ця роль вимагає від виконавця високої акторської майстерності і внутрішньої емоційності («Есмеральда», 1953, с. 30).

Після завершення гастролей львів'ян заслужений діяч мистецтв УРСР композитор К. Данькевич (1953) писав: «Балетна трупа театру, керована досвідченим балетмейстером М. Трегубовим на чолі з такими талановитими майстрами балету, як заслужена артистка Н. Слободян та заслужений артист О. Сталінський, здатна ставити хороші хореографічні вистави. Балети "Хустка Довбуша", "Мідний вершник", "Шурале", "Есмеральда" наочно це доводять» (с. 3).

31 серпня відбулися загальні збори колективу, на яких було підбито підсумки гастролей. За цей час театр показав 32 вистави, які відвідало до 35 тисяч глядачів.



У Першотравневому парку відбувся творчий звіт театру перед трудящими Києва, проведено зустрічі з робітниками заводів КВРЗ, ТЕЦ-3, «Червоний екскаватор» та ін. У пресі зауважили, що запорукою значного успіху наймолодшого в Україні оперного театру серед киян є насамперед його свіжий і різноманітний репертуар.

На зібранні виступили міністр культури УРСР К. Литвин, заступник міністра О. Левада. Очільник Головного управління у справах мистецтв М. Компанієць прочитав наказ міністра культури УРСР, в якому колективу Львівського театру опери та балету було оголошено подяку за успішне проведення гастролей ("Великий успіх львів'ян", 1953, с. 3).

Наукова новизна. У статті вперше детально проаналізовано балетмейстерський доробок М. Трегубова в рамках літніх гастролей Львівського театру опери та балету 1953 року в Києві; введено до наукового обігу нові матеріали.

Висновки. Літні гастролі 1953 року Львівського театру опери та балету для М. Трегубова були відповідальними і вкрай важливими, адже це був його перший виїзд до столиці в статусі головного балетмейстера. До програми творчого звіту керівництвом театру було відібрано тридцять вистав, що повністю відповідали ідеологічній спрямованості та найбільш повно презентували творчий доробок колективу. Серед них були представлені насамперед опери на музику радянських композиторів, як-от: «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, «Тихий Дон» І. Дзержинського, кращі твори російської та західноєвропейської класики – «Чародійка» П. Чайковського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Утоплена» М. Лисенка, «Трубадур» Д. Верді та «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно. З балетних творів до репертуару гастролей увійшли третя редакція «Хустки Довбуша» А. Кос-Анатольського, «Шурале» Ф. Ярулліна, «Мідний вершник» Р. Глієра авторства М. Трегубова та одна вистава класичної спадщини – «Есмеральда» Ч. Пуні – Р. Глієра в постановці М. Цейтліна. Київський глядач та столична мистецька еліта тепло вітали творчий доробок балетної трупи та її керівника. Такі авторитетні фахівці мистецтва, як заслужена артистка УРСР Н. Скорульська, заслужений діяч мистецтв УРСР композитор К. Данькевич, композитор А. Свечніков та активні критики І. Морозова, Л. Долохова підкреслювали великий успіх львів'ян і, зокрема, талант та професіоналізм головного балетмейстера М. Трегубова. У пресі з'являлися світлини, розлогі статті, в яких детально аналізувалися як роботи постановника, так і рівень виконавської майстерності артистів. Найбільшу увагу рецензенти приділили балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, у якому радянська дійсність тісно перепліталася з героїчними подіями минулого України. Визнавався професійний та ідейно-художній рівень вистави, використання зразків українських коломийок і польських танців, органічне поєднання класичної хореографічної лексики з народною. Оглядачі не оминули увагою й інші балети М. Трегубова. У «Шурале» критики виділили вдало поставлені народні татарські танці, а також майстерне поєднання танцювального фольклору з класичними рухами; у «Мідному вершнику» – талановиту танцювальну групу й сильний ансамбль, вміння артистів розкривати внутрішній сюжет балетного твору та доносити його до глядача. Також преса позитивно сприйняла танці М. Трегубова в першій дії опери «Тихий Дон», а в програмі гастролей було згадано ще й про вихід хореографа в партії Квазімодо в балеті «Есмеральда». Попри те, що не всі епізоди в представлених балетах задовольняли критику, літні гастролі пройшли на високому професійному рівні, а колектив був відзначений подякою від міністра культури. Для головного балетмейстера театру М. Трегубова перші гастролі в столиці пройшли до-



статньо успішно. Він вкотре здобув визнання, підтвердження свого професіоналізму, творчої працелюбності й таланту, що надихало майстра на подальшу діяльність.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Великий успіх львів'ян. (1953, 2 вересня). *Радянське мистецтво*, 3.
Данькевич, К. (1953, 3 вересня). На вірному шляху. *Радянська Україна*, 3.
Долохова, Л. (1953, 22 вересня). Балетні вистави львів'ян. *Радянське мистецтво*, 3.
Есмеральда. (1953). *Театральний Львів, 11–12*, 30–31.
Лемешко, К. (1953, 5 вересня). Обговорення балетних вистав Львівського театру. *Київська правда*, 3.
Львівський оперний театр у Києві. (1953, 5 серпня). *Радянське мистецтво*, 3.
Морозова, І. (1953, 2 вересня). Хустка Довбуша. *Радянське мистецтво*, 3.
[Про балет «Шурале»]. (1953, 21 серпня). *Радянська Україна*, 3.
[Про виставу «Хустка Довбуша»]. (1953, 8 серпня). *Вечірній Київ*, 3.
Свечніков, А. (1953, 29 серпня). Тихий Дон. *Радянська Україна*, 2.
[Світлина з балету]. (1953, 26 серпня). *Радянське мистецтво*, 3.
Сірук, Н. (2013). «Ждановщина» в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.) [Монографія]. Вежа-Друк.
Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: піввіковий творчий шлях*. Музична Україна.

REFERENCES

- Dankevych, K. (1953, September 3). Na virnomu shliakhu [On the right path]. *Radianska Ukraina*, 3 [in Ukrainian].
Dolokhova, L. (1953, September 22). Baletni vystavy lvivian [Ballet performances of Lviv residents]. *Radianske mystetstvo*, 3 [in Ukrainian].
Esmeralda. (1953). *Teatralnyi Lviv, 11–12*, 30–31 [in Ukrainian].
Lemeshko, K. (1953, September 5). Obhovorennia baletnykh vystav Lvivskoho teatru [Discussion of ballet performances of the Lviv theater]. *Kyivska pravda*, 3 [in Ukrainian].
Lvivskiy opernyi teatr u Kyievi [Lviv Opera Theater in Kyiv]. (1953, August 5). *Radianske mystetstvo*, 3 [in Ukrainian].
Morozova, I. (1953, September 2). Khustka Dovbusha [Dovbush's scarf]. *Radianske mystetstvo*, 3 [in Ukrainian].
[Pro balet "Shurale"] [About the ballet "Shurale"]. (1953, August 21). *Radianska Ukraina*, 3 [in Ukrainian].
[Pro vystavu "Khustka Dovbusha"] [About the play "Dovbush's scarf"]. (1953, August 8). *Vechirniy Kyiv*, 3 [in Ukrainian].
Siruk, N. (2013). "Zhdanovshchyna" v Ukraini (druha polovyna 40-kh – pochatok 50-kh rokiv XX st.) ["Zhdanovshchyna" in Ukraine (the second half of the 40s – the beginning of the 50s of the 20th century)] [Monograph]. Vezha-Druk [in Ukrainian].
Sviechnikov, A. (1953, August 29). Tykhyi Don [Quiet Don]. *Radianska Ukraina*, 2 [in Ukrainian].
[Svitlyna z baletu] [Photo from the ballet]. (1953, August 26). *Radianske mystetstvo*, 3 [in Ukrainian].
Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: pivvikovy tvorchiy shliakh* [Ivan Franko Lviv State Academic Theater of Opera and Ballet: Half a century of creative path]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
Velykiy uspih lvivian [Great success of Lviv residents]. (1953, September 2). *Radianske mystetstvo*, 3 [in Ukrainian].

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
СУЧАСНОСТІ**

**ACTUAL PROBLEMS
OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME**





УДК 792.83:793.322]:347.471-027.575(477)"2022/2023"
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295182

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ НЕЗАЛЕЖНИХ КОМПАНІЙ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ У 2022–2023 РОКАХ

ACTIVITIES OF UKRAINIAN INDEPENDENT CONTEMPORARY DANCE COMPANIES IN 2022–2023

Скиба Юлія Юріївна,
аспірантка ОНП «Хореографія» кафедри
режисури та хореографії,
Львівський національний університет
імені Івана Франка,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-9448-2511>,
yuliya.skyba@lnu.edu.ua

Yuliia Skyba,
PhD Student at the Department
of Directing and Choreography,
Ivan Franko National
University of Lviv,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-9448-2511>
yuliya.skyba@lnu.edu.ua

Анотація

Мета статті – виявити особливості діяльності незалежних танцювальних компаній сучасного танцю в Україні у 2022–2023 рр. під час війни. **Методологія** дослідження базується на застосуванні ряду методів: аналітичного – для аналізу тенденцій діяльності українських незалежних компаній сучасного танцю в Україні під час війни; порівняльного – для проведення порівняння їх діяльності, принципів роботи хореографів – засновників та керівників та ін. Ключовим став метод інтерв'ю, що дозволив забезпечити високий рівень достовірності новітньої інформації. **Наукова новизна**. Вперше проведено аналіз діяльності компаній сучасного танцю в часі війни після повномасштабного вторгнення росії в Україну; введено до наукового обігу нові матеріали, що доповнюють панораму розвитку українських незалежних компаній сучасного танцю в 2022–2023 рр. **Висновки**. Серед незалежних українських компаній сучасного танцю проаналізовано діяльність під час війни 2022–2023 рр. чотирьох: тих, що продовжили функціонувати («Totem Dance Theatre», К. Шишкарьова, Я. Кайнар; «Leroy Dance Company», О. Дробиш) та тих, що були створені у цей період («Insha Dance Company» І. Мірошниченко, К. Кузнєцова; «Ukrainian Art and Dance Company», А. Забе-

Abstract

The purpose of the article is to identify the peculiarities of the activities of independent contemporary dance companies in Ukraine in 2022–2023 during the war. **The research methodology** is based on the use of several methods: analytical – to analyse trends in the activities of independent contemporary dance companies in Ukraine during the war; comparative – to compare their activities, principles of work of choreographers – founders and managers, etc. The key method was the interview method, which allowed to ensure a high level of reliability of the latest information. **Scientific novelty**. For the first time, an analysis of the activities of contemporary dance companies during the war after Russia's full-scale invasion of Ukraine was carried out; new materials were introduced into scientific circulation, which complemented the panorama of the development of Ukrainian independent contemporary dance companies in 2022–2023. **Conclusions**. Among the independent Ukrainian contemporary dance companies, the activities of four were analysed during the war of 2022–2023: those that continued to function (*Totem Dance Theatre*, K. Shyshkariova, Y. Kainar; *Leroy Dance Company*, O. Drobysch) and those that were created during this period (*Insha Dance Company*, I. Miroshnychenko, K. Kuznietsova; *Ukrainian Art and Dance*



ліна, А. Омеліна). Діяльність цих компаній засвідчила продовження формування ними мистецького хореографічного простору під час війни, наявність активної хореографічної спільноти (ком'юніті) як в Україні, так і українців – танцівників та хореографів – за межами країни, що доводить конкурентоспроможність на світовому ринку. Засновники та керівники колективів – обдаровані та сильні особистості, що в умовах війни не зрадили своєму покликанню, служать хореографічному мистецтву та намагаються вирішувати складні мистецькі та соціокультурні проблеми, а також здійснюють матеріальну допомогу на військові потреби. Дослідження продемонструвало, що для функціонування незалежних компаній сучасного танцю важлива державна та зарубіжна грантова підтримка.

Ключові слова:

сучасний танець; українська танцювальна компанія; хореографія; танець; танець контемпорарі; мистецтво під час війни; танцювальні вистави; театр.

Company, A. Zabelina, A. Omelina). The activities of these companies demonstrated the continuation of their formation of the artistic choreographic space during the war, the presence of an active choreographic community both in Ukraine and of Ukrainians – dancers and choreographers – outside the country, which proves their competitiveness in the global market. The founders and directors of the companies are gifted and strong individuals who have not betrayed their vocation in the face of war, serving the art of dance and trying to solve complex artistic and socio-cultural problems, as well as providing material assistance for military needs. The study has shown that state and foreign grant support is important for the functioning of independent contemporary dance companies.

Keywords:

contemporary dance; Ukrainian dance company; choreography; dance; art in times of war; dance performances; theatre.

Актуальність теми дослідження. Після повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 р. багато мистецьких осередків нашої країни опинилась під загрозою знищення. Діяльність більшості творчих колективів зазнала змін, але вони не припинили існування. Серед них й українські танцювальні компанії сучасного танцю, які у 2022–2023 рр. не лише не перестали функціонувати, а й створюють нові вистави. Актуальність дослідження полягає в необхідності виявлення особливостей роботи танцювальних компаній сучасного танцю в Україні під час війни.

