

УДК 793.31(477.86)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-12>

**Карина КУРТЄВА**

аспірантка, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057  
**ORCID:** 0000-0001-8434-764X

**Бібліографічний опис статті:** Куртєва, К. (2023). Прикарпатський народно-сценічний танець та його стилізація у балетній виставі. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 84–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-12>

## ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО СТИЛІЗАЦІЯ У БАЛЕТНІЙ ВИСТАВІ

У статті проаналізовано процес та розглянуті особливості стилізації Прикарпатського народно-сценічного танцю у сучасній балетній виставі на прикладах вистав М. Трегубова «Хустка – Довбуша» у двох редакціях та «Сойчине крило», балету «Тіні забутих предків» у постановках Т. Романової, Н. Скорульської та В. Федотова, одноактного балету «Каменярь» О. Лань, та нової версії балету «Тіні забутих предків» у постановці А. Шошина. На основі зробленого аналізу виокремлено закономірності роботи балетмейстера у процесі стилізації.

**Мета статті** – дослідити особливості стилізації народно-сценічного танцю Прикарпаття у балетній виставі. Визначити закономірності роботи балетмейстера в процесі стилізації народного танцю.

**Методологія дослідження.** Методологія дослідження передбачає використання культурно-мистецьких підходів та загальнокультурних методів. За допомогою історико-культурологічного методу розглянуто динаміку розвитку народно-сценічного танцю в процесі його стилізації в балетній виставі. Для аналізу балетних вистав використано системний підхід та порівняльний метод. Системний підхід також використано для окреслення закономірностей у роботі балетмейстера в процесі стилізації народного танцю. Герменевтичний метод допоміг проаналізувати особливості інтерпретації народного танцю різними хореографами. За допомогою порівняльного аналізу здійснено дослідження праць науковців, що пов'язані з тематикою публікації. В цілому дослідження передбачає комплексний підхід до вивчення та висвітлення даної теми.

**Наукова новизна** дослідження полягає в осмисленні процесу стилізації народно-сценічного танцю в балетних виставах минулого і сучасності та окресленні закономірностей роботи балетмейстера в цьому процесі.

**Висновки.** За результатами дослідження можна констатувати, що процес стилізації народного танцю в національній балетній виставі відбувається за канонами класичного народного танцю. І надалі він залишається головним виразним компонентом сценічної дії.

**Ключові слова:** українська культура, хореографічна культура, культурний код, народно-сценічний танець, народний танець, балет, стилізація.

**Karyna KURTIEVA**

Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057  
**ORCID:** 0000-0001-8434-764X

**To cite this article:** Kurtieva, K. (2023). Prykarpatskyi narodno-stsenichnyi tanets ta yoho stylizatsiia u baletnii vystavi [Carpathian folk stage dance and its stylization in a ballet performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 84–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-12>

## CARPATION FOLK STAGE DANCE AND ITS STYLIZATION IN A BALLET PERFORMANCE

The article analyzes the process and considers the peculiarities of stylization of the Carpathian folk-stage dance in the modern ballet performance on the examples of M. Trehubov's "Dovbush's Shawl" in two editions and "The Ilyushin Wing", ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" by T. Romanova, N. Korulska. Trehubov's "Dovbush's Shawl" in two editions and "The Jay's Wing", the ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" staged by T. Romanova, N. Skorulska and V. Fedotov, the one-act ballet "The Stonemason" by O. Lan, and the new version of the ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" staged by A. Shoshin. On the basis of the analysis, the regularities of the choreographer's work in the process of stylization are highlighted.

