ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МАРУСИК НАТАЛІЯ ІВАНІВНА

УДК 792.8 (477.85/87): 7: 008; 37:
7.035.9+394.9

ДИСЕРТАЦІЯ

ГУЦУЛЬСЬКА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ КІНЦЯ XIX-XXI СТОЛІТЬ

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури
(мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ Марусик Н. І.

Науковий керівник – **Серганюк Любов Іванівна,** кандидат мистецтвознавства, професор

Івано-Франківськ – 2019

АНОТАЦІЯ

Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX-XXI століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури (мистецтвознавство). – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. – Івано-Франківськ, 2019.

Поліетнічний характер культури України відрізняється винятковим багатством і створює величезний потенціал для наукових досліджень. Це особливо важливо для західного регіону України, багатого на різноманітність співіснуючих етнічних груп з унікальною духовною і матеріальною культурою.

Особливе місце серед цих етнографічних груп займають гуцули. При наявності визначальних етнокультурних рис, властивих східнослов'янським народностям, Гуцульщина виявляє певну регіональну своєрідність господарського укладу життя, побуту, матеріальної та духовної культури. Ці якості зумовили унікальну роль духовної спадщини етногрупи у семантиці національної самоідентифікації та неповторного регіонального колориту, функцію потужного чинника стилетворення, національного та етнічного представництва у європейському культурному просторі. Вона постійно привертала до себе увагу істориків, етнографів, фольклористів, письменників.

Гуцульська хореографічна культура є чи не найбільш яскравою в загальному пласті українського танцювального мистецтва, вона пройшла довгий шлях від найдавніших обрядово-ритуальних дійств до найвищих сучасних мистецьких форм. Її образи також численно представлено в літературі й театрі, живописі, скульптурі, ужитковому мистецтві, кераміці,

різьбленні, творах ковальства, ткацтва, у кінематографі, академічних жанрах музичного мистецтва, етноверсіях естради, поп-, рок- та джазової культури.

Разом із тим, народні мелодії, пісні, танці, чи не в найбільшій мірі сприяли формуванню національної свідомості українців, що не могло не лякати владу тоталітарних режимів. Саме із цих мотивів переслідувалися Василь Авраменко, Василь Костів (Верховинець), Ярослав Чуперчук. Навіть побіжне ознайомлення з названою тематичною сферою яскраво засвідчує виняткове, навіть домінантне значення звертань до образів гуцульського танцю, як виду мистецтва в якому поєднується пізнавана етнічна символіка, самобутня пластика руху, драматургічна архітектоніка цілісних танцювальних композицій, тембрально-ритмічна, ладова неповторність музичного ряду, краса й функціональність костюму. Гуцульський автентичний танець, як мова символічних рухів, є найдавнішим і найвиразнішим проявом духовної творчості цієї етнографічної групи українців. Ритмічно організовані рухи, просторова конфігурація танцювальних елементів є своєрідним кодом, що відображає характерні особливості гуцульської культури. З іншого боку його функціонування характеризується появою багатьох танцювальних субкультур, а серед сучасних професійних та аматорських колективів абсолютний відхід від автентики, втрата зв’язків з джерелами, що призводить до спотворення як окремих танцювальних рухів, так і хореографічної стилістики в цілому. Тому ця проблема турбує етнохореографів, фольклористів, мистецтвознавців України, і, чи не в першу чергу, дослідників хореографічної культури Західної України в цілому і гуцульського регіону зокрема. При всій численності й багатоаспектності його представництва, багатстві та перспективності напрямків пошуку він досі знаходиться поза увагою наукового аналізу. Недостатнє висвітлення автентичної гуцульської хореографії в сучасних науково-мистецьких дослідженнях, що призводить до етнографічної недостовірності і безсистемності в сучасних хореографічних витворах балетмейстерів-постановників як у самодіяльних, так і в

професійних колективах, зумовило актуальність обраного вектору дослідження, сформульованого як «Гуцульська хореографія як складова мистецько-культурних процесів (історико-культурологчний аспект)».