Аналіз останніх досліджень. 3-поміж тисяч танцювальних компаній, які існують у світі, українські посідають особливе місце, адже в умовах війни продовжують мистецьку діяльність, інформація про яку переважно оприлюднюється у соціальних мережах на платформах фейсбук та інстаграм керівниками та учасниками танцювальних компаній, а також у публіцистичних матеріалах масмедіа.

Різних аспектів функціонування компаній сучасного танцю в Україні до 2022 р. торкалися О. Маншилін (Manshylin, 2018), А. Небесник (2018), Н. Федотова (2021) та ін. До проблем сучасного мистецтва, зокрема й хореографічного, в часі війни зверталися О. Плахотнюк (2021), М. Протас (2023), М. Протас та Н. Булавіна (Protas & Bulavina, 2022), Н. Федотова (2022) та ін. Однак дослідження, присвяченого діяльності танцювальних компаній сучасного танцю в Україні під час війни досі проведено не було, що додатково підтверджує актуальність представленої статті.

Зважаючи на злободенність проблеми та необхідності фіксування інформації в моменті важливим джерелом для проведення дослідження стали інтерв'ю, що



були взяті мною, Юлією Скибою, у керівників танцювальних компаній влітку та восени 2023 року.

Мета статті – виявити особливості діяльності незалежних танцювальних компаній сучасного танцю в Україні у 2022–2023 рр. під час війни.

Виклад основного матеріалу. В Україні попри воєнний стан функціонують компанії сучасного танцю, що фінансують засновники, подекуди використовуючи гранти та проєкне фінансування.

Серед компаній українського танцю, що продовжили діяльність у 2022–2023 рр., Totem Dance Theatre, засновниця Кристина Шишкарьова, художній керівник Ярослав Кайнар (Totem Dance, б.д.). Компанію створено 2011 р. (тоді мала назву Totem Dance Group), перший виступ відбувся того ж року на Міжнародному конкурсі балету імені Сержа Лифаря у Донецьку. У 2011 р. TDT презентовано першу виставу «Tetra» (Totem Dance, 2018). Згодом у проєкти на кастингах добирали танцівників, поступово засновниця та керівник утворили систему існування компанії, яка функціонує до сьогодні.

За зізнанням К. Шишкарьової (2023), мотивацією для створення перших танцювальних вистав були її тодішні особисті обставини. Також важливим фактором стала підготовленість вихованців у школі Тотем (Totem Dance School), які могли вже втілювати не лише мініатюри, а складніші твори, завдяки чому згодом репертуар постановок розширювався. Головною метою постановки самостійних танцювальних творів стало виявити та реалізувати творчу енергію, передати молодшому поколінню танцівників усвідомлення можливостей самореалізації засобами сучасного хореографічного мистецтва, на противагу підтанцювам у поп-зірок, роботі у нічних клубах чи шоу-балетах. Важливо було довести, що у танцівників є можливість танцювати в мистецьких роботах на високому професійному рівні, бути в формі не від проєкту до проєкту, а на постійній основі. Таким чином почали з'являтися перші вистави TDT. Основний мотив, що спонукав К. Шишкарьову та її компанію до дії – створення альтернативи тодішній ситуації з танцювальним мистецтвом в Україні.

Танцівники TDT – це особистості з глибоким внутрішнім світом, значним рівнем фізичного розвитку, високим показником працездатності та професійної майстерності у сфері танцю.

Зважаючи на репертуар вистав, можна визначити, що аудиторія TDT є досить широкою. Вистави розраховані на глядачів віком від 12 років будь-якої статі та соціального рівня. Кожен глядач може знайти для себе щось цікаве від естетичного сприйняття форм до закладених глибинних сенсів та цитат інших робіт митців, і не лише зі сфери хореографії.

Найбільші труднощі, з якими зіштовхувався TDT, є фінансові. Танцювальна компанія утримувалася до 2023 р. фінансами сім'ї К. Шишкарьової та Я. Кайнара, приватні активи вкладалися в репертуар компанії, пошиття костюмів, розробку декорацій, оренду приміщення. «Якщо ти знаходишся на території незалежного театру – це дорівнює постійному пошуку можливостей заробити кошти, за які можна реалізувати та презентувати виставу», – говорить Кристина про разових, дворазових чи, щонайбільше, десятиразових показів вистави (Шишкарьова, 2023). Хореографічна робота народжувалася, її демонстрували та згортали. Художній керівник TDT Я. Кайнар (2023) вказує на високі орендні ціни танцювальних майданчиків, а також нестачу їхнього професійного оснащення звуком, світлом, спеціальним сценічним покриттям. Він зазначає, що часто компанію рятував ентузіазм та мотивація, рушієм для коман-



ди ставала Кристина, яка розуміла все закулісся. У той ж час, за думкою Я. Кайнара, приватний сектор має свої плюси – нікому не бути зобов'язаним.

К. Шишкарьова знаходилася у танцювальному середовищі з дитинства і любила танець. Вона зі свідомого віку розуміла проблеми танцювальної індустрії, де сучасний танець існує без державних дотацій, звикла виникаючі проблеми переводити в ранг задач, які вирішуються. У засновниці є потреба у висловлюванні, трансляції думок через тіло, тому компанія існує і створюються роботи.

TDT відрізняється від інших танцювальних компаній своїм художнім баченням та інструментами для створення репертуару. TDT стараються зберегти баланс етапу дослідження, лабораторного елементу роботи, а також утримати фізичні навички танцівників компанії на високому рівні. Місія на момент появи TDT полягала у створенні прецеденту в танцювальній компанії, в якій танцівники володіють техніками сучасного танцю, працюючи з сучасним контекстом (Шишкарьова, 2023). Одне із завдань засновниці – створити компанію високого рівня, потенційно конкурентоспроможною на світовому ринку сучасного мистецтва. Часті запрошення іноземних митців та створення з ними робіт у компанії впливали на формування індивідуальних рис та особливостей TDT. Вбираючи досвід найкращих танцювальних компаній світу, в подальшому переосмислювали його та створювали власні постановки у компанії.

Станом на кінець серпня в актуальному репертуарі TDT п'ять вистав, також є роботи, які залишилися в минулому. На постійній основі створюються можливості для молодих хореографів та виконавців, надаючи простір для *work in progress* (роботи в процесі) та показів для митців, які прагнуть втілювати ідеї в життя. Поняття «успішність» є суб'єктивним, тому Кристина виділяє окремі аспекти успішності для їхньої компанії – наявність глядача, відгук аудиторії на запропонований матеріал, медійний успіх, ступінь популярності танцювальної компанії у пересічного глядача, окупність компанії, взаємодія з грантами, спонсорське залучення, адже відсутність капіталу є виснажливим процесом при створенні матеріалу. Також важливим аспектом є якість художнього продукту (Шишкарьова, 2023).

Мрія Ольги Дробиш, засновниці Leroy Dance Company (б.д.), про створення власної танцювальної компанії перетворилася на реальність. О. Дробиш, навчалася у Харківській державній академії культури та виявила наприкінці навчання велику зацікавленість розробкою хореографічних композицій, намір виходити на позиції хореографа, а не лише виконавиці. Перші успіхи у постановочному процесі О. Дробиш проявила ще під час опанування дисципліни «Мистецтво балетмейстера», згодом хореографічні композиції, створенні в академії, перетворилися на повноцінні танцювальні номери. Згодом вона відчула необхідність у стабільній та регулярній роботі. Участь у танцювальних конкурсах довела О. Дробиш, що формат мистецтва, яким вона прагнула ділитися, не відповідає конкурсному характеру виступів (Дробиш, 2023).

Від початку створення та декілька років потому компанія називалася «Leroy Dance Team». Попри те, що танцівники охоче брали участь у роботах завдяки позитивній репутації Ольги в Харківській академії, склад компанії постійно змінювався (Дробиш, 2023). На Артіль (проект для молодих хореографів, що заснований ГО Асоціація «Платформа сучасного танцю») від Zelyonka в 2017 р. «Leroy Dance Company» презентувала роботу «Косми» (LeRoy, 2017).



Становлення компанії відбувалося завдяки ентузіазму Ольги, яка воліє розвивати власні постановочні здібності. Виставу «Рожеве вино» (Leroy Dance Company, 2020) вдалося показати лише один раз до пандемії. Ольга ділиться, що складно нести творчий продукт незацікавленій аудиторії. Можливо, у разі роботи над презентацією творчого продукту професійної команди менеджерів, рекламодавців, фінансистів, то результат міг бути іншим. Також відсутність постійного складу стає чинником нерегулярності зрощування та формування своєї глядацької аудиторії. Ольга продовжує займатися компанією всупереч усім труднощам, завдячуючи вмінню фокусуватися на позитивному. Тематика репертуару LDC – зв'язок людини з навколишнім світом, внутрішнього з зовнішнім. У репертуарі LDC три вистави та п'ятнадцять мініатюр (Дробиш, 2023).

Пропозиція Іллі Мірошниченка у 2019 р. поставити разом з Катериною Кузнєцовою виставу «1984. Інша» в Kyiv Modern Ballet («Київ модерн-балет») відіграла важливу роль в утворенні творчого тандему та виникненні компанії сучасного танцю Insha Dance Company (Мірошниченко & Кузнєцова, 2023). Танцювальна компанія Insha Dance Company (б.д.) офіційно з'явилася 2022 року. Міністерство культури Німеччини фінансово підтримало танцювальну компанію для проекту у місті Кельн. На початку повномасштабного воєнного вторгнення росії на територію України Ілля з Катериною подали заявку для участі в проекті з виставою «Стіна». Директор танцювальної організації Danzfactur запросив Insha Dance Company на літній фестиваль, допомагаючи українським артистам резиденцією. Всі зароблені кошти на проєкті у Кельні IDC відправили українським біженцям.

За словами І. Мірошниченко, особливих труднощів з існуванням танцювальної компанії не виникає. Та все ж налагодження комунікації з людьми дотичних професійних ланок, а також розуміння, що саме ти хочеш зробити, планування робочого процесу варті особливої уваги та пильності. Відсутність стабільного фінансування, за словами К. Кузнєцової, – це першочергова перепона, яка впливає на формування трупі артистів. Розуміючи, скільки ресурсу вкладається у створення творчого продукту, а також факт існування компанії до сьогодні є підтвердженням цінності роботи команди. «Важко отримувати задоволення від першого досвіду з багатофункціональними завданнями власника танцювальної компанії, та все ж наповнення з'являється згодом, коли видно результат», – ділиться І. Мірошниченко (Мірошниченко & Кузнєцова, 2023). К. Кузнєцова в компанії посідає організаторську позицію, І. Мірошниченко – хореограф-постановник, режисер, не бере участь у виставах в якості виконавця.

IDC відрізняється від інших танцювальних компаній продукуванням власних танцювальних робіт. Але Катерина вважає, що чотири роботи, які наразі складають репертуар, для танцювальної компанії мало, тому вони знаходяться в пошуку свого особливого наповнення, яке буде вирізняти їх з-поміж інших компаній.

Надзавдання компанії – робота з українським культурним простором, а також покращення якості професійної сфери танцю України. Засновники IDC підкреслюють, що в нашій країні не широкий вибір творчого продукту, тож потрібно створювати конкурентоспроможне середовище. Багато чинників та контекстів залежать від часового періоду створення матеріалу. Катерина наголошує на важливості популяризації сучасного танцювального театру в Україні через призму обміну досвідом з європейським творчим середовищем (Мірошниченко & Кузнєцова, 2023). Танцівники в компанію набираються під проєкти. На початку



історії компанії місцями основної роботи засновників та виконавців був «Київ модерн-балету», наразі виконавцями є переважно студенти Totem Dance School. Танцівникам Insha Dance Company потрібно володіти не лише професійно танцюючим тілом, а й акторськими здібностями, акцент у компанії ставиться на індивідуальну тілесність – «родзинку» в русі людини, яка притягує погляд (Мірошниченко & Кузнецова, 2023). Компанія знаходиться в пошуках цільової аудиторії, потенційним глядачем IDC є той, хто готовий до відкритого невербального діалогу між мистецтвом, яке він споживає, та власним внутрішнім світом.

Значним успіхом танцювальної компанії є те, що сьогодні, у складних воєнних обставинах, їй вдається існувати та демонструвати нові постановки. За словами К. Кузнецової, якщо компанія існує, має свого глядача – вона вже успішна, і для цього не потрібно бути всесвітньо відомими та викликати загальну симпатію. І. Мірошниченко вважає, що успішна компанія танцює тоді, коли максимально задовольняє внутрішнього митця її керівника, а також коли робочий процес приносить задоволення всій команді (Мірошниченко & Кузнецова, 2023).

Ukrainian Art and Dance Company (n.d.) – це українська танцювальна компанія, яку заснували Ангеліна Забеліна та Альона Омеліна за кордоном, у Варшаві. У А. Омеліної немає професійної хореографічної освіти, хоча вона керувала студією танцю в Харкові, яка постійно посідала призові місця на конкурсах (Омеліна, 2023). Коли майбутні засновниці танцювальної компанії прибули до Варшави через війну та отримали пропозицію створити виставу про українських біженців, вони провели кастинг та зібрали групу з чотирнадцяти танцівниць з різних міст України. Створену виставу «Нова реальність» неодноразово запрошували для показів, що і зумовило прийняти рішення стати танцювальною компанією UA&DC. До сьогодні труп танцівників залишається незмінною.