*The purpose of the article is to study the peculiarities of stylization of the folk-stage dance of Prykarpattia in a ballet performance. To determine the regularities of the choreographer's work in the process of stylizing folk dance.*

*Research methodology. The research methodology involves the use of cultural and artistic approaches and general cultural methods. Using the historical and cultural method, the dynamics of the development of folk-stage dance in the process of its stylization in a ballet performance is considered. A systematic approach and a comparative method were used to analyze ballet performances. The systematic approach was also used to outline the regularities in the choreographer's work in the process of stylizing folk dance. The hermeneutic method helped to analyze the peculiarities of folk dance interpretation by different choreographers. The comparative analysis was used to study the works of scholars related to the subject of the publication. In general, the study provides a comprehensive approach to the study and coverage of this topic.*

*The purpose novelty of the study is to comprehend the process of stylization of folk-stage dance in ballet performances of the past and present and to outline the patterns of the choreographer's work in this process.*

*Conclusions. Based on the results of the study, it can be stated that the process of stylization of folk dance in the national ballet performance took place according to the canons of classical folk dance. And in the future, it remains the main expressive component of the stage action.*

**Key words:** ukrainian culture, choreographic culture, cultural code, folk-stage dance, folk dance, ballet, stylization.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Проблема стилізації народно-сценічного танцю у сучасній балетній виставі наразі досить актуальна. Це пов'язано з викликами, що постали перед суспільством в останній час, а саме, з проблемою національної самоідентичності через народний танець. Збереження прикарпатського народно-сценічного танцю та оцінка важливості його впливу на сучасну хореографічну культуру, а саме, на розвиток української балетної вистави через процес стилізації та осучаснення є актуальним та цікавим не тільки для науковців, а й для вимогливого сучасного глядача, що все більше тяжіє до споглядання і осмислення свого, українського національного мистецтва як культурного коду нації.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Хореографічне мистецтво Прикарпаття вивчали у різні періоди В. Авраменко, В. Верховинець, А. Гуменюк, В. Шухевич, Р. Герасимчук та інші. Праці цих дослідників окреслили подальші шляхи для його розвитку. Сучасними дослідниками хореографічної культури Прикарпатського регіону є О. Квецко, О. Бігус, Н. Марусик, А. Тимчула, Л. Триняк. Проблему національної балетної вистави піддавали науковому розгляду Ю. Станішевський, Н. Семенова, П. Білаш. Наукові праці як попередників, так і сучасників мають на меті, перш за все, збереження хореографічної культури Прикарпаття та її розвиток в нових сучасних умовах.

**Мета статті** – дослідження особливостей стилізації народно-сценічного танцю Прикарпаття у балетній виставі. Визначення закономірностей роботи балетмейстера в процесі стилізації народного танцю.

**Виклад основного матеріалу.** Висвітлюючи функцію прикарпатського народного танцю у балетних виставах треба взяти до уваги парадигму діяльності національної балетної вистави. Говорячи про «національну балетну виставу» слід розуміти, що це вистава, яка сформувалася на народній основі (має сюжет з різних українських народних творів, має музику на основі фольклорного матеріалу, має хореографічний текст, що базується на синтезі класичного і українського народного танців) та носить український національний характер, зберігаючи народні образи та традиції (Семенова, 2019, с. 59–60). Балетні вистави, які створені на основі автентичного матеріалу є синтезом мистецтв, стали поштовхом у подоланні різного роду соціокультурних процесів суспільства. Симбіоз українського народного та класичного танців мало на меті взаємобогачення задля висвітлення соціально значущих проблем. Також слід розуміти, що синтез різних мистецтв передбачає домінанту одного, пануючого над іншими, що є додатковими.

Аналізуючи синтез драматичної вистави та народного танцю слід зауважити, що хід цього поєднання проходив досить гнучко: фольклорний танець ґрунтовно не змінював своїх форм, засобів виразності, основ композиційної будови, а виступав повноцінною складовою, що доповнював сюжет вистави. Все ж рівноправної взаємодії не відбулось. Це, радше, обумовлено тим, що у підвидах одного виду мистецтва один буде домінувати над іншим. Пріоритет у цьому поєднанні віддавали балетмейстерам класичного танцю, бо саме вони працювали над створенням балетної вистави яка б зберегла народні традиції. Результатом цього симбіозу

стала національна балетна вистава, реалізована у діяльності балетних труп театрів опери і балету. На основі балетних вистав: «Хустка Довбуш», «Тіні забутих предків», «Сонячне крило» можна зробити докладний аналіз особливостей поєднання у балетних виставах Прикарпаття класичного та народного танців.