У дисертації розглянуто самобутнє мистецьке явище гуцульської хореографії як об'єкту наукового осмислення, засобу національної самодентифікації, чинника формування сценічно-танцювальної, театральної, кінематографічної, а також аматорської, професійної танцювально-виконавських традицій та невід'ємної складової етнопедагогіки. У роботі відслідковано процес його еволюції від найдавніших обрядово-ритуальних дійств до найвищих сучасних мистецьких форм. Гуцульський автентичний танець, як складова української хореографічної культури, вирізняється своєрідною ґенезою, наявністю поліетнічних та полікультурних взаємовпливів, соціокультурним призначенням, і, як наслідок, етнічною специфікою: хореографічною побудовою, певним комплексом властивих лише йому рухів, специфічною манерою їх виконання.

Особливе місце народного танцю як складової такого важливого аспекту громадського життя є спортивно-патріотичне виховання. Залучаючи засоби гуцульської хореографії до новітніх форм спортивно-виховного та етнопедагогічного руху, діячі (переважно фахові хореографи з багатогранною європейською освітою) відповідних галузей розкрили глибинний потенціал ужиткової сфери хореографії в загальноспортивних якостях та у сенсі патріотичного виховання. Завдяки цим експериментам гуцульське танцювальне мистецтво здобуває масового поширення у контексті масштабних спортивних подій, синтезується з засобами модерного танцю, а завдяки еміграційним процесам виходить за межі регіону й країни, набуваючи значення засобу єднання навколо націєтворчих цінностей.

Педагогічна й дослідницька діяльність В. Авраменка та Р. Гарасимчука, якою закладається низка новітніх підходів до сценічних різновидів гуцульської хореографії, наявність потужної статистично-емпіричної бази та її багатопланова структуризація, виводить осмислення

етнохореографічного фольклору на науковий рівень, з чим пов'язане зростання ролі навчальних закладів, як осередків плекання інтересу до автентичних хореографічних форм. Відбувається формування осередків, а далі й мережі закладів спеціалізованої хореографічної освіти [253, с.161-170], яке стало подальшим кроком у еволюції соціокультурної ролі етнохореографії. Інтегрування гуцульської хореографії в міжнародних контекст відбувається через концертно-гастрольну діяльність українських колективів та участь у міжнародних акціях (конкурсах, фестивалях, днях культури, урочистостях діаспоральних осередків), у яких наявна хореографічна складова. Власне конкурсно-фестивальний рух експонує доробок як українських, так і зарубіжних колективів, котрі плекають тяглість традиції видатних представників вітчизняної хореографії.

Осмислення гуцульської хореографічної культури як унікального мистецького феномена західного регіону України демонструє її вагому позицію й перспективність в контексті фольклористичних, етнографічних, хореологічних, етнохореографічних досліджень. Вона створює підстави для структуруваня еволюційних процесів та формування основних тенденцій становлення, розвитку й функціонування у фаховій освіті й концертній практиці регіону й України, знакових специфічних явищ у сфері театрального, кінематографічного, балетного мистецтв, мистецько-виховного, спортивного руху, в аспектах реконструктивно-автентичного, фольклорно-академічного, модерного та експериментального танцю. Цим підтверджується неминуща вага феномену гуцульського танцю у хореографічному, культурологічному та етнопедагогічному ракурсах.

В роботі концепційно осмислено основні тенденції становлення, розвитку й функціонування гуцульської хореографічної культури як унікального мистецького феномена західного регіону України у культурологічному та етнопедагогічному ракурсах; з'ясовано роль гуцульського народного танцю в хореографічній культурі українського

народу та проаналізовано символіку танцювальних форм у гуцульській автентичній культурі; визначено шляхи становлення сценічних форм хореографічного гуцульського фольклору на початку XX століття з позицій аматорсько-самодіяльного мистецтва, етнопедагогіки, спортивно-патріотичного виховання й театрального мистецтва; розкрито значення гуцульської хореографії у фаховій педагогіці народного танцю України; висвітлено складову гуцульської хореографії у сфері регіонального конкурсно-фестивального руху; досліджено діяльність провідних професійних та аматорських колективів і з позицій представницької ролі засобами гуцульської хореографічної культури.

Ключові слова: гуцульська хореографія, регіональна традиція, етнопедагогіка, конкурсно-фестивальний рух, професіоналізація хореографічної освіти.

ABSTRACT

Marusyk N. I. Guzul choreography as a component of art-cultural processes the end of XIX-XXI centuries. – Qualification research work. Manuscript.

Thesis for the degree of the candidate of art studies in the specialty 26.00.01 “Theory and History of Culture”. – Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 2019.