Складнощі у UA&DC виникають через різне територіальне перебування танцівниць, які мають постійно приїздити для показів за власний кошт, самостійно дбаючи про житло, а також зали для репетицій. За словами А. Омеліної (2023), їхній репертуар розповідає про важливе та нагальне в часі війни в Україні, але делікатніше, ніж масмедіа чи документальні форми мистецтва. Компанія повністю підтримує український продакшн, висвітлюючи важливі теми для нашої держави, маючи команду українців.

Для А. Забеліної та А. Омеліної їх танцювальна компанія не просто робота, а енергетичний обмін між виконавцями та глядачами, постійне очікування відгуку на власну творчість від команди та глядачів, адже команда UA&DC не просто колеги, близькі за творчими орієнтирами особистості, які мають потужний зв'язок. Серед цінностей компанії – культивування стану вдячності, відсутність солістів, тематичний людиноцентризм (танець має розповісти про Людину). UA&DC влаштовують не лише танцювальні перформанси для інтелектуального розвитку, а й створюють видовищні візуальні ефекти, форми, розробляють світлову партитуру, відео-доповнення, максимально використовуючи сценічний майданчик, створюючи повноцінне шоу (Омеліна, 2023).

Основна місія танцювальної компанії для А. Омеліної, як хореографа, полягає в посиленому внеску до танцювальної культури України, в демонструванні не лише високого мистецького та освітнього рівня нашої країни, а й сили та справедливості нації. Затребуваність постановочної творчості А. Омеліної свідчить про успіх танцювальної компанії. Наразі у репертуарі UA&DC чотири хореографічні композиції, які



засновники компанії прагнуть продемонструвати в якомога більшій кількості країн задля донесення послання про прагнення миру, а згодом показати вистави в Україні.

Проаналізована діяльність чотирьох компаній сучасного танцю доводить за-требуваність цього виду художньої творчості як вагомого інструменту презентації не лише цінного мистецького продукту, а й поширення національно-патріотичних ідей. Хореографічні твори, що реалізуються танцювальними компаніями під час війни, є відбиттям багатьох аспектів, зокрема, світоглядних орієнтирів постановників та соціокультурних обставин. Мистецтвознавець О. Плахотнюк (2021), аналізуючи сучасне хореографічне мистецтво ХХІ століття, зазначає, що «світогляд поставника та виконавця формує сучасний танець не відстороненим, не просто новітнім явищем, а вираженням свого внутрішнього “Я”, проте, в той же час, глядач сприймає це мистецтво танцю через власний світогляд, набуту філософію розуміння. Інколи таке розуміння ґрунтується на зовсім протилежних базисах. У хвилину, коли танець відтворюється виконавцями – він постає поза межами часу і не лишень у просторі свого виконання, а й в усвідомленні відсутності часових обсягів – таке мистецтво набуває філософських властивостей, де кожна доба буде віднаходити подальші тенденції його усвідомлення та переосмислення» (с. 46). Отже, танцювальні постановки, створені під час війни, є своєрідними документами епохи, що будуть усвідомлюватися та осмислюватися у подальші часові періоди.

Наукова новизна. Вперше проведено аналіз діяльності компаній сучасного танцю в часі війни після повномасштабного вторгнення росії в Україну; введено до наукового обігу нові матеріали, що доповнюють панораму розвитку українських незалежних компаній сучасного танцю в 2022–2023 рр.

Висновки. Серед незалежних українських компаній сучасного танцю проаналізовано діяльність під час війни 2022–2023 рр. чотирьох: тих, що продовжили функціонувати («Totem Dance Theatre», К. Шишкарьова, Я. Кайнар; «Leroy Dance Company», О. Дробиш) та тих, що були створені у цей період («Insha Dance Company» І. Мірошніченко, К. Кузнецова; «Ukrainian Art and Dance Company», А. Забеліна, А. Омеліна). Діяльність цих компаній засвідчила продовження формування ними мистецького хореографічного простору під час війни, наявність активної хореографічної спільноти (ком'юніті) як в Україні, так і українців – танцівників та хореографів – за межами країни, що доводить конкурентоспроможність на світовому ринку. Засновники та керівники колективів – обдаровані та сильні особистості, що в умовах війни не зрадили своєму покликанню, служать хореографічному мистецтву та намагаються вирішувати складні мистецькі та соціокультурні проблеми, а також здійснюють матеріальну допомогу на військові потреби. Дослідження продемонструвало, що для функціонування незалежних компаній сучасного танцю важлива державна та зарубіжна грантова підтримка.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Дробиш, О. (2023, 27 липня). *Інтерв'ю* [Аудіозапис] (Ю. Скиба, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Кайнар, Я. (2023, 19 вересня). *Інтерв'ю* [Аудіозапис] (Ю. Скиба, інтерв'юер). У особистому архіві автора.



- Мірошниченко, І., & Кузнецова, К. (2023, 2 вересня). *Інтерв'ю* [Аудіозапис] (Ю. Скиба, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Небесник, А. В. (2018). Студії сучасного танцю в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 346–351.
- Омеліна, А. (2023, 13 серпня). *Інтерв'ю* [Аудіозапис] (Ю. Скиба, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Плахотнюк, О. (2021). Філософське сприйняття танцю на підвалинах сучасного мистецтва. In *European educational values and ways to improve culture and arts education* [Internship proceedings] (pp. 43–46). Baltija Publishing.
- Протас, М. (2023). Мистецтво в умовах війни: на перетині демократії та нігілізму. *Грааль науки*, 24, 804–809. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.02.2023.150>
- Федотова, Н. В. (2021). Поширення танцю контемпорарі в Україні. *Культура і сучасність*, 2, 97–103. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249239>
- Федотова, Н. В. (2022, 11–12 жовтня). Танець контемпорарі у проєктній діяльності в сучасній Україні (на прикладі проєкту «Говори тілом»). В *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності* [Матеріали конференції] (с. 135–137). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Шишкарьова, К. (2023, 29 серпня). *Інтерв'ю* [Аудіозапис] (Ю. Скиба, інтерв'юер). У особистому архіві автора.
- Insha Dance Company. (б.д.). *Репертуар*. Взято 12 вересня 2023 з <https://www.inshatheatre.com/uk/media>
- Leroy Dance Company. (2020, 13 январа). *Танцевальный спектакль Розовое Вино* [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/M52qr31MA18?feature=shared>
- LeRoy Dance Company. (б.д.). *Головна* [Сторінка Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/LeRoyDanceCompany>
- LeRoy, О. (2017, May 14). *Cosmas* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gslRimGq9jc>
- Manshylin, O. (2018). Formation and development of contemporary dance in Ukraine. *Танцювальні студії*, 1, 37–47. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394>
- Protas, M., & Bulavina, N. (2022). Ukrainian art in the time of the war: An art episteme shift. *American Journal of Art and Design*, 7(4), 116–123. <https://doi.org/10.11648/j.ajad.20220704.13>
- Totem Dance. (2018, 14 червня). *Contemporary ballet Tetra* [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/-krijYHLLT0?si=9qXzj8Ei09Gu64PV>
- Totem Dance. (б.д.). *Про нас*. Взято 12 вересня 2023 з <https://totemdancegroup.com.ua/pro-nas/>
- Ukrainian Art and Dance Company [@uadcompany]. (n.d.). *Home* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved September 12, 2023, from <https://instagram.com/uadcompany?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>

REFERENCES

- Drobysch, O. (2023, July 27). *Interviu* [Interview] [Audio recording] (Yu. Skyba, Interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Fedotova, N. V. (2021). Poshyrennia tantsiu kontemporari v Ukraini [Spread of contemporary dance in Ukraine]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 97–103. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249239> [in Ukrainian].
- Fedotova, N. V. (2022, October 11–12). Tanets kontemporari u proiektnii diialnosti v suchasni Ukraini (na prykladi proiektu "Hovory tilom") [Contemporary dance in project activity in modern Ukraine (on the example of the project "Speak with the body")]. In *Khudozhni*



- praktyky ta mystetska osvita u kroskulturnomu prostori suchasnosti* [Art practices and art education in the cross-cultural space of modernity] [Conference proceedings] (pp. 135–137). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Insha Dance Company. (n.d.). *Repertuar* [Repertoire]. Retrieved September 12, 2023, from <https://www.inshatheatre.com/uk/media> [in Ukrainian].
- Kainar, Ya. (2023, September 19). *Interviu* [Interview] [Audio recording] (Yu. Skyba, Interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Leroy Dance Company. (2020, January 13). *Tanceval'nyj spektakl' Rozovoe Vino* [Rose Wine dance performance] [Video]. YouTube. <https://youtu.be/M52qp31MA18?feature=shared> [in Russian].
- LeRoy Dance Company. (n.d.). *Holovna* [Home] [Facebook page]. Facebook. <https://www.facebook.com/LeRoyDanceCompany> [in Ukrainian].
- LeRoy, O. (2017, May 14). *Cosmas* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gslRimGq9jc> [in English; in Russian].
- Manshylin, O. (2018). Formation and development of contemporary dance in Ukraine. *Dance Studies*, 1, 37–47. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394> [in English].
- Miroshnychenko, I., & Kuznietsova, K. (2023, September 2). *Interviu* [Interview] [Audio recording] (Yu. Skyba, Interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Nebesnyk, A. V. (2018). Studii suchasnoho tantsiu v Ukraini kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Studios of modern dance in Ukraine in the end of XX – the beginning of the XXI century]. *Notes on Art Criticism*, 33, 346–351 [in Ukrainian].
- Omelina, A. (2023, August 13). *Interviu* [Interview] [Audio recording] (Yu. Skyba, Interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Plakhotniuk, O. (2021). Filosofske spryiniattia tantsiu na pidvalynakh suchasnoho mystetstva [Philosophical perception of dance on the foundations of modern art]. In *European educational values and ways to improve culture and arts education* [Internship proceedings] (pp. 43–46). Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Protas, M. (2023). Mystetstvo v umovakh viiny: na peretyni demokratii ta nihilizmu [Art in conditions of war: At the intersection of democracy and nihilism]. *Grail of Science*, 24, 804–809 [in Ukrainian].
- Protas, M., & Bulavina, N. (2022). Ukrainian art in the time of the war: An art episteme shift. *American Journal of Art and Design*, 7(4), 116–123. <https://doi.org/10.11648/j.ajad.20220704.13> [in English].
- Shyshkarova, K. (2023, August 29). *Interviu* [Interview] [Audio recording] (Yu. Skyba, Interviewer). In the author's personal archive [in Ukrainian].
- Totem Dance. (2018, June 14). *Contemporary ballet Tetra* [Video]. YouTube. https://youtu.be/-_krijYHLT0?si=9qXzj8Ei09Gu64PV [in Ukrainian].
- Totem Dance. (n.d.). *Pro nas* [About us]. Retrieved September 12, 2023, from <https://totemdancegroup.com.ua/pro-nas/> [in Ukrainian].
- Ukrainian Art and Dance Company [@uadccompanyy]. (n.d.). *Home* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved September 12, 2023, from <https://instagram.com/uadccompanyy?igshid=MzRIODBiNWFIZA==> [in English].