Поява національної балетної вистави, як зазначав Ю. Станішевський, це результат діяльності балетмейстерів, що переносили народний танець у сценічний простір та використовували його у драматичних виставах (Станішевський, 2003, с. 122). Це було причиною того, що національна балетна вистава з'явилася на професійній сцені, у порівнянні з появою народного танцю, значно пізніше.

«Хустка – Довбуш» М. Трегубова на музику А. Кост-Анатольського – перша балетна вистава в якій використали прикарпатський народний танець. Ця постановка була реалізована на сцені Львівського театру опери та балету (Захарчук, 2013) у 1951р. та 1953 р. (з редакціями). Літературною основою стали пісні та легенди про ватажка гуцулів Олексу Довбуша. М. Трегубов майстерно поєднав соціалістичні реалії та героїчне минуле гуцулів, без цього поєднання існування такої балетної вистави не було б можливим.

В лібрето велась оповідь про колгоспне свято, де за стаханівську працю відбувалось нагородження червоною хусткою (Амірагова, 1951). У минулому червона хустка була символом боротьби селян проти польських гнобителів. Хореоавтор саме через хустку повертав глядача у історичну дійсність. Завершується вистава масовим життєрадісним танцем на колгоспному лані навколо деревка, пов'язаного червоною хусткою.

Після опрацювання гуцульської фольклорної спадщини М. Трегубов майстерно переплів як малі форми (варіації, па де де), так і масові номери. «Аркан», «Коломийки», «Решето» – традиційні фольклорні танці розпочинали балетну виставу (Чурпіта, 2017, с. 141). Крім гуцульських танців у виставі зустрічаються і польські народні танці, що були вдало адаптовані до класичної вистави. Посилити сприймання та більш детально розкрити хореографічні образи у сцені весілля допоміг саме характерний польський танець. Інтерпретація польського народного танцю була запози-

чена М. Трегубовим з балетів Маріуса Петіпа та Лева Іванова. Польський характерний танець у балеті «Хустка Довбуша» був створений відповідно сталих традицій, завдяки чому він досить сильно вирізняється з-поміж гуцульських танців, що за своєю тогочасною інтерпретацією були інноваційними.

Сольний танець Дзвінки та дуетний танець Довбуша і Дзвінки сповнені ліризму та ніжності. Адажіо, створене М. Трегубовим, в повній мірі розкриває почуття закоханих. Па де де має досить багато підтримок (академізованих фольклорних у тому числі); положення рук наслідують гуцульську народну танцювальну традицію. Танцювальні моменти, де зображені почуття головних героїв, розкриваються і більшій мірі засобами виразності класичного танцю. Масові сцени та танці навпаки ретранслюються використовуючи гуцульський народний колорит. Рустикальне середовище посилюється використанням народних танців. Наприклад, сцена у таборі опришків подається завдяки перетрактовці гуцульського фольклору. Це танці опришків, танці дівчат, циганські та молдавські танці, сольний гопак Івася, героїчний танець Довбуша (Чурпіта, 2017, с. 141). Класичні пози доповнені у виставі різкими та дрібними гуцульськими рухами. Так дівчата виконували на пуантах «тропіки» та «дрібушечки», завдяки чому зберігалась атмосфера та характер гуцулів. «...цікаве поєднання класичного балету з народними танцями. Перехід із пуантів на каблук невідчутний, обмежений і природний» (Амірагова, 1951).

Вистава М. Трегубова та колективна робота композитора, диригента та автора лібрето була сприйнята критиками досить добре з точки зору її унікальності при реалізації гуцульської народної тематики у академічному балеті. Але було вказано на недоліки, зокрема на недосконалість «Аркану», необхідність посилення лінії героїзму та драматизму та позитивного розкриття соціалістичної дійсності. Ці недоліки автор виправив у наступній реалізації вистави.