The polyethnic character of the Ukrainian culture is distinguished by its exceptional wealth and creates an enormous potential for scientific research. It is especially important for the Western region of Ukraine, so rich in a diversity of co-existing ethnic groups with unique spiritual and material culture.

Guzuls occupy a special place among these ethnographic groups. Having certain general ethnocultural features, typical for Eastern Slavic nationalities, Guzulshchyna shows its own regional originality of economic way of life, daily routines, material and spiritual culture. These qualities caused the unique role of ethno-group’s spiritual heritage in the semantics of national self-identity and unique regional color, function of powerful factor of style-forming, national and

ethnic representation in the European cultural space. It has been constantly attracting the attention of historians, ethnographers, folklorists, writers.

The Guzul choreographic culture is perhaps the most vivid in the overall layout of Ukrainian dancing art, it has passed through a long way from the ancient ritual-ceremony activities to the highest modern artistic forms. Its images are also widely represented in literature and theater, painting, sculpture, crafts, ceramics, carving, works of blacksmithing, weaving, cinematography, academic genres of musical art, ethno-versions of variety art, pop-, rock- and jazz-culture.

At the same time, folk melodies, songs, dances were probably the greatest influencing factors, which contributed to forming the national consciousness of Ukrainians, and this could not but frighten the authorities of totalitarian regimes. Exactly due to these motives, Vasyl Avramenko, Vasyl Kostiv (Verkhovynets), Yaroslav Chuperchuk were pursued. Even superficial acquaintance with the named thematic sphere brightly reveals the exceptional, even dominant significance of using the images of Guzul dance as a type of art, which combines cognizable ethnic symbolics, original plasticity of motion, dramatic architectonics of integral dance compositions, timbre-rhythmic, tune uniqueness of music row, beauty and functionality of costume. Guzul authentic dance, being a language of symbolic movements, is the most ancient and most expressive manifestation of spiritual creativity of this ethnographic group of Ukrainians. Rhythmically organized movements, spatial configuration of dance elements are a kind of code that reflects the characteristic features of Guzul culture. On the other hand, its functioning is characterized by emergence of many dance subcultures, while among modern professional and amateur groups – the absolute departure from authentication, loss of ties with sources, leading to distortion of both individual dance movements and choreographic stylistics as a whole. Therefore ethno-choreographers, folklorists, art critics of Ukraine do worry about this issue, and especially the researchers of choreographic culture of Western Ukraine in general and Guzul region in particular. Even with the wide scope and multi-aspects of its representation, richness and prospects for search trends, it still lies beyond the focus of scientific

analysis. Insufficient coverage of the authentic Guzul choreography in modern scientific-artistic research, which leads to ethnographic inaccuracy and lack of systematicness in modern choreographic works of directing ballet masters both in amateur and professional teams, determined the topicality of chosen vector of study, formulated as «Guzul choreography as a component of art-cultural processes and pedagogics (national and international aspects)».

The Thesis considers the original artistic phenomenon of Guzul choreography as an object of scientific comprehension, a means of national self-identity, a factor of forming stage-dancing, theatrical, cinematic, as well as amateur, professional dance-performing traditions and an integral part of ethno-pedagogy. The Thesis follows the process of its evolution from the ancient ritual-ceremony acts to the highest modern artistic forms. Guzul authentic dance, being a component of the Ukrainian choreographic culture, is characterized by a peculiar genesis, availability of polyethnic and polycultural interactions, socio-cultural purpose and, as a consequence, ethnic specificity: choreographic structure, a certain complex of movements, typical only for it, specific manner of their execution.

A special value of folk dance as a component of social life means such an important aspect as patriotic sport education. Involving the means of Guzul choreography in up-to-date forms of sport-educational and ethno-pedagogical movement, the art workers (mainly professional choreographers with multifaceted European education) of relevant branches opened a deep potential of practical application of choreography in general sport qualities and in the sense of patriotic educating. Due to these experiments, Guzul dance art is being widely spread in the context of large-scale sporting events, synthesized with means of modern dance and goes beyond the boundaries of the region and the country, thus gaining the meaning of a uniting tool for nation-building values thanks to emigration processes.