УДК 793.322:7.079"2023"(430.129.7)
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295183

**ТАНЦЮВАЛЬНА ВЕЧІРКА НА
БЕРЕЗІ РІЧКИ ІЗАР
(XVIII МІЖНАРОДНИЙ
ФЕСТИВАЛЬ
СУЧАСНОГО ТАНЦЮ
«DANCE 2023» У МЮНХЕНІ)**

**DANCE PARTY ON THE
BANKS OF THE RIVER ISAR
(XVIII INTERNATIONAL
CONTEMPORARY DANCE
FESTIVAL DANCE 2023
IN MUNICH)**

Чепалов Олександр Іванович,
доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,
chepalovst@gmail.com

Oleksandr Chepalov,
Doctor of Science in Art Studies, Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,
chepalovst@gmail.com

Анотація

Мета статті – виявити репертуарні тенденції та стилістичні особливості форумів сучасного танцю на прикладі XVIII Міжнародного фестивалю «DANCE 2023» у Мюнхені. **Методологія.** При збереженні старого інструментарію (академічних критеріїв аналізу загального розвитку світової хореографічної культури) оновлюється понятійно-категоріальний апарат мистецтвознавства та культурології на підтримку наукової стратегії, що відповідає постмодерним і пост-постмодерним змінам у культурі загалом. **Наукова новизна.** Виявлено ключові стилістичні зміни в європейському та почасти американському сучасному танці через аналіз фестивальних подій як концентрату сучасного світового хореографічного мистецтва. **Висновки.** Визначено, що такі учасники танцювального форуму «DANCE 2023» в Мюнхені, як-от Марі Шуїнар, Катрін Года, Матильда Моньє, Джоді Оберфельдер, Моріц Острушняк, Річард Сігал, Агнієте Лисичкінайте, Довидас Стрімайтіс, Лукас Карвеліс, Вен Чунг Лі, на загал працюють не тільки на показ своїх кращих досягнень, а й сприяють поверненню Мюнхену титулу міста з багатою танцювальною історією, центру виховання танцівників та місця виникнення впливових подій у галузі хореографічної культури. Показано, як чер-

Abstract

The purpose of the article is to identify repertoire trends and stylistic features of contemporary dance forums on the example of the XVIII International Festival DANCE 2023 in Munich. **Research methodology.** While maintaining the old tools (academic criteria for analysing the overall development of world dance culture), the conceptual and categorical apparatus of art history and cultural studies is updated to support a scientific strategy that corresponds to postmodern and post-post-modern changes in culture in general. **Scientific novelty.** Key stylistic changes in European and partly American contemporary dance are identified through the analysis of festival events as a concentration of contemporary world dance art. **Conclusions.** It has been determined that the participants of the DANCE 2023 dance forum in Munich, such as Marie Chouinard, Catherine Gaudet, Matilda Monier, Jodi Oberfelder, Moritz Ostrushniak, Richard Segal and Agnete Lyschkinaitė, Dovydas Strimaitis, and Lucas Karvelis, Wen Chung Lee are not only working to showcase their best achievements but are also contributing to Munich's return to the title of city with a rich dance history, a centre for the education of dancers and a place where influential developments in dance culture have taken place. The article shows how a regular (former city)



говий (колишній міський) фестиваль поступово перетворюється на один із найбільш інноваційних та показових форумів танцю в Європі. Наведено приклади продуманого програмного поєднання мюнхенських колективів, великих запрошених ансамблів та окремих зарубіжних митців-експериментаторів, що дозволило «DANCE 2023» привернути увагу не тільки фахівців, а й сприяти залученню численних нових глядачів. Зроблено аналіз найбільш показових хореографічних композицій та інших заходів, що засвідчує актуальність пошуків постановників у царині сучасного мистецтва за допомогою інтернаціонального мистецтва танцю й заохочення митців та глядачів до більш активного спілкування. Показано питому вагу в цьому процесі додаткових заходів фестивалю, а саме: виставок, показів фільмів, проведення тематичних екскурсій і дискусій. Це суттєво сприяло зміцненню історичної пам'яті про видатних діячів хореографії та історії сучасного танцю.

Ключові слова:

міжнародний фестиваль сучасного танцю; фестиваль у Мюнхені; «DANCE 2023»; стилі сучасного хореографічного мистецтва; хореографічне мистецтво ФРН; фестивалі сучасного танцю; трансформація тілесності; танець; хореографія.

festival is gradually transforming into one of the most innovative and representative dance forums in Europe. Examples of a well-thought-out programme combination of Munich-based companies, large guest ensembles and individual foreign experimental artists are given, which allowed DANCE 2023 to attract the attention of not only specialists but also to help attract numerous new audiences. The author has analysed the most significant choreographic compositions and other events, which demonstrates the relevance of the directors' search for contemporary art through the international art of dance and the encouragement of artists and spectators to communicate more actively. The article also shows the proportion of additional festival events, such as exhibitions, film screenings, thematic excursions and discussions, in this process. This significantly contributed to strengthening the historical memory of prominent figures in choreography and the history of contemporary dance.

Keywords:

international festival of contemporary dance; festival in Munich; DANCE 2023; styles of contemporary dance art; German dance art; contemporary dance festivals; transformation of corporeality; dance; choreography.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності створення достеменною картини розвитку хореографічного мистецтва, що зазвичай стає можливим саме на фестивалях сучасного танцю, тобто за умов демонстрації характерних для учасників форуму здобутків та досягнень.

Аналіз останніх досліджень показує, що аналітично узагальнюючих робіт – оглядів фестивального життя у Європі вкрай мало, а в Україні вони відсутні через неможливість у наш час самого проведення масштабних танцювальних форумів. До того ж європейське перформативне мистецтво для фестивалів переважно обирає змішаний жанровий формат, тобто хореографічні постановки розглядаються вкупі з драматичними та оперними (Екс-ан-Прованс та Авіньйон у Франції, Единбург у Великій Британії та ін.). Суттєвим винятком є літній танцювальний форум ImPuls Tanz у Відні (проходить із 1984 р.). Він виокремлюється своїм масштабом та фінансово-організаційними можливостями, що дозволяє запрошувати до столиці Австрії провідних хореографів світу та їхні колективи, а також здійснювати освітні і тренувальні заходи. Проте серед відгуків преси 2023 р. переважають



рекламні матеріали та схвальні публікації, націлені на зацікавленість майбутніх глядачів і тому позбавлені аналітично-узагальнюючих висновків.

У пропонованому дослідженні, незважаючи на аналіз сучасних танцювальних стилів та технік, збережені чіткі академічні критерії, пов'язані із процесами загального розвитку світової хореографічної культури, які мною використані у попередніх працях, зокрема, монографії «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» (Чепалов, 2007). Таким чином, зберігається старий інструментарій, але оновлюється понятійно-категоріальний апарат мистецтвознавства і культурології, що є певною науковою стратегією та презентує новий формат гуманітарного знання, відповідний постмодерним і пост-постмодерним змінам у культурі загалом.

Мета статті – виявити репертуарні тенденції та стилістичні особливості форумів сучасного танцю на прикладі XVIII Міжнародного фестивалю «DANCE 2023» у Мюнхені.

Виклад основного матеріалу. У рамках XVIII Міжнародного фестивалю «DANCE 2023» у Мюнхені, крім вистав, відбулися численні перформанси у приміщеннях музеїв та у таких несподіваних місцях, як міст через річку Ізар, трамвайні зупинки, різні локації Олімпійського парку та ін. Протягом десяти фестивальних днів «відбулось 75 вистав за участю близько 150 митців із Німеччини, Литви, Канади, Тайваню та Франції на 15 майданчиках Мюнхена та у публічному просторі» (*XVIII Internationales Festival, 2023, p. 3*).

Особливо вагомими для розуміння історичного процесу розвитку танцю в Мюнхені були історичні тури. На початку ХХ ст. в місті зародилася перша незалежна сцена сучасного танцю: після початку тріумфального турне Айседори Дункан Німеччиною в мюнхенському Кюнстлерхаусі в 1902 році тут дебютували численні головні герої нового боді-арту, в тому числі Клотільда фон Дерп, перша танцівниця експресивного стилю, і Олександр Сахарофф, перший сучасний танцівник, які об'єдналися в 1913 році, аби сформувати першу пару в історії танцю Західної Європи. Рудольф фон Лабан і Мері Вігман також вперше з'явилися на публіці в Мюнхені.

Танцівники тих часів брали участь у міждисциплінарному обміні з авангардними художниками. «Поет Ганс Бранденбург був першим літописцем, який фіксував ці події. Саме він увів терміни “вільний танець” і “сучасний танець”. Свою школу сучасного танцю Лабан заснував у Мюнхені, де з'явилися традиційні центри для тренування тіла (Рудольф Боде та ін.) та перший евритмічний перформанс Рудольфа Штайнера і Марії фон Сіверс. Деякі з гастролерів викликали неабиякий ажіотаж: “танцівниця снів” Магдаліна Г. танцювала під гіпнозом у 1904 році композицію “Бачення Саломеї в Шаупільгаузі”, а Мод Аллан стала причиною цензурного бешкету в 1907 р., бо її вбрання та поведінка були дуже “відвертими” для того часу» (Benz, n.d.).

Танцівники Баварського молодіжного балету Мюнхена виконали достеменно відреставровані парні танці Олександра Сахароффа та Клотільди фон Дерп (рис. 1), а також композиції Айседори Дункан, реконструйовані Марією Барріос, професоркою Клаудією Єшке та педагогом і хореографом Іваном Лишкою (рис. 2). На цих прикладах, добутих з архівних та музейних матеріалів, можна по-новому зрозуміти тілесні образи реформ життя початку ХХ ст., в тому числі фемінізму та андрогінності.



Рис. 1. Танці О. Сахарофф та К. фон Дерп
(солісти Мюнхенського молодіжного балету)
(Фото О. Чепалова)



Рис. 2. Танець Айседори Дункан в музеї античності
(солістка Мюнхенського молодіжного балету)
(Фото О. Чепалова)



Що стосується власне фестивального репертуару, то франко-канадійська хореографія Катрін Годе мала можливість першою показати приклад сучасних тілесних експериментів, що виявляють глибинні поривання ментальності. Її композиція «Красиві речі» починається з мінімальної амплітуди жестів і коротких рухів, які непомітно переходять до наступного пластичного мотиву. П'ятеро танцівників починають з удавано примітивної «абетки» рухів, компоненти якої складають своєрідний монолог. Водночас є щось нав'язливе та невротичне у їхньому виконанні, що поступово спалахує у ще більшій розкутості мови тіла. Щодо емоційного наповнення, з початку не зовсім зрозуміло, що саме керує танцівниками: розпач, екстаз, медитація чи бунт, бо насправді це, можливо, гра у фізичний театр, який нібито перевіряє витривалість і, за планом самої хореографіні, має привести до катарсису. Заразомнавно відчувається й інший бік взаємозв'язку з глядачами, а саме ідея певної відчуженості від норм соціального співіснування (рис. 3).



Рис. 3. Pretty sings
(Фото О. Чепалова)

Драматург і художник Тобіас Штааб, фахівець на перетині експериментальної електронної музики, танцю, інсталяції та перформансу, спеціалізується на програмах імерсивного мистецтва. Разом із танцівниками з «Балету відмінностей» він розробив відеоінсталяцію «Транстілесні формації». В ній теж проводяться експерименти з фізичними техніками, що виникають на периферії свідомості. Передусім Штааб прагне до потенційних трансформацій танцюючого тіла. Проходячи через них, таке тіло постає як об'єкт, де розчиняється відмінність між бінарною



структурою статі, нівелюється межа між людським і нелюдським, між аналоговою та віртуальною реальностями.

Хореограф Су Вей-Чіа, співзасновник тайванської компанії «HORSE» (відома з 2004 р.), бачить її як платформу для міжнародної співпраці, освітніх програм і кураторських проєктів. Фан Ю-тін у його проєкті танцює соло під вуличним ліхтарем при тьмяному освітленні. Тіло танцівниці «звивається» і «розвивається» під акомпанемент медитативних гонгів. У такій тілесній ротації відчувається взаємозв'язок контурів, рухів, ритму, музики і світла, що відповідає повсякденному життю в такому публічному просторі, що не виглядає цілком небезпечним.

У світовій прем'єрі танцювальної п'єси «Кроляча нора» (образ із твору Льюїса Керрола) мюнхенський хореограф Моріц Острушняк, який, до речі, навчався в школі Бежара, створив композицію, що переносить нас у темні глибини фантастичного через удавані цифрові тунелі, розгалуження, аберації та багато інших ірреальних образів. Танцівники використовують біг задом наперед, ніби намагаючись повернути згаяний час, а моральний стан персонажів при цьому демонстративно спадає. Ці тілесні рухи здаються на подив різними і водночас побутово знайомими, пластика трансформується із гротескно деконструйованих сцен у танцювальний вирій та змітає все, що було до цього. Ґрунтуючись на щирому інтересі до складних взаємодій між людьми і цифровими технологіями, робота Острушняка виходить на соціальні обрії, бо ставить питання про те, ким ми є саме цієї миті та на що або на кого можемо перетворитись.

«Мої перші роботи були скоріше абстрактними, ніж політично ангажованими, – каже Острушняк. – Але в мене є переконання, що власні твори – це розповідь не тільки про мене. Я чи не найбільше займаюся політикою, філософією та іншими речами, ніж, приміром, дивлюся танцювальні відеозаписи. Мене цікавить танець як засіб вираження змісту, отже, справа не в самому танцювальному видовищі. Я відчуваю все більше і більше занурення у фантастичний світ, пов'язаний із діджиталізацією, в тому числі зі штучним інтелектом. Але і в політичному плані теж відбуваються суттєві зміни. Цей дедалі комічніший світ фентезі знаходить відгук у глядачів» (*Tanzanweisungen*, n.d.).

Поява на Мюнхенському фестивалі американської танцівниці, режисерки та хореографіні Джоді Оберфельдер була бажаною та вражаючою. Вона ставила опери, балетні пантоміми, знімала художні фільми і гастролювала по світу зі своєю компанією Jody Oberfelder Projects (JOP), заснованою в 1987 році. Як танцівницю, на яку вплинув сучасний танець, її можна було побачити у роботах Стіва Пекстона у 2012 р. Хоча Джоді Оберфельдер не була учасницею революційного руху, який об'єднався в Театр танцю Джадсона, вона була добре знайома з його концепціями та ідеями і шукала свій власний спосіб мислення, тож практикувала танець та рух по-новому.

На фестивалі у Мюнхені Оберфельдер запропонувала глядачам танцювально-сценічну прогулянку по Олімпіябергу, запросивши глядачів на одну із трьох велетенських куп уламків і руїн, які виникли у результаті руйнувань Другої світової війни в Мюнхені. У своїй прогулянці «Крокуючи в сьогодні» мисткиня пов'язує історію із сьогоднішнім, колективне минуле з індивідуальним досвідом, слова з рухом. Це призводить до порівняння власного досвіду та досвіду інших людей з історією тієї чи іншої локації (рис. 4).