Можна констатувати, що М. Трегубову вперше вдалося синтезувати класичний та гуцульський народний танці в балетній виставі. Автор успішно адаптував виразні засоби гуцульського народного танцю до умов класичної балетної вистави. «Це був ще один

важливий крок у розвитку героїко-романтичного жанру на національній основі через засвоєння методів сучасної хореографічної режисури» (Чурпіта, 2017, с. 142).

У 1957 р. світ побачив наступну балетну виставу М. Трегубова на основі національної тематики, яка різко відрізнялася від «Хустки Довбуша» – «Сойчине крило». Лібрето, створене за новелою І. Франка, відображає тенденції модернізму, що панували в тогочасному суспільстві. Балет є прикладом психологічної вистави. Розвиток образів у виставі відбувається в складних умовах взаємодії вчинків та реакції. Внутрішній світ героїв розкривається зберігаючи національний характер та колорит. Сюжет вистави не дає можливість для формування хореографічної складової тільки на національній основі. В порівнянні з балетом «Хустка Довбуша» менше хореографічних сцен, що зображають традиційний гуцульський фольклор.

Сюжетом вистави є життєва історія Мані та Массіно. Історія кохання від якого втекла Маня аби покарати його (Массіно) за самокоханість та егоїстичне життя. Дії вистави це розповідь Мануся про своє життя та поневіряння які на нього випали. У виставі Маня зображена чутливою, звабливою, зворушливою. Вона втілює у собі «жіноче начало» світу. Перша частина – віддзеркалення подій та почуттів між Манусею і Массіно, кохання, що призвело до психологічної поразки. Друга частина – розповідь про життя Мані (відносини зі злодієм, історія у кабаре і японському чайному домі) та кохання до Массіно, що дало дівчині сили вижити та зберегти душевну чистоту і відданість першому коханню.

У балетній виставі «Сойчине крило» критики виділяють три хореографічні пласти. Перший – синтез гуцульського народного танцю з класичним. Ця складова має особливе значення для розуміння характеру тлумачення гуцульського танцювального фольклору у різних формах вистави. Цей пласт пов'язаний з коломийковими формами, як і у виставі «Хустка Довбуша» та з музичною партитурою, яка спирається на коломийкові мотиви та структуру. На думку дослідників цей пласт є «найяскравішим щодо музично-хореографічного осмислення та оригінальності авторського трактування» (Король, 2017).

На думку критиків вистава справляла враження завдяки багатобарвності дивертисментних танців. Це танці у варшавському кабаре, танці дівчат, танго апаша, танці у Манжурії. Крім цього балетна вистава вражала психологічним драматизмом. М. Трегубов прагнув до яскравої танцювальності, завдяки колоритним гуцульським танцям та темпераменту (Станішевський, 2003, с. 178). Завдяки першому епізоду вистави «Сойчине крило» вона зайняла достойне місце українських національних вистав. Автор зміг вивільнити танець від умовних рухів та пантоміми та проінтегрувати хореографічні образи достатньою психологізацією. Танці Манусі та Массіно змістовні, вдало поєднують класичний і гуцульський народний танці. Ю. Станішевський, описуючи початок вистави, зазначив: «...На лісову галявину біля хатини лісника, що загубилася серед високих Карпат у синьо-рожевому тумані, немов легкокрила сойка, вилітала щаслива Мануся – Н. Слободян, яка в легкому граціозно-прозорому танці линула назустріч коханому – юному поету Массіно (О. Поспелов). Її варіація мінилася різноманітними гранями гуцульського хореографічного фольклору, органічно вплетеного в класичну танцювальну тканину» (Станішевський, 2003, с. 178).