The pedagogical and research activity of V. Avramenko and R. Harasymchuk, which introduces a number of new approaches to scenic types of

Guzul choreography, existence of a powerful statistical-empirical base and its multifaceted structuring, is raising the understanding of ethno-choreographic folklore up to the scientific level, being connected with the growing role of educational institutions as centers of cultivating interest in authentic choreographic forms. In such a way, centers appear, later – networks of institutions of specialized choreographic education, which became a further step in the evolution of socio-cultural role of ethnic choreography. The Guzul choreography is being integrated in the international context through the concert-tour activity of Ukrainian collectives and participation in international events (contests, festivals, cultural days, celebrations of diasporas), having a choreographic component. Actually, the competition-festival movement exhibits the works of both Ukrainian and foreign collectives, who continue the tradition of outstanding representatives of domestic choreography.

The understanding of Guzul choreographic culture as a unique artistic phenomenon of Western region of Ukraine demonstrates its strong promising position in the context of folklore, ethnographic, choreological, ethno-choreographic research. It creates the basis for structuring evolutionary processes and formation of basic tendencies of formation, development and functioning in professional education and concert practice of the region and Ukraine, specific symbolic phenomena in the field of theatrical, cinematographic, ballet arts, art-spiritual, sports movement, in the aspects of reconstructive-authentic, folk-academic, modern and experimental dance. This confirms the inescapable high value of Guzul dance phenomenon in choreographic, cultural and ethno-pedagogical perspectives.

The Thesis conceptually interprets the main tendencies of formation, development and functioning of Guzul choreographic culture as a unique art phenomenon of Western region of Ukraine in the cultural and ethno-pedagogical aspects; it explains the role of Guzul folk dance in the choreographic culture of the Ukrainian people and analyzes the symbolism of dance forms in the Guzul authentic culture; defines the ways of developing the stage forms of choreographic

Guzul folklore at the beginning of the 20th century from the view point of amateur art, ethno-pedagogy, patriotic sport education and theatrical art; shows the significance of Guzul choreography in the professional pedagogy of folk dance of Ukraine; highlights the component of Guzul choreography in the field of regional competition-festival movement; researches the activity of leading professional and amateur teams from the standpoint of representative role of Guzul choreographic culture.

Key words: Guzul choreography, regional tradition, ethnopedagogy, competition-festival movement, professionalization of choreographic education.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Навчально-методичні посібники

1. Марусик Н., Стасько Б. Митці народної хореографії Прикарпаття. *Навчально – методичний посібник*. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ «Плай» ЦІТ, 2009. 164 с.

2. Марусик Н., Стасько Б. Український народний одяг (Західні етнографічні регіони). *Навчально-методичний посібник*. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ «Плай» ЦІТ, 2009. – 120 с. *Гриф Міністерства освіти і науки України.*

3. Марусик Н., Стасько Б. Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці Гуцульські». *Навчальний посібник*. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2010. – 284 с. *Гриф Міністерства освіти і науки України*.

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України

1. Марусик Н. І. Становлення та розвиток форм гуцульського автентичного танцю. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. М. Станкевич, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2010. Вип. 19-20, С. 284-288.

2. Марусик Н. І. Хореографічний компонент в контексті гуцульських фестивалів. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. М. Станкевич, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28-29, ч. 1. С. 60-65.

3. Марусик Н. І. Формування науково-методичної базу гуцульської хореології та хореографічної педагогіки. *Вісник Львівського університету*: *мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. А. Єфіменко, Н. Жукова та ін.]. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 161-170.

4. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як представницький репертуарний компонент у мистецьких євроінтеграційних процесах. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. В. Дутчак, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 35, С. 71-77.

Статті у наукових виданнях інших держав

5. Марусык Наталия Ивановна. Современное состояние гуцульской хореографической культуры.«Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: сборник статей по материалам XVI международной заочной научно-практической конференции. Москва: Международный центр науки и образования, 2013. №11(38). С. 49-55.

6. Marusyk N. Гуцульська хореографія у контексті загальної і фахової освіти. *Educational and behavioural issues in modern world II. Catholic University of Rosenberg. Rosenberg (Slovakia),* 2014. P. 37-48.

7. Marusyk N. Cultural influence of rhythm and plastic on professional education and choreographic training of the Ukrainian and Polish communities in eastern Galicia. *Spheres of culture: journal of Philology, History, Social and Media Comunication, Political Science and Cultural Studies. [Science Magazine / Editor-in-Chief Prof. Ihor Nabytovych]. Lublin,* 2016. Volume XIII. P. 572-576.