Рис. 4. Jody Oberfelder
(Фото О. Чепалова)

«Walking to Present» сформувався із традицій так званих «Walking Pieces» – втручання в потік перехожих та мистецьких провокацій у міському просторі. Важливі та різноманітні художні течії XX ст., як-от дадаїсти, ситуаціоністи, художники Флюксуса («потік життя») і багато інших неодноразово пробували піші пересування, втручаючись у повсякденне життя за допомогою руху. І хоча акції Оберфельдер вже сприймаються як історія перформативного мистецтва, у безпосередньому спілкуванні вони мають інклюзивний характер, тобто нагадують про необхідність особливого, небайдужого підходу до кожної людини (рис. 5).



Рис. 5. Walking to present в Олімпійському парку
(Фото О. Чепалова)



У тому, що будь-який протест починається і закінчується тілом, спробувала переконати глядачів фестивалю литовська хореографиня Агніете Лисичкінайте. Вона описала свою акцію «Руки вгору» як втілений протест і перенесла її на публічну «сцену», а саме на мюнхенські вулиці, куди слідом за нею із протестними плакатами або піднятими вгору руками пішли десятки прихильників. Цей протест має допоки підкреслено феміністський характер, але Лисичкінайте вважає, що танець насправді може бути інструментом соціальної активності, стимулюючи соціальні зміни, але залишаючись при цьому мистецтвом. Проте її акція (яку, до речі, в Мюнхені охороняла поліція) піднімає питання, який характер матиме протестна культура у майбутньому – тобто стане вона символом свободи чи агресії? «Руки вгору» – це можливість фізично відчувати, як важко відстоювати свої переконання та піднімати руки на знак протесту (рис. 6). Характерно, що мистецьку акцію Лисичкінайте як виконавиця продовжує у глядацькій залі, де її форма протесту раптово перетворюється на демонстративне оголення грудей та стихійне офарблення тулубу у білий колір (рис. 7).

Інший представник литовської хореографічної культури Лукас Карвеліс формулює свій стиль як «ефемерний, ностальгічний та вуаеристичний». У 2019 р. Карвеліс закінчив навчання танцю у Роттердамі і відтоді працював танцівником, а також показував свої хореографічні роботи в Бразилії, Ізраїлі, Туреччині, Литві, Швеції, Італії та Німеччині. Свої мистецькі інтервенції на фестивалі в Мюнхені він демонстрував у перформансі «ТНЕО» на різних зупинках громадського транспорту міста. На думку перформера, ці місця мають важливе значення у повсякденному житті тому, що відображають елементарні стосунки членів суспільства. Багато історій об'єднуються хоча б на мить, отже, це може бути і просто зоровий контакт, який триває кілька секунд. Громадські зупинки можуть бути тимчасовим укриттям, вважає митець і пояснює, що хотів позбутися стабільного відчуття сцени, підкреслити принадність тимчасовості місця, де відбувається показ. Тож ці середовища формують характер і жанр перформансу, а кожен епізод має свій шлях та енергію.

Ще один активний діяч молодого литовського мистецтва Довидас Стрімайтіс теж вважає створення танцю або іншого, справді цінного мистецького явища, шляхом до поступових відхилень від «норми». У постановках «Волосся 3.0» (рис. 8) та «Мистецтво створення танцю» він працює з такими відхиленнями, бо хоче показати не результат процесу, а сам процес, поставити запитання, а не вимагати відповідей. Його соло засноване на повторенні окремих рухових фраз, які поступово змінюються в динамічному процесі. Формалізовані, неприкрашені і майже необроблені елементи рухів головою з довгим волоссям схожі на транс, паралельно створений саунд-дизайнером також литовського походження Гедасом Мекшрусасом.

Довидас вважає, що молоде покоління литовських хореографів «достатньо вільне, щоб вільно думати і творити, але водночас недостатньо довго живе в ліберальному і демократичному середовищі, щоб втратити зв'язок із суворою реальністю за межами західної цивілізації. Ми набагато більше цінуємо свободу, ніж люди на Заході, але нашим митцям не в усьому довіряють. І хоча це може здатися не долатимим, це дозволяє нам створювати роботи, які іноді поцінуються більше, ніж поверхневі заяви про політичні позиції» (XVIII Internationales Festival, 2023, p. 14).



Рис. 6. Агнієте Лисичкінайте
(Фото О. Чепалова)



Рис. 7. Агнієте Лисичкінайте
(Фото О. Чепалова)



Рис. 8. Волосся
(Фото О. Чепалова)

Вражаючи стилістичну різницю між видовищними та інтелектуальними композиціями на фестивалі показала канадська хореографиня Марі Шуїнар, яка вже понад чотири десятиліття створює міжнародні сенсації, а цього разу знову була гостем «DANCE 2023» з європейською прем'єрою вистави «М».

Одинадцять танцівниць топлес у яскравих спортивних шортах і перуках вогняного кольору наявно демонструють дихання грудною клітиною, що водночас слугує звуко-ритмічним акомпанементом. Під власні звуки гурт співає чи то молитву, чи то схвальну серенаду життю, що коливається між божевіллям і мудрістю. Постановки Шуїнар є провокуючими, проте це теж активізує погляд глядачів та наші думки про танець, тіло, життя. Досліджуючи межі сценічного виконання, її постановки мають анархічне забарвлення і буйну тілесність, яка пристрасно занурює в крайнощі. Її стиль піддається багатьом визначенням – він театральний і експресивний, гнівний і жартівливий, сповнений божевільних табуйованих порушень, сексуальних алюзій і глибоко людських парадоксів.

У композиції «Нотатки» Матильда Монье перетворює сліди пандемії і самоізоляції на фрагмент, у якому тіло не лише пам'ятає, а й виявляє, коментує та абстрагує отриманий досвід. Шість танцівників та стіна – ми перебуваємо в ситуації пандемії, яка нам усім знайома: з одного боку, відчуття замкненості у власних чотирьох стінах, з іншого – відчуття безпеки та підтримки. Але це не просто усамітнення, це очікування і радість. Гра і розіграш, а межі між комедією і божевіллям мінливі. Танцюристи не хочуть сприймати порожню кімнату як відчуття внутрішньої порожнечі і створюють зони контакту за допомогою поглядів, спільно створених ритмів і використання власних голосів. «Тіла готові говорити і говорять про сучасне», – наполягає Монье. Її приваблює не тільки метафоричність танцю,



а його сенс, останнім часом – танець як дискурс (не текст, не картина певного художника, а значеннєво-образне повідомлення). “Тема має бути моєю власною, – каже Моньє, – а на неї лягає якийсь текст чи живописний твір. Поле втілення моїх думок – складна багатощарова структура, яка по-своєму представляє мої думки, дає поштовх танцівникам”» (Чепалов, 2007, с. 133).

Матильда Моньє є важливим орієнтиром для міжнародного світу сучасного танцю та хореографією, яка наважується знову і знову ставити запитання про танець – можливо, саме тому він здається в її творчості частиною життя. Моньє не тільки створила понад 40 хореографічних постановок, за які отримала численні нагороди, але й очолювала важливі суспільні установи і, таким чином, формувала танець поза своєю роботою. У середині 1990-х років вона стала художньою керівницею Національного хореографічного центру в Монпельє, де понад 20 років «співпрацювала з широким колом видатних творчих особистостей. Після цього з 2013 по 2019 р. у її творчій біографії виник Centre National de la Danse, що базується в Ліоні, а потім Моньє відновила свою мистецьку діяльність у Монпельє і з 2020 року працює зі своєю компанією в культурному центрі La Halle Tropisme» (Noisette, 2023).

Хореографія із Мюнхена Анжеліка Майндль і медіа-сценограф Тобіас Греммер поділяють спільний інтерес до того, щоб зробити невидиме видимим і таким чином створити свої власні світи. У попередніх колабораціях Томас Махнеке переважно створював інтерактивні інсталяції у приміщенні для танцювальних виступів. А. Майндль, візуальний художник Тобіас Греммер та Томас Махнеке розробили для цього гібридний формат відтворення руху в реальному часі, що насправді перетворилося на живий танцювальний перформанс.

У постановці «Змусити банан плакати» Ендрю Тей і Стівен Томпсон представляють подіумне шоу, яке критично осмислює західну концепцію «азіатства». Шестеро виконавців, включаючи самих постановників, у динаміці подіумного видовища представляють глядачам серію кліше і стереотипів, надягають вбрання для фетишизації і знову його знімають, роблячи наступні кроки немов на конвеєрі. У цьому нібито розважальному, але насправді дуже конфронтаційному форматі «західний» погляд відкидається як неадекватний сьогоденню. Протест виникає у грі, деконструкція – у накладенні сенсів. Для східноазійських виконавців, які проживають у діаспорі, подіум стає полем напруги між гіперстилізованими стереотипами, створеними західною поп-культурою, та питанням реальної культурної ідентичності. У формі «картинок із виставки», створеній візуальним художником Домініком Петреном, ця напруга матеріалізується через виставлені об'єкти «Зроблено в Китаї».

Польський хореограф Мацей Кузьмінський присвятив свою зворушливу танцювальну п'єсу «Щохвилини Батьківщина» руху біженців, що виник внаслідок загарбницької війни росії проти України. У співпраці та співавторстві його польської трупи з українськими танцівниками-біженцями було створено хореографію, яка через спільну мову танцю знаходить вираження в невимовному і стає актом спротиву та солідарності. Зображення і досвід війни ніби вписаний у тіла й вивільняється на сцені та через танець. Іноді достатньо невеликого жесту, погляду, руху руки, щоб передати весь масштаб трагедії. Багато таких глибоко зворушливих моментів роблять цю роботу особливим свідченням нашого часу. І, незважаючи на тривожний фон виступу, основним тоном є не гнів, а скоріше стан непереможної стійкості та внутрішньої сили. Цю роботу на «DANCE 2023» доречно показали у тандемі з документальною стрічкою Анни Семенової «Фрагменти стійкості».



Для Мацея Кузьмінського загарбницька війна росії в Україні є однією з найвпливовіших подій у житті. «У постановці “Щохвилини Батьківщина” він розглядає війну як грізну силу, яка постійно приводить світ у фізичний і екзистенційний рух, кидаючи виклик нашим цінностям, ідентичностям та уявленням про безпеку і оселю. Як хореограф Кузьмінський відомий тим, що створює роботи в стилі розробленого ним методу руху “динамічного фразування”, який спрямований на розвиток універсальності та “м’якої сили” танцівників. Окрім роботи із власною трупю, він створював композиції на замовлення, зокрема для балету Скапіно у Роттердамі, Театру Регенсбурга, танцювальної трупи Шейко в Литві або Польського театру танцю» (Ibs, 2022).

«Triple» – це три твори, створені Річардом Сігалом між 2014 і 2021 роками. «All for one» – це початок, який переносить нас у освітлений неонам світ, в якому танцівники з’являються в подібних до скульптур костюмах. Віртуозне використання пуантів підсилює враження архітектурної витонченості, а танцююча світла скульптура вже задає тон другому номеру: «Метрична дюжина» – це динамічний та яскравий балетний номер, спочатку поставлений для Національного балету Марселя.

Рухи десяти танцюристів засновані на уявній сітці в просторі, і хоча безпосередньо ми її не бачимо, проте сприймаємо цілеспрямовані кроки, чіткі позиції тіл. Річард Сігал є невід’ємною частиною німецької танцювальної сцени як хореограф. Родом зі США, колишній танцівник Форсайта активно працює в Мюнхені та Кельні і «створює танці, які використовують засоби класичного балету, але водночас ставлять їхні сучасні коди під сумнів, деконструюють і розвивають ідею балету, тим самим відкриваючи старому жанру нові перспективи» (Richard Siegal Ballet of Difference, n.d.) (рис. 9).



Рис. 9. Річард Сігал (Кельн) (Oper.Köln, n.d.)

Зі своїм «Балетом відмінностей», що базується в Кельні, він крок за кроком наближається до цієї мети. Балетні форми тут немов перемішані, бо, розібрані і зібрані заново, вони перетворюються на нову естетичну якість, дотримуються інших правил. Музикант Альва Ното завдає тон звуковій картині: споглядальній,



проте оживленій пульсацією, сповненій хореографічних контрастів та гострих, швидких послідовностей.

Вечір завершується барвистою хлопавкою «My generation», створеною для Cedar Lake Contemporary Ballet у Нью-Йорку, але ніби вперше відтворену танцівниками «Балету відмінностей» із Schauspiel Köln. Віртуозна поп-п'єса на пуантах, яка надиhaється і класичним балетом, і модними танцями на курортах Малібу, – щось середнє між глузливим перебільшенням і святковим визнанням поп-культури.