«Хустка Довбуша» та «Сойчине крило» не увійшли в «золотий фонд» вистав, бо були поставлені лише на сцені Львівського театру опери та балету.

Балет «Тіні забутих предків» за однойменною повістю М. Коцюбинського на музику В. Кирейка створений у 1960р. також базувався на синтезі класичного та народного гуцульського танців. Лібретто створене Т. Романовою, Н. Скорульською та Ф. Коцюбинським. Це своєрідна історія кохання українських Ромео і Джульєти, що закінчилося смертю дівчини Марічки, яку Іван не зміг пережити, лишившись нещасним та вірним своїй коханій. Балет складається з трьох дій та восьми картин. У них відтворюється духовне життя гуцулів, мальовничі гірські пейзажі, та протиставляється дружба Марічки та Івана і існування Палагни і Мольфара. Дружба між дівчинкою та хлопчиком з ворогуючих сімей показана в першій дії вистави. Далі зображення кохання молодих людей, якому завадила смерть Марічки. Дві наступні дії це розповідь про подальше життя

Івана та тугу за коханою. Навіть одруження з Палагнуою не врятувало від цієї туги. Іван тікає до лісу, де бачить Марічку у образі Мавки, але зривається у прірву та помирає.

В. Кирейко у своїй музичній драматургії зосередив увагу на масштабних сценах: весільному поході та весіллю, чоловічим танцям на полонині, заключній сцені прощання з Іваном та танцям під час поховання. Композитор старався передати традиції та побут горян, їхні обряди та звичаї, що зображені у повісті М. Коцюбинського. Цим скористалась Т. Романова та поєднала темпераментний гуцульський танець з класичними та у дивертисментних танцях. Виставу не дуже схвально сприйняли критики, звинувативши хореоавторку в поверхневому підході до музичної драматургії.

У 1963 р., у Київському театрі опери та балету, Н. Скорульська здійснила наступну постановку вистави. Ця спроба ставила перед собою завдання окрім передачі послідовності подій стати психологічною драмою, розкривши внутрішній світ героїв засобами виразності хореографічного мистецтва. Критики зауважували, що Н. Скорульська дуже прямолінійно перенесла русти кальні мотиви до балетної вистави. Невизначною та непереконливою стала фінальна сцена вистави. К. Балог була консультантом, яка допомагала перенести народно-сценічні зразки у балетну виставу. Завдяки її досвіду народно-сценічні танці гуцулів були вдало адаптовані зі збереженням всіх танцювальних традицій. Цей варіант вистави, хоча і вирізнявся деякою побутовістю масових сцен, але зміг удосконалити лексичні прийоми балетних вистав національної тематики.

Найвдалішою спробою реалізації сюжету М. Коцюбинського була вистава В. Федотова (асистент балетмейстера – Ірина Демлер) у 1989 р. на сцені Київського театру класичного балету. Відгуки критиків на цю версію були досить схвальними. Вже у 1990 р. Укртелефільмом була створена екранізація даного балету. Це дало можливість для детального аналізу хореографічної партитури, а також для визначення способів витлумачення народного гуцульського танцю у класичній балетній виставі.

З самого початку відчувається наскільки вдало переосмислено гуцульський фольклор. Вже на початку першої дії, у хороводі, використовуються типові для Прикарпаття рисунки

та положення рук. За допомогою виразних засобів гуцульського народного танцю, а саме, рухів з братками, стрибків з зігнутими ногами, підсічок, чоловічих підтримок показані взаємовідносини між ворогуючими родинами. У постановці танцю «Аркан», у сцені в таборі чабанів, збережена гуцульська першооснова: використана колова форма, рухи на зігнутих колінах, стрибки, присядки, підтримки. Взаємодія класичної та народно-сценічної хореографії у цьому епізоді простежується найменше, а домінантними є рустикальні принципи у виконанні рухів. На противагу дуетний танець Марічки та Івана та варіація Марічкистворено у класичних формах. В. Федоров уміло поєднав класичний танець з виразними засобами гуцульського народного танцю. У варіаціях Марічки «голубці», «чосанки», «тропіки» виконано на пуантах, а положення рук підкреслює першооснову. За рахунок класичного танцю різкість у змінах рухів пом'якшились, а танець, загалом, став легким та невимушеним.