Статті в інших наукових виданнях

8. Марусик Н. І. Від нового типу педагога-хореографа до нового змісту його підготовки. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка:* [зб. наук.праць]. Луганськ:Луганський державний інститут культури і мистецтв, 2006. Вип.6. С. 52-61.

9. Марусик Н. І. Ритміка і хореографія як засіб естетичного виховання молодших школярів. *Вісник Прикарпатського університету: педагогіка*. [зб. наук. статей]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. Вип. XIII – XIV, Ч. 2. С. 74-82.

10. Марусик Н. І. Формування гармонійно розвиненої особистості школяра на уроках ритміки і хореографії в початковій школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки*: [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* (Івано-Франківськ, 2007)]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С.82-89.

11. Марусик Н. І. Взаємодія і синтез навчальних дисциплін як прогностична тенденція розвитку системи хореографічної освіти. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки*: [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* (Івано-Франківськ,2008)]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. С.74-81.

12. Марусик Н. І. Взаємодія і синтез навчальних дисциплін як прогностична тенденція розвитку системи хореографічної освіти. *Теоретичні та методичні засади підготовки вчителів мистецьких дисциплін в системі національної освіти України: регіональний аспект:* [зб. наук.праць]. Бердянськ: державний педагогічний університет, 2011. №1. С. 192-197.

13. Марусик Н. І., Серганюк Л. І. Сучасний стан гуцульської автентичної хореографії*:* [зб. матеріалів семінару-практикуму та «*Народознавчих студій пам'яті Василя Скуратівського»*]. Київ.: УЦКД, 2011. С.395-399.

14. Марусик Н. І. Василь Авраменко – плюси і мінуси творчої діяльності. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті вищої освіти в Україні*: [зб. наук. статей]. Херсон: ХДУ, 2011. Вип. LV111,ч. 2 С. 73-78.

15. Марусик Н. Вокально-хореографічні колективи Гуцульщини у мистецьких євроінтеграційних процесах. *Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки*: [зб. наук. статей]. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. Ч. 2. С. 158-162.

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

1. Марусик Н. І. Педагогічні аспекти професійної підготовки майбутніх вчителів ритміки і хореографії. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів*: [зб. матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 2006)]. Київ: КНУКіМ, 2006. С.88-91.

2. Марусик Н. І. Народне танцювальне мистецтво та його роль у вихованні підростаючого покоління. *Хореографічне мистецтво в системі художньо-естетичної освіти в Україні*: [зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 2007)]. Івано-Франківськ: Видавничо дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С.69-72.

3. Марусик Н. І. Взаємодія традиційних і інноваційних методів у підготовці педагогів-хореографів – керівників дитячих танцювальних колективів на мистецьких спеціальностях у педагогічному вузі. [зб. матеріалів І науково-практичної конференції *«Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу»* (Херсон, 2009)]. Херсон: ХДУ, 2009. С.184-194.

4. Марусик Н. До проблеми підготовки керівників дитячих хореографічних колективів у педагогічному вузі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М. В. Вовка]. (Івано-Франківськ, 2008)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. Вип. 111. С.91-99.

5. Марусик Н. І. Символіка форм танцювання у гуцульській хореографічній культурі. *Наукова педагогічна думка:* [зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції *«Хореографія у мистецько-освітньому просторі України»*]. Рівне, 2012. С.195-198.

6. Марусик Н. Проблема компетентнісного підходу до організації навчально-виховного процесу на уроках музичного мистецтва у початковій школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М. В. Вовка]. (Івано-Франківськ, 2008)]. Івано-Франківськ:

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2012. Вип. 6. С.66-74.

7. Марусик Н., Серганюк Л. Сучасний стан гуцульської автентичної хореографії. [зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції *«Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку»*]. – Київ.: ДАКККіМ. 2012. С.112-118.

8. Марусик Н. І., Табака Ю. Розвиток танцювальності дітей молодшого шкільного віку на уроках класичного танцю. [зб. студентських наукових праць]. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Еврика – XIV, 2013. С.195-197.

9. Марусик Н. Підготовка педагога хореографа в сучасній школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М. В. Вовка]. (Івано-Франківськ, 2013)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2013. Вип. VII. С.92-98.