Екологічна криза є одним із найбільших викликів сучасності. Мистецтво також виказує своє ставлення та готовність до вирішення проблеми руйнування навколишнього середовища. У низці творів, зокрема танцювальних, є «Свідок» чеської хореографіні Віри Ондрачкової, для якого постановниця обрала вражаюче поетичне втілення (рис. 10). Два виконавця і кілька великих гілок утворюють відправну точку взаємин людини і дерева, людини і природи, людини та іншої людини. Ми чуємо, як воно скрипить, ламається і тріщить. Запалюються естетичні феєрверки, які буквально огортають глядачів своїми хмарами. Виникають яскраві зображення дерев у морі лазерного світла, а також тиха магія сяючого вночі лісу або руки, яка хапає гілку, як соломинку, щоб врятувати людей. Адже нове життя народжується з людини, яка віддала щось від себе, аби якось захистити оточуюче середовище.



Рис. 10. «Свідок» (В. Ондрачкова) (Vera Ondrasikova, n.d.)

Танцювальний театр «Тімур» – перша танцювальна труппа на Тайвані, присвячена сучасній культурі пайваню, корінного народу Тайваню. Вона була заснована у 2006 р. з метою збереження традиційних пісень і танців народності і водночас перетворення їх на сучасні форми. Для такої постановки під назвою «Go Paiwan» було запрошено хореографінію Лінь Вень-Чунг, яка впроваджує експериментальні хореографічні техніки та сучасну естетику на тайванській сцені. В результаті вийшла інтерактивна робота, яка не розрізняє вчорашнє і сьогоднішнє, а грайливо запрошує зрозуміти традицію як частину сьогодення.



Традиційні пісні та мелодії у виконанні самих артистів зливаються з рухами й тілами, які шукають близькості та об'єднання. Це не культові дії, не заклинання, а звичайна повсякденна практика. Глядачі спонтанно, проте природно вплетені у комунікацію, їх виконавці беруть за руку в прямому сенсі цього слова та долучають до кола власної культурної традиції (рис. 11).



Рис. 11. Go Paiwan (Tjmur Dance Theatre, n.d.)

«Вечір із Раймундом» – данина пам'яті хореографу з Дюссельдорфа Раймунду Хоге, володарю Німецької танцювальної премії 2020 р., який несподівано помер 2021 р. у віці 72 років. Саме того вечора його робота «Canzone per Ornella» спочатку мала бути показана у Мюнхені, або, через пандемію коронавірусу, замінена кіновечором з уривками його творів. Раймунд хотів також прокоментувати та поділитися спогадами про П'єра Паоло Пазоліні, Марію Каллас, Роуз Ауслендер, які вплинули і на його творчість.

Вистава з уривками з робіт Хоге створена його давніми художніми співробітниками Лукою Джакомо Шульте та Еммануелем Еггермоном і заснована на інтертекстуальному методі творчості відомого художника, а не є простим копіюванням його робіт. Тож її треба розуміти скоріше як самостійний художній твір провідних солістів і хореографів із трупи Хоге, а не просто як данину його пам'яті. Тут відчутний стиль танцювального театру, який доступний без будь-яких посилок на свого творця і сьогодні розвивається у відповідному напрямку. «Вечір із Раймундом» серед постановок «DANCE 2023» належить до групи меморіальних вистав «Навіщо чекати?» Тоні Ріцці (рис. 12, 13, 14) та «Нурноgirl 23» Домініка Гонсалес-Форстера, присвячених відомим діячам хореографії.



Рис. 12. Tony Rizzi
(Фото О. Чепалова)



Рис. 13. Tony Rizzi and the Bad Habits
(Фото О. Чепалова)



Рис. 14. Tony Rizzi with the audience on stage?
(Фото О. Чепалова)

Наукова новизна. Аналіз фестивальних подій у концентрованому вигляді дає змогу зрозуміти ключові стилістичні зміни в європейському та почасти американському сучасному танці, чого не можна досягнути при їхньому звичайно відокремленому розгляді та дистанційних дослідженнях динаміки розвитку світового хореографічного мистецтва.

Висновки. На XVIII Міжнародному фестивалі сучасного танцю «DANCE 2023» у Мюнхені були представлені різноманітні за стилем і тематикою твори, з котрих деякі певною мірою ілюструють історію хореографічного мистецтва ХХ–ХХІ ст., зокрема перехід від модерну до постмодерну, пошук незвичних перформативних локацій («Крокуючи в сьогодні» Джоді Оберфельдер, «ТНЕО» Лукаса Карвеліса), фізичний театр («Красиві речі» Катрін Года), програми імерсивного мистецтва («Транстілесні формації» Тобіаса Штааба), медитативну практику (хореограф Су Вей-Чіа) тощо.

Були наявними спроби відгукнутись на актуальні події сьогодні, зокрема руйнівну війну, оголошену Україні російськими загарбниками («Щохвилини Батьківщина» – зворушлива танцювальна п'єса Мацея Кузьмінського). Твори були також присвячені проблемам екологічної безпеки («Свідок» чеської хореографіні Віри Ондрачкової), збереженню ліберальних та демократичних надбань (низка литовських постановників), перекладу протестних настроїв мовою мистецтва («Руки вгору» Агніете Лисичкінайте). Провокуючі постановки Марі Шуїнар та абстрагований до символів досвід тілесних експериментів Матильди Моньє є різними боками однієї медалі – тобто отриманням нових прийомів психологічного впливу за рахунок вражаючих або незвичних для танцювальної сцени елементів видовища.

У постановці «Змусити банан плакати» Ендрю Тей і Стівен Томпсон представили подіумне шоу, що критично осмислює західну концепцію «азіатства». Подібне завдання намагалась виконати, але більш дотепно і переконливо тайванська хореографіня Лінь Вень-Чунг із низкою обдарованих та універсальних виконав-



ців народності пайвань («Go Paiwan»). Важливу художню та ідейну функцію виконали меморіальні вистави, побудовані не тільки заради замріяних ретроспективних спогадів, а й для оцінки внеску кожного майстра у хореографічну культуру сучасності («Вечір із Раймундом», «Навіщо чекати?» та «Нурноgirl 23»).

Проте навіть вистави, заявлені як експеримент (наприклад, «Кроляча нора» Моріца Острушняка), не завжди були емоційно переконливими, бо в них переважала поверхнева концептуальність, не підкріплена ані емоційними враженнями, ані вражаючою динамікою сценічної дії. Нарешті «Triple» – три твори, створені Річардом Сігалом у Кельні між 2014 і 2021 роками, розширили уявлення про те, в якому напрямі розвивається сучасний німецький танець у різних землях ФРН. І якщо ці здобутки подекуди не викликають особливого захвату, а повторюють відомі раніше зразки, то Мюнхен зі своїм фестивалем виходить на нову мистецьку орбіту та заслуговує на реалізацію ідеї створення танцювального центру, орієнтованого на мистецтво вже XXII ст.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Чепалов, О. (2007). *Хореографічний театр Західної Європи XX ст.* [Монографія]. Харківська державна академія культури.
- Benz, T. (n.d.). *What is special about dance in Munich in the early modern era?* [Audio]. Munich Dance Histories. Retrieved November 15, 2023, from <https://www.munich-dance-histories.de/en/>
- XVIII Internationales Festival für zeitgenössischen Tanz der Landeshauptstadt. (2023). München.
- Ibs, T. (2022, December 2). *Polnisch-Ukrainische Trauerarbeit*. Tanznetz. <https://bit.ly/3tH2OKd>
- Noisette, Ph. (2023, June 24). *Le mouvement au pluriel à Montpellier Danse. Les Echos*. <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/le-mouvement-au-pluriel-a-montpellier-danse-1955664>
- Oper.Köln. (n.d.). *Tanz an der oper Köln*. Retrieved November 15, 2023, from <https://www.oper.koeln/de/tanz>
- Richard Siegal Ballet of Difference. (n.d.). *Home*. Retrieved November 15, 2023, from <https://balletofdifference.com/#bod>
- Tanzanweisungen (It won't be like this forever)*. (n.d.). Moritz Ostruschnjak. Retrieved November 15, 2023, from <https://moritzostruschnjak.com/tanzanweisungen/?lang=de>
- Tjmur Dance Theatre. (n.d.). *Go Paiwan*. Retrieved November 15, 2023, from <http://www.tjmurdance theatre.com/go-paiwan.html>
- Vera Ondrasikova. (n.d.). *Home*. Retrieved November 15, 2023, from <https://veraondrasikova.squarespace.com/>

REFERENCES

- Benz, T. (n.d.). *What is special about dance in Munich in the early modern era?* [Audio]. Munich Dance Histories. Retrieved November 15, 2023, from <https://www.munich-dance-histories.de/en/> [in English; in German].
- Chepalov, O. (2007). *Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic theater of Western Europe of the 20th century] [Monograph]. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].



- XVIII Internationales Festival für zeitgenössischen Tanz der Landeshauptstadt [XVIII International festival for contemporary dance of the state capital]. (2023). München [in German].
- Ibs, T. (2022, December 2). *Polnisch-Ukrainische Trauerarbeit* [Polish-Ukrainian mourning work]. Tanznetz. <https://bit.ly/3tH2OKd> [in German].
- Noisette, Ph. (2023, June 24). Le mouvement au pluriel à Montpellier Danse [Plural movement at Montpellier Danse]. *Les Echos*. <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/le-mouvement-au-pluriel-a-montpellier-danse-1955664> [in French].
- Oper.Köln. (n.d.). *Tanz an der oper Köln* [Dance at the Cologne Opera]. Retrieved November 15, 2023, from <https://www.oper.koeln/de/tanz> [in German].
- Richard Siegal Ballet of Difference. (n.d.). *Home*. Retrieved November 15, 2023, from <https://balletofdifference.com/#bod> [in English].
- Tanzanweisungen (It won't be like this forever)*. (n.d.). Moritz Ostruschnjak. Retrieved November 15, 2023, from <https://moritzostruschnjak.com/tanzanweisungen/?lang=de> [in English].
- Tjimur Dance Theatre. (n.d.). *Go Paiwan*. Retrieved November 15, 2023, from <http://www.tjimurdancetheatre.com/go-paiwan.html> [in English].
- Vera Ondrasikova. (n.d.). *Home*. Retrieved November 15, 2023, from <https://veraondrasikova.squarespace.com/> [in English].



УДК 792.82:7.071.2(477+100)
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295185

БАЛЕТ «СНІГОВА КОРОЛЕВА» В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

THE SNOW QUEEN BALLET IN INTERPRETATIONS OF UKRAINIAN AND FOREIGN BALLET MASTERS

Макарова Зоя Михайлівна,

доцент, заслужена артистка України,
Київська муніципальна академія естрадного
та циркового мистецтва,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0003-2814-931X>,
zoya.m.makarova@gmail.com

Zoia Makarova,

Associate Professor, Honored Artist of
Ukraine,
Kyiv Academy of Circus and Variety Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-2814-931X>,
zoya.m.makarova@gmail.com

Білаш Ольга Сергіївна,

доцент, заслужений працівник
культури України,
Коледж хореографічного мистецтва
«Київська муніципальна академія танцю
імені Сержа Лифаря»,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,
bilash.olga96@gmail.com

Olha Bilash,

Associate Professor,
Honored Culture Worker of Ukraine,
College of Choreographic Art
“Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy
of Dance”,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,
bilash.olga96@gmail.com

Анотація

Мета дослідження – виявити особливості балетмейстерських інтерпретацій вистави «Снігова королева», створених українськими та зарубіжними хореографами за мотивами однойменної казки Г.-Х. Андерсена в 2007–2023 рр. **Методологія** дослідження базується на хронологічному принципі, застосуванні аналітичного та порівняльного методів. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній вперше виявлено ідейні, композиційні та лексичні особливості інтерпретацій балету «Снігова королева», що були створені вітчизняними та зарубіжними балетмейстерами від початку ХХІ століття до сьогодні. **Висновки.** Упродовж 2007–2023 рр. на світовій музичній сцені було представлено декілька редакцій балету «Снігова королева» (за Г.-Х. Андерсеном). Вони реалізовані відомими зарубіжними (М. Кордер, К. Грів, К. Гемпсон) та українськими (А. Рубіна, А. Рехвіашвілі, В. Іщук) балетмейстерами. Однією з голов-

Abstract

The purpose of the article is to identify the peculiarities of choreographic interpretations of *The Snow Queen* created by Ukrainian and foreign choreographers based on the fairy tale of the same name by Hans Christian Andersen in 2007–2023. **The research methodology** is based on the chronological principle and the use of analytical and comparative methods. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it is the first to identify the ideological, compositional and lexical features of the interpretations of *The Snow Queen* ballet created by domestic and foreign choreographers from the beginning of the twenty-first century to the present day. **Conclusions.** During 2007–2023, several versions of *The Snow Queen* (by H. C. Andersen) were presented on the world music stage. They were realized by well-known foreign (M. Corder, K. Grieve, K. Hampson) and Ukrainian (A. Rubina, A. Rekhviashvili, V. Ishchuk) choreographers. One of the main features of the compositional concept of the



них особливостей композиційної концепції балетів стало використання як спеціально написаного музичного матеріалу (композитори – Т. Кантелінен, О. Шимко), так і добре скомпонованих програмних творів відомих європейських класиків XIX–XX ст. (С. Прокоф'єв, Е. Гріг, М. Римський-Корсаков, А. Лядов, Ж. Масне, А. Рубінштейн, П. Чайковський, Ж. Оффенбах, Й. Штраус). Серед особливостей вистав – створення лібрето шляхом адаптації змісту казки Г.-Х. Андерсена до історико-культурних традицій країн, де було представлено балет (Фінляндія, Шотландія тощо). Нетиповою є ситуація часткового адаптування хореографічного тексту вистави А. Рехвіашвілі новим балетмейстером Національної опери України В. Іщуком під змінену музику, що пов'язано з вилученням із репертуару театру російської музики через повномасштабне вторгнення росії в Україну. Провідною «мовою» для всіх редакцій «Снігової королеви» став класичний танець, доповнений неокласикою, вільною пластикою, характерною, народно-сценічною та історико-побутовою хореографією.