Дуетний танець передає почуття та емоційний стан закоханих. Він є синтезом народного та класичного танців, проте, набув форм неокласичного. Це виражається у зміні класичних підтримок, положеннях рук та тулуба. Зберегла першооснову танцю Прикарпаття і Коломийка, що виконана молодими гуцулами. Цей танцювальний епізод не мав значного поєднання різних видів хореографічного мистецтва, що стало приводом для критики.

Здебільшого виразним засобами класичного танцю вирішена сцена загибелі Марічки. Модернові тенденції у синтезі з класичним танцем використані для постановки танцю мавок; яскраву характеристику головної героїні виражається інтерпретацією рухів народного танцю; використані складні акробатичні елементи та осучаснені підтримки.

Суттєво відрізняються за характером танці у сцені весілля Івана з Палагнуою від дуетів Івана та Марічки. Рухи Палагни різкіші, перевагу віддано високим стрибкам, класичним позам та елегантним обертам. Національний колорит простежується у положеннях рук, тулуба, «переступниках», обертаннях по першій паралельній позиції. Танець подружок Палагни у цій дії вирішено яскравіше за рахунок академізації народного танцю. Балетмейстер вдало адаптував «тропіки», «чосанки», «вихиляс-

ники», «голубці» тощо. Всі ці форми використані з урахуванням класичних канонів, проте мають народне підгрунття. Підтримки, стрибки з підігнаними ногами, складна чоловіча техніка, що характерна гуцульському танцю також використана у сцені весілля.

У наступній сцені виконуються коломийки, що зберігають основні рухи та композиційну структуру народного танцю. Балетмейстер академізував масовий танець, зберігши фольклорну основу. У першій половині вистави масові сцени вирішені з домінантою класичного танцю. У другій – стилізованого народного танцю. Боротьба за увагу Палагни між чоловіками вдало додана до загального танцю, а використаний для цього народний танець задовольнив усі потреби у розвитку сюжету. Прийоми вирішення просторової композиції зосереджують у вагу на чоловічих присядках, що були вперше використані.

Хореографія вирішення дуетного танцю Палагни та Мольфара опирається на осучаснене пластичне рішення та складні підтримки. Цей танець пристрасний, темпераментний та менш ліричний у порівнянні з танцем Марічки та Івана.

Виразними засобами класичної хореографії вирішена сцена загибелі Івана. Тільки у кінці вистави у сцені поховання В. Федоров повертає народну коломийку, використовуючи основний крок коломийки, парні гуцульські обертання, типові положення рук, підтримки та стрибки з підігнутими ногами.

В якості недоліків критики виділили спрощене відтворення музичного матеріалу, заміна танців чабанів танцями овечок, що замість ствердження безкінечності життя та руху спростило вирішення фінальної сцени. Апофіозна концепція М. Коцюбинського вирішена прийомами мінімалізму та зосереджена на хороводній дії, у час, коли душа Івана відходила у полон мавок. Автор таким способом не наслідував психологічний контраст радості та горя буття, що був закладений письменником, а констатував безконечність обох дій.

Наталія Слободян – тогочасна прима-балерина Львівського театру опери та балету ім. І. Франка була солісткою усіх трьох описаних вистав. Ліричне обдарування виконавиці, її уміння втілити складні образи було оцінене критиками у «Хустці Довбуша» (Туркевич,

1999, с. 177). У «Сойчиному крилі» балерина створила драматичний образ дівчини Манусі, яка, незважаючи на всі лихі перипетії долі, проносить у своїй душі любов до рідної землі та до коханого Массіно. Перша редакція вистави «Тіні забутих предків» (1960 р.) була несхвально прийнята критиками, які констатували, що Н. Слободян не змогла розкрити свій творчий потенціал.