10. Марусик Н. Музично-ритмічні ігри в хореографічній роботі з дітьми дошкільного віку. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М. В. Вовка]. (Івано-Франківськ, 2014)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. Вип. VIII. С.95-100.

11. Марусик Н. Гуцульська хореографія у контексті загальної та фахової освіти. *«Педагогіка музичного мистецтва, художньої культури та хореографії у контексті інтернаціоналізації освіти»*. [зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (Мелітополь, 2017)].

Мелітополь: Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, 2017. С.68-75.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ……..……19

ВСТУП…….....20

РОЗДІЛ 1. АВТЕНТИЧНА ФОЛЬКЛОРНА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ГУЦУЛЬЩИНИ В ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX–XX СТОЛІТЬ…….33

1.1. Історіографія наукового осмислення гуцульської хореографії...33

1.2. Гуцульський народний танець як складова хореографічної культури українського народу. Автентичний гуцульський танець другої половини XIX ст.–початку XX ст……...54

1.3. Символіка танцювальних фігур у гуцульській хореографічній культурі……74

РОЗДІЛ 2. ГУЦУЛЬСЬКА ХОРЕОГРАФІЯ У КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОЇ ТА ФАХОВОЇ ОСВІТИ……95

2.1. Аматорські та самодіяльні форми функціонування сценічної гуцульської хореографії. Етнохарактерні хореографічні елементи в системі мистецьких акцій молодіжних організацій Західної України……...95

2.2. Формування науково-методичної бази гуцульського напрямку етнохореології та хореографічної педагогіки……..133

2.3. Професіоналізація форм застосування засобів гуцульського танцю в хореографічних та вокально-хореографічних колективах……142

РОЗДІЛ 3. ГУЦУЛЬСЬКА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК КАТАЛІЗАТОР ПРОЦЕСІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЕТНІЧНОЇ САМОІНДЕНТИФІКАЦІЇ СУЧАСНОСТІ……170

3.1. Хореографічне мистецтво Гуцульщини в автентичних та реконструктивних формах регіонального конкурсно-фестивального руху……...170

3.2. Хореографічні колективи Гуцульщини у мистецьких євроінтеграційних процесах……...187

ВИСНОВКИ……195

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...201

ДОДАТКИ……245

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

АН УРСР – Академія наук Української Радянської Соціалістиичної Республіки

АРСР – Автономна Радянська Соціалістична Республіка

ВХС – Всеукраїнська Хореографічна Спілка

ДМШ – дитяча музична школа

ЕК НТШ – етнографічна комісія НауковогоТовариства імені Тараса Шевченка

ЗНТШ – «Записок наукового товариства імені Шевченка»

НАН – Національна Академія наук

НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ

НТШ – Наукове Товариство імені Тараса Шевченка

ОУН – Організація українських націоналістів

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

США – Сполучені Штати Америки

ТЕС – теплова електростанція

УНА – Українська національна асамблея

УНБ – Український Національний Балет

УНД – Український народний дім

УПА – Українська повстанська армія

ФЕСТ – фестиваль естрадно-спортивного танцю

ЦДТ – центр дитячої творчості

ЮНЕСКО – Організація Об’єднаних Націй з питань освіти, науки і культур (англ. – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, UNESCO)

ВСТУП

Актуальність теми. Створення і примноження духовних цінностей неможливе без урахування попереднього багатовікового досвіду, традицій, котрі склалися, без спадкоємності тих досягнень, що були нагромаджені за всю історію розвитку світової культури. Особливості історичного, соціального, економічного розвитку етнографічних груп, що проживають на території України, їх природно-географічні умови життя і діяльності – важлива ділянка вивчення істориками, етнографами, фольклористами.

Поліетнічний характер культури України відрізняється винятковим багатством і створює величезний потенціал для наукових досліджень. Це особливо важливо для західного регіону України, де проживають гуцули,

лемки, бойки, опіляни, покутяни, яким властива унікальна духовна і матеріальна культура.

Національний стиль української хореографії викликає неабияке захоплення. Проте часто випускається з уваги факт існування локального колориту, притаманного лише певній місцевості, певному регіону, певній етнографічній групі. Визріваючи у глибині віків, утверджуючись і розвиваючись, народне хореографічне мистецтво увібрало в себе місцеві