Ключові слова:

балет «Снігова королева»; балетний театр; класичний танець; балетмейстерське мистецтво; балетмейстер; інтерпретація; танець; хореографія.

Keywords:

ballet The Snow Queen; ballet theatre; classical dance; choreographic art; choreographer; interpretation; dance; choreography.

Актуальність теми дослідження. Популярна казка про пригоди Кая й Герди, написана Г.-Х. Андерсеном 1844 р., неодноразово ставала підґрунтям для створення численних театральних вистав та екранізацій. Не оминула вона й балетну сцену. Лише з початку XXI тисячоліття на багатьох світових музичних сценах було представлено декілька хореографічних версій відомого сюжету.

Можемо стверджувати, що звернення до аналізу інтерпретацій балету «Снігова королева» є актуальним, зважаючи на такі чинники: популярність названої вистави та той розрив, який утворився між практичними досягненнями балетного театру та їхнім мистецтвознавчим та культурологічним осмисленням; необхідність відтворення цілісної панорами розвитку світового балетного театру, демонстрування поступу українського балетного театру в контексті світових мистецьких трендів; сучасні наукові тенденції посилення уваги до сценічного репертуару, призначеного як для дітей, так і для дорослих.

Аналіз останніх досліджень довів, що окремих аспектів балетмейстерських інтерпретацій «Снігової королеви» досліджували сучасні мистецтвознавці Ю. Коваленко (2015), М. Курінна (2016), Д. Слободяник (2023), Л. Хоцяновська (2020),



О. Чепалова (2015), Х. Хохолт (Høholt, 2012), М. Дарвелл (Darvell, 2007), Е. Робертс-Це (Roberts-Tse, 2020), Б. Мерріотт (Marriott, 2019). Науковці висвітлили концептуальні особливості окремих балетних вистав; визначили різноманітні аспекти, пов'язані з їхньою хореографічною «мовою», підбором виконавців, сценографією, музичним оформленням тощо. Проте комплексного аналізу балетних інтерпретацій твору данського письменника зроблено не було, що й зумовило актуальність нашої мистецтвознавчої розвідки.

Метою дослідження є виявлення особливостей балетмейстерських інтерпретацій вистави «Снігова королева», створених українськими та зарубіжними хореографами за мотивами однойменної казки Г.-Х. Андерсена у 2007–2023 рр.

Виклад основного матеріалу. Популярність «Снігової королеви» (як і решти казок данського письменника) зумовлена насамперед тим, що Г.-Х. Андерсен вкладав у власні літературні фантазії чимало філософських ідей, інтригуючи розповідями одночасно і дітей, і дорослих. Проте мало хто знає, що майже всі казкові герої літератора мали реальні прототипи. Так, із біографії казкаря відомо, що прообразом Снігової королеви стала оперна співачка Женні Лінд, у яку письменник був щиро закоханий. Мисткиня, що була молодшою за Андерсена на 14 років, начебто й підтримувала добрі стосунки з літератором, але на його почуття відповіла стримано. Андерсен на власному сумному досвіді зміг відчути себе людиною, що потрапила до крижаного полону байдужості. У результаті майстер пера вирішив помістити цей епізод свого життя на сторінки книжки (збірник «Нові казки. Том перший», 1844), додавши до нього фантастичні пригоди та чарівних персонажів. У підґрунтя літературної роботи письменник поклав скандинавський фольклор (насамперед усну народну творчість), в якому збереглося чимало легенд, пов'язаних із Крижаною Дивою – втіленням Зими й Смерті (до речі, аналогічні персонажі властиві фольклору й інших країн світу: Юкі-онна в Японії, Мара, Марена в українців тощо).

У 2007 р. відбулася європейська прем'єра «Снігової королеви» на сцені Ліверпульської опери у виконанні артистів Англійського національного балету. Спектакль на музику С. Прокоф'єва (за основу взято твір «Кам'яна квітка», який доповнено фрагментами з П'ятої симфонії, опер «Війна та мир» та «Заручини у монастирі») в аранжуванні Джуліана Філіпса поставив балетмейстер Майкл Кордер. Після попередніх вистав («Попелюшки» та «Ромео і Джульєтта») «Снігова королева» стала для хореографа логічним завершенням трилогії на тему балетних інтерпретацій названого композитора.

Майкл Кордер – британський танцівник та хореограф, який після навчання в Королівській балетній школі приєднався до Королівського балету Ковент-Гарден (Лондон) у 1973 році. Під час своєї тривалої танцювальної кар'єри співпрацював як соліст з багатьма танцювальними компаніями, зокрема з Королівським Данським балетом, Нідерландським національним балетом, Австралійським балетом тощо. Як хореограф створив понад п'ятдесят оригінальних робіт.

Адаптація музики «Кам'яної квітки» до популярної казки Г.-Х. Андерсена зумовлена тим, що джерелом оповіді для балету Прокоф'єва були дві не дуже зрозумілі для західноєвропейської глядацької аудиторії народні казки, тому їм бракує універсальної привабливості знаменитих балетів «Ромео і Джульєтта» та «Попелюшка», з якими Кордер уже працював. Отже, М. Кордер адаптував казку Андерсена й створив на всесвітньо відому музику абсолютно новий оригіналь-



ний балетний твір (Darvell, 2007). Варто додати, що після успішного показу балету на ліверпульській сцені його було представлено на сценах Лондонського Колізею, Литовського національного театру опери та балету, Празької та Віденської опер.

Виходячи з композиційного контексту «Снігової королеви» М. Кордера, варто підкреслити, що балетмейстер залишився незмінним прихильником класичного танцю. Водночас його хореографія вирізнялася свіжістю та новизною танцювальних прийомів, у яких музика й пластика зливалися в єдине художнє ціле. Це, зокрема, сприяло тому, що балетмейстер домогся ідеальної цілісності в драматургії вистави. У віднайдених ним пластичних рухах відчувалася широка емоційна палітра – від дивовижної ніжності до холодної байдужості. Особливо зворушливими стали танцювальні виходи: па-де-де (адажіо Кая і Герди), па-де-труа (Танець Снігової королеви і двох Вовків). Окремого важливого значення набула хореографія кордебалету, яка стала зразком єдності, грації та синхронності рухів.

У 2012 році до сюжету «льодяної» казки Г.-Х. Андерсена звернувся данський балетмейстер Кеннет Грив. Прем'єра спектаклю, поставленого на музику композитора Туомаса Кантелінена, відбулася на сцені Фінської національної опери.

Про постановника відомо, що до посади художнього керівника балетної трупи головної музичної сцени Гельсінкі (2007–2018) К. Грив виступав як соліст із танцювальними колективами Паризької Гранд опера (Франція), Штутгартського балету (Німеччина), Віденської опери (Австрія) та Данського королівського балету. Впродовж постановочної роботи на сцені Фінської опери К. Грив створив балети «Лебедине озеро» (2009), «Снігова королева» (2012) та «Земля Калевали» (2017).

У балеті, створеному за мотивами творчості Г.-Х. Андерсена, К. Грив влучно вмістив у розповідь елементи північної язичницької міфології та яскравий колорит різноманітних національних танців. Особливістю композиційної побудови постановки К. Грива стало те, що в канву її змісту було органічно введено оповідачку (бабусю головної героїні – Кертту), яка чудово тримала увагу юної публіки, неквапливо розповідаючи про вічні істини вірності й любові до ближнього. Іншою характерною рисою постановки стало те, що балетмейстер розгортає історію у Фінляндії початку ХХ століття та відправляє головних героїв казки в подорож від Гельсінкі, через чужі землі, до Лапландії. Балетмейстер зізнається, що його твір – це данина фінській культурі (Nøholt, 2012). У змісті балету відсутні традиційні жінка-чарівниця, яка мало не залишила дівчинку у своєму будинку, пара воронів, маленька розбійниця. Проте величезний географічний маршрут героїні надав хореографові можливість включити у балет запальні та яскраві танці перелічених країн. Додаткові цікаві «ноти» в загальну канву вистави внесли юні танцівники – учні провідної балетної школи Гельсінкі.

Оригінальну версію «Снігової королеви» представлено в грудні 2019 року Шотландським балетом (Глазго) з нагоди 50-річного ювілею компанії. Постановку здійснив англійський балетмейстер Крістофер Гемпсон на музику творів Миколи Римського-Корсакова, які було оброблено музичним керівником Шотландського балету Річардом Гоннером.

Постановник вистави Крістофер Гемпсон – випускник Королівської балетної школи; у 1992 році почав свою танцювальну кар'єру в Англійському національному балеті, де невдовзі став солістом. Там же як хореограф поставив свої перші роботи – «Perpetuum Mobile» (Й. С. Бах, 1997) та «Сільський сад» (П. Грейнджер,



1998). Згодом Гемпсон співпрацював із провідними балетними компаніями не лише у Великій Британії, а й у Європі, Новій Зеландії, США тощо. Творчий доробок балетмейстера включає кілька десятків робіт; деякі з них було відзначено престижними нагородами, зокрема «Подвійний концерт» (Ф. Пуленк, 2001) отримав Національну танцювальну премію, вистава «Ромео і Джульєтта» (С. Прокоф'єв, 2003) була номінована на премію Лоуренса Олів'є як найкраща постановка. З 2012 року й дотепер Крістофер Гемпсон очолює Шотландський балет як головний виконавчий директор та художній керівник. У червні 2023 року К. Гемпсона став кавалером Ордена Британської імперії за заслуги перед танцем.

За задумом хореографа в процесі реалізації балету «Снігова королева» було переосмислено деякі аспекти сюжету казки Г.-Х. Андерсена. Крістофер Гемпсон представив історію про Снігову королеву та її сестру принцесу Літо, яка втікає з палацу й перетворюється на кишенькову злодійку Лексі. Лексі намагається здобути прихильність Кая, а Герда, його наречена, стає на заваді цих зазіхань. Аби повернути сестру, Снігова королева заворює й викрадає Кая, тому Герда вирушає до Крижаного палацу, аби його врятувати (Roberts-Tse, 2020).

За версією К. Гемпсона, дія «Снігової королеви» була перенесена на початок ХХ століття в індустріальне місто, яке нагадує Глазго. «Для того, щоб ми могли потрапити кудись у справді чарівне місце, було важливо створити контраст із чимось індустріальним. Це подорож від темряви до світла», – зазначив хореограф в інтерв'ю (Scottish Ballet, 2022). Упродовж дії герої потрапляють спочатку на зимовий базар, де глядача захоплює вистава мандрівного цирку, потім опиняються в таборі лихих розбійників, і далі в крижаному палаці Снігової королеви.

Із точки зору хореографії балетмейстер демонструє сучасний погляд на класичний балет. Крістофер Гемпсон використав класичну основу й створив природну, елегантну й витончену хореографічну канву, яка органічно довершує всю постановку. Шотландська «Снігова королева» легка й елегантна, побудована за оригінальним та логічним сюжетом, базується на досконалії хореографії (Marriott, 2019).

Яскраві театральні образи стали основою балетної інтерпретації «Снігової королеви» в постановці хореографа Алли Рубіної на музику композитора Олександра Шимка. Прем'єрний показ відбувся на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка в листопаді 2015 року. Випускниця факультету режисури балету Ленінградської консерваторії (1980–1985) А. Рубіна має великий досвід роботи на сценах багатьох театрів світу – Харківський, Донецький, Одеський театри опери та балету, Національна філармонія України, «Молодий балет Києва», Одеський та Київський театри оперети, Камерна опера (Москва), Хайфський драматичний театр (Ізраїль), Камерний єврейський театр (Москва), Національна опера Угорщини (Будапешт) тощо.

У концепцію «Снігової королеви» А. Рубіної покладено ідею про перемогу добра над злом; про самовідданість і дружбу, сміливість і наполегливість, які допомагають подолати будь-які перешкоди. Постановниця так пояснювала свою хореографічну концепцію: «У прем'єрній виставі “Снігова королева” вперше в Харківському національному театрі зроблено спробу поєднати реальну пластику, танець, драматичну дію з мультимедійними технологіями. Важливо знайти не просто зручні та ефективні переходи з одного виміру дії в інший, але й ту “золоту середину” між



умовністю та натуралістичністю, яка дозволить високотехнологічному дійству в основі своїй залишитися театром, храмом духовності» (Коваленко, 2015).