Одноактний балет «Каменярь» на музику М. Скорика, 1967 р. постановка у Львові, 1969 р. у Києві, став спробою адаптації народного танцю у класичній виставі. Пізніше, була спроба реалізувати літературні твори сучасних авторів, де основна увага була зосереджена на гуцульському фольклорі. Це балетна інтерпретація твору «Дон Жуан з Коломиї» Л. Захер-Мазохи, що була втілена хореографом О. Лань на музику О. Козаренка та увійшла в репертуар модерн-балету «Акверіас». Авторка вдало поєднала гуцульську народну хореографію з елементами модерн-джаз танцю. Постановка вирішена з використанням принципів театралізації та перформансу, а критики назвали балет балетом-інсталяцією, танцювальним видовищем та балетом-перформансом».

У 2021 р. розпочата робота над новою версією балету «Тіні забутих предків». Її автор балетмейстер, соліст «Київ модерн-балету», заслужений артист України Артем Шошин, який намагається втілити своє, сучасне, бачення повісті М. Коцюбинського на музику М. Скорика. Зі слів автора, історія Марічки та Івана буде розгортатися у теперішні часи. Балетна вистава залишається у роботі, а автор буде мізансцени використовуючи контрастність виразальних засобів, принцип постійного фокусування уваги глядача на зміні емоцій від драми до радості.

Дослідженнями Прикарпатської культури від початку формування до сьогодення займалися балетмейстери-митці класичної спадщини. Підставою для створення балетів на основі фольклору Прикарпаття стала поява симфонічної музики у балетному жанрі А. Кос-Анатольського, В. Кирейка. Своєрідним центром, в якому створювалися класичні балети, де поєднувався класичний танець з народною гуцульською хореографією став Львівський театр опери та балету. Традицію відродження національної культури в балетній виставі започаткували М. Трегубов,

Т. Романова, Н. Скорульська. Вони запропонували принципи та засоби обробки гуцульського танцю або його форм в контексті класичного танцю. Хоча критики недуже схвально оцінювали ці вистави, та вони заклали фундамент для формування балетмейстерської школи в Україні. Сучасні роботи В. Федотова, О. Лань мають підґрунтя закладене попередниками.

З появою балетних вистав, в яких адаптований фольклорний танець, балетмейстери почали відмовлятися від використання для розвитку сюжетупантоміми в балетних виставах.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Прикарпатський народний танець як культурне явище дає широку можливість для подальших досліджень. Ці дослідження, в свою чергу, будуть сприяти збереженню та популяризації народного танцю.

Стилізація народного танцю в національній балетній виставі проходила за канонами класичного народного танцю. Він залишається головним виразним компонентом сценічної дії.

Зробивши аналіз національної балетної вистави, зміст якої розкривається засобами

класичного танцю, виокремимо закономірності балетмейстерської роботи:

– лібрето має в основі літературний чи художній твір, що характеризує гуцульський народ;

– музична партитура на основі народного гуцульського фольклору;

– органічне співіснування двох форм академічного фольклорного танцю: перенесеного фольклорного зразка та класичної форми, насичених типовими для народного танцю Прикарпаття рисами;

– найвиразнішим у симбіозі народного та класичного танців у балетних виставах є масові хореографічні сцени;

– додатковими засобами слугує використання зброї, музичних інструментів, декорацій, предметів побуту регіону;

– максимально наближені за ментальністю та темпераментом до споживача мистецького продукту хореографічних образів;

– збереження автентики в деталях гуцульського народного костюми для посилення національного колориту.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Амірагова Є. «Хустка Довбуша» новий радянський балет Львівського оперного театру. Радянське мистецтво, 1951. 11 квітня.
2. Захарчук Н. В. Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 24. С. 218–226.
3. Король А. М. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 265–269.
4. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX–XXI століття, 2019. URL: [https://svr.pnu.edu.ua/wpcontent/uploads/sites/5/2019/03/dis\\_Marusyk.pdf](https://svr.pnu.edu.ua/wpcontent/uploads/sites/5/2019/03/dis_Marusyk.pdf) (дата звернення: 12.06.2023).
5. Мостова І. С., Островська К. В., Брагіна Т. М. Хореографічна інтерпретація драми «Довбуш» як засіб збереження танцювальної культури Прикарпаття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. Праць молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 44, т. 2. С. 60–65.
6. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04. Харків, 2019. 240 с.
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії : монографія. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
8. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях. Київ : Інтеграл, 1999. 224 с.
9. Чурпіта Т. (2017). Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950–1951 рр.). *Культурологічна думка*. Київ, 2017. № 11. С. 137–145.
10. Шлемко О. Драма Г. Хоткевича «Довбуш» у ракурсі сучасних досліджень. *Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2017. № 20. С. 160–167.

**REFERENCES:**

1. Amiraghova, E. (1951). «Khustka Dovbusha» novyi radianskyi balet Lvivskoho opernoho teatru [«Khustka Dovbusha» new Soviet ballet of the Lviv Opera Theater]. *Radianske mystetstvo – Soviet art*, April 11. [in Ukrainian].
2. Zakharchuk, N. V. (2013). Tvorchа kontseptsiia baletmeisterа Mykoly Trehubova [The creative concept of choreographer Mykola Tregubov]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art Criticism Notes*, 24, 218–226 [in Ukrainian].
3. Korol, A. M. (2017). Obraz Mani u baleti «Soichyne krylo» kompozytora A. Kos-Anatolskoho u postanovtsi M. Trehubova [The image of Mani and the ballet «Soychine wing» by the composer A. Kos-Anatolskyi and staged by M. Tregubov]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam : Mystetstvoznavstvo – Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development. Direction: Art History*, 24, 265–269 [in Ukrainian].
4. Marusyk N. I. Hutsulska khoreohrafiia yak skladova natsionalnykh mystetsko-kulturnykh protsesiv kintsia XIX–XXI stolittia [Hutsul choreography as a component of national artistic and cultural processes of the late XIX–XXI centuries]. Retrieved from [https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis\\_Marusyk.pdf](https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis_Marusyk.pdf) [in Ukrainian].
5. Mostova I. S., Ostrovska K. V. & Brahina T. M. (2021). Khoreohrafichna interpretatsiia dramy «Dovbush» yak zasib zberezhennia tantsiuvalnoi kultury Prykarpattia [Choreographic interpretation of the drama «Dovbush» as a means of preserving the dance culture of Prykarpattia]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of humanitarian sciences : interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobysk*. (Vols. 44, iss. 2), (pp. 60–65). Drohobych [in Ukrainian].
6. Semenova, N. M. (2019). Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreohrafichnii kulturi XX – pochatku XXI stolit [National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the 20th – early 21st centuries] *Candidate's thesis*. Kharkiv: KhSAC [in Ukrainian].
7. Stanishevskiy, Yu. O. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii : monohrafiia [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history : monographia]*. Kyiv: Mus. Ukraine [in Ukrainian].
8. Turkevich, V. (1999). *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh [Choreographic art of Ukraine in personalities]*. Kyiv: Integral [in Ukrainian].
9. Churpita, T. (2017). Povnennia Mykoly Trehubova do Lvivskoho teatru opery ta baletu (1950–1951 rr.) [Mykola Tregubov's return to the Lviv Opera and Ballet Theater (1950–1951)]. *Kulturologichna dumka – Culturological thought*, 11, 137–145 [in Ukrainian].
10. Shlemko O. (2017). Drama H. Khotkevychа «Dovbush» u rakursi suchasnykh doslidzhen [H. Hotkevich's drama «Dovbush» in the perspective of modern research]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho – Scientific bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary*. (No. 20), (pp. 160–167). Kyiv [in Ukrainian].