Новорічна історія, представлена харків'янами, мала кілька особливостей: по-перше, наявність на сцені міма-казкаря, який допомагав зрозуміти інтонації сюжету (водночас глядачі чули «голос казки», записаний на плівку); по-друге, на рівні зі змістом, легко доступним для дітей, балет мав пантомімічні філософські сцени, цікаві насамперед дорослим; по-третє, наприкінці казки, всупереч сюжету Андерсена, Снігова королева танула й перетворювалася на звичайну дівчину (Чепалов, 2015).

Варто наголосити, що вистава А. Рубіної адресована насамперед дітям, тому для авторки хореографії було важливим чітко відобразити в пластиці сюжетні перипетії й водночас домогтися від солістів балету надзвичайної акторської енергетики та емоційності. До арсеналу засобів пластичної виразності увійшли класичний, характерний та народно-сценічний танці, які повною мірою допомогли відтворити в сучасній формі вічну романтику казки Г.-Х. Андерсена.

Ще одна світова прем'єра «Снігової королеви» відбулася в 2016 р., її на сцені Київського національного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка представила балетмейстер Аніко Рехвіашвілі. На початку своєї сценічної діяльності постановниця працювала у власному театрі хореографічних мініатюр «Сузір'я Аніко» (з 2002 р. – «Аніко Балет»), з 1996 р. очолювала кафедру сучасної хореографії в Київському національному університеті культури і мистецтв (з 2000 р. – кафедра сучасної класичної хореографії, з 2014-го – класичної хореографії), отримала кілька важливих балетмейстерських нагород на всеукраїнських та міжнародних конкурсах-фестивалях, стала авторкою таких балетів, як-от: «Віденський вальс» (2001, Й. Штраус), «Даніела» (2006, М. Чембержі), «Дама з камеліями» (2014, Л. ван Бетховен, І. Брамс, І. Пахельбель), «Дафніс і Хлоя» (2015, М. Равель), «Ночі в садах Іспанії» (2016, М. де Фальї), «Юлій Цезар» (2018, О. Респігі).

У підґрунтя музичної концепції хореографічного твору «Снігова королева» А. Рехвіашвілі покладено музику європейських класиків XIX ст. Е. Гріга, А. Лядова, Ж. Масне, А. Рубінштейна, П. Чайковського. Складний музичний матеріал зумовив ідейну концепцію вистави, розраховану головним чином на дорослого глядача – душевне тепло як антитеза крижаной краси. Свідок прем'єрної події М. Курінна (2016) відзначала в рецензії на виставу: «Режисура “Снігової королеви” добре продумана, логічна побудова мізансцен дозволяє чітко сприймати сюжетні лінії вистави. Художні образи розкриті у всій повноті... Аналізуючи хореографічну “мову” вистави, варто підкреслити, що Аніко Рехвіашвілі залишається вірною своєму стилю: спираючись на класичний танець, вона прагне до пошуку нових форм пластичної виразності» (с. 272).

Л. Хоцяновська (2020) зазначає: «Сама А. Рехвіашвілі визнає, що разом із виконавцями створено оригінальну хореографію, зумовлену музичною партитурою, скомпонованою О. Бакланом із класичних шлягерів. В основу хореографії покладено класичний танець із використанням сучасних форм» (с. 208). Дійсно, водночас із академічною хореографією балетмейстерка залучила в танцювальну партитуру твору неокласику та вільну пластику (Кай, Герда, Снігова королева, Сніжинки), характерний (Тролі, Розбійники, Ворон і Ворона, Іграшкові солдатики) та історико-побутовий танці (сцена придворного балу в замку Принца й Принцеси). Вдало підібрана група солістів (Т. Льозова – Герда, М. Сухоруков – Кай, А. Шевчен-



ко – Снігова королева, К. Діденко – Розбійниця, О. Філіп'єва – Ворона, О. Шаповал – Ворон, Г. Муромцева – Принцеса, Т. Биковець – Принц) цілком відповідала романтичній атмосфері спектаклю й допомогла балетмейстеру створити справжню фантазійну атмосферу казки Г.-Х. Андерсена й донести до глядача лейтмотив вистави – щире кохання, яке здатне звільнити від лещат холоду й байдужості.

У грудні 2022 року на сцені Національної опери України відбувся прем'єрний показ оновленої версії балету «Снігова королева». Зміни було продиктовано повномасштабною війною росії проти України, адже в постановці А. Рехвіашвілі 2016 року звучала музика російських композиторів, твори яких тепер вилучено з репертуару Національної опери (Слободяник, 2023).

Головний диригент театру М. Дядюра й диригент вистави С. Голубничий проаналізували музичну партитуру балету й вилучені фрагменти замінили на твори інших композиторів світової класики. В основі оновленої вистави «Снігова королева» – розроблена компіляція творів Е. Гріга, Ж. Масне, Ж. Оффенбаха, Й. Штрауса. Також під орудою балетмейстера Віктооа Іщука доволі значні зміни відбулися і в хореографії.

Балетмейстер В. Іщук є вихованцем Київського ансамблю-ліцею «Кияночка», з 2001 року – соліст балету Національної опери України, а з 2023 року – балетмейстер-постановник цього театру. У творчому доробку молодого балетмейстера такі балети, як-от: «Широко заплучені очі» (2021, Й. С. Бах, Ф. Шопен), «Доктор Фауст» (2022, Р. Вагнер, Г. Берліоз, Ш. Гуно, Д. Пуччіні, В. Белліні, Г. Малер). Про роботу над оновленням «Снігової королеви» сам балетмейстер зазначає: «Потрібно було знайти таку музику, яка б підходила по гармоніці, звучанню, настрою, інтонації, темпам та енергетиці на кожен сцену. Це дуже складна й копітка робота. Тисячами годин я слухав різні музичні твори. Кілька тижнів майже не спав... Загалом з попередньої версії балету залишилося лише дві сцени, майже вся музика була замінена. Сюжетна частина була збережена; також, настільки це можливо, я намагався зберегти й хореографію» (Овчаренко, 2023).

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше виявлено ідейні, композиційні та лексичні особливості інтерпретацій балету «Снігова королева», які було створено вітчизняними та зарубіжними балетмейстерами від початку ХХІ століття до сьогодні.

Висновки. Упродовж 2007–2023 рр. на світовій музичній сцені було представлено декілька редакцій балету «Снігова королева» (за Г.-Х. Андерсеном). Вони реалізовані відомими зарубіжними (М. Кордер, К. Грив, К. Гемпсон) та українськими (А. Рубіна, А. Рехвіашвілі, В. Іщук) балетмейстерами. Однією з головних особливостей композиційної концепції балетів стало використання як спеціально написаного музичного матеріалу (композитори – Т. Кантелінен, О. Шимко), так і добре скомпонованих програмних творів відомих європейських класиків ХІХ–ХХ ст. (С. Прокоф'єв, Е. Гріг, М. Римський-Корсаков, А. Лядов, Ж. Масне, А. Рубінштейн, П. Чайковський, Ж. Оффенбах, Й. Штраус). Серед особливостей вистав – створення лібрето через адаптацію змісту казки Г.-Х. Андерсена до історико-культурних традицій країн, де було представлено балет (Фінляндія, Шотландія тощо). Нетиповою є ситуація часткового адаптування хореографічного тексту вистави А. Рехвіашвілі новим балетмейстером Національної опери України В. Іщуком під змінену музику, що пов'язано з вилученням із репертуару театру російської музики через повно-



масштабне вторгнення росії в Україну. Провідною «мовою» для всіх редакцій «Снігової королеви» став класичний танець, доповнений неокласикою, вільною пластикою, характерною, народно-сценічною та історико-побутовою хореографією.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Коваленко, Ю. (2015, 29 октября). Мастера театра о таинстве воплощения Снежной Королевы. *Харьковские известия*, 5.
- Курінна, М. (2016). Літня чарівність зимової казки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 16, 271–272.
- Овчаренко, Е. (2023, 30 червня). Віктор Іщук: «Найбільше щастя – виконувати власну хореографію!». I-UA.tv. <https://i-ua.tv/culture/82419-viktor-ishchuk-naibilshe-shchastia-vykonuvaty-vlasnu-khoreohrafiuu>
- Слободяник, Д. (2023, 3 січня). Декілька причин побачити балет «Снігова королева» в Національній опері. *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/teatr/yakim-bude-onovleniy-balet-snigova-koroleva-v-nacionalniy-operi-50894.html>
- Хоцяновська, Л. (2020). Балет Аніко Рехвіашвілі «Снігова королева» – вистава для дорослих та дітей. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*, 34, 207–211. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.343>
- Чепалов, О. (2015, 1 грудня). Харків: світова прем'єра «Снігової королеви». *День*. <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/kharkiv-svitova-premyera-snihovoyi-korolevy>
- Darvell, M. (2007, December 12). *English National Ballet's The Snow Queen*. The Classical Source. <https://www.classicalsource.com/concert/english-national-ballets-the-snow-queen>
- Høholt, H. (2012, November 21). *Kenneth Greve's Snow Queen culminates Finnish National Ballet's anniversary*. Kulturkompasset. <http://kulturkompasset.no/kenneth-greves-snow-queen-culminates-finnish-national-ballets-anniversary/>
- Marriott, B. (2019, December 15). *Scottish Ballet – The Snow Queen – Edinburgh*. DanceTabs. <https://dancetabs.com/2019/12/scottish-ballet-the-snow-queen-edinburgh/>
- Roberts-Tse, A. (2020, May 28). *The Snow Queen by Scottish Ballet*. Dance Dispatches. <https://www.dancedispatches.com/snow-queen-scottish-ballet/>
- Scottish Ballet. (2022, November 10). *Scottish Ballet: Making of The Snow Queen* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Lc7MT8_fGUo

REFERENCES

- Chepalov, O. (2015, December 1). Kharkiv: svitova premiera "Snihovoi korolevy" [Kharkiv: world premiere of "The Snow Queen"]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/kharkiv-svitova-premyera-snihovoyi-korolevy> [in Ukrainian].
- Darvell, M. (2007, December 12). *English National Ballet's The Snow Queen*. The Classical Source. <https://www.classicalsource.com/concert/english-national-ballets-the-snow-queen> [in English].
- Høholt, H. (2012, November 21). *Kenneth Greve's Snow Queen culminates Finnish National Ballet's anniversary*. Kulturkompasset. <http://kulturkompasset.no/kenneth-greves-snow-queen-culminates-finnish-national-ballets-anniversary/> [in English].
- Khotsianovska, L. (2020). Balet Aniko Rekhviashvili "Snihova koroleva" – vystava dlia doroslykh ta ditei [Ballet by Aniko Rekhviashvili "Snow Queen" – performance for adults and children]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 34, 207–211. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.343> [in Ukrainian].



- Kovalenko, Yu. (2015, October 29). Mastera teatra o tainstve voploshcheniya Snezhnoi Korolevy [Theater masters about the mystery of the incarnation of the Snow Queen]. *Khar'kovskie izvestiya*, 5 [in Russian].
- Kurinna, M. (2016). Litnia charivnist zymovoi kazky [Summer charm of a winter fairy tale]. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 16, 271–272 [in Ukrainian].
- Marriott, B. (2019, Desember 15). *Scottish Ballet – The Snow Queen – Edinburgh*. DanceTabs. <https://dancetabs.com/2019/12/scottish-ballet-the-snow-queen-edinburgh/> [in English].
- Ovcharenko, E. (2023, June 30). Viktor Ishchuk: "Naibilshe shchastia – vykonuvaty vlasnu khoreografiu!" [Viktor Ishchuk: "The greatest happiness is to perform one's own choreography!"]. I-UA.tv. <https://i-ua.tv/culture/82419-viktor-ishchuk-naibilshe-shchastia-vykonuvaty-vlasnu-khoreografiu> [in Ukrainian].
- Roberts-Tse, A. (2020, May 28). *The Snow Queen by Scottish Ballet*. Dance Dispatches. <https://www.dancedispatches.com/snow-queen-scottish-ballet/> [in English].
- Scottish Ballet. (2022, November 10). *Scottish Ballet: Making of The Snow Queen* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Lc7MT8_fGUo [in English].
- Slobodianyuk, D. (2023, January 3). Dekilka prychyn pobachyty balet "Snihova koroleva" v Natsionalnii operi [There are several reasons to see the ballet "The Snow Queen" at the National opera]. *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/teatr/yakim-bude-onovleniy-balet-snihova-koroleva-v-nacionalniy-operi-50894.html> [in Ukrainian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 6, № 2
2023

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературні редактори	Л. В. Таран, К. А. Спрогіс
Редактор англomовних текстів	Н. І. Сарновська
Бібліографічний редактор	Я. С. Буряк
Дизайн обкладинки	А. Ю. Деменчук
Технічне редагування та комп'ютерна верстка	О. П. Щербина

Scientific publication

DANCE STUDIES

Scientific Journal

Volume 6, No 2
2023

Scientific Editor

A. M. Pidlypska

Literary editors

L. V. Taran,
K. A. Sprogis

English text editor

N. I. Sarnovska

Bibliographic editor

Ya. S. Buriak

Cover design

A. Yu. Demenchuk

Technical editing
and computer layout

O. P. Shcherbyna

Підписано до друку: 29.11.2023

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 8,45. Обл. др. арк. 6,28.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 5156

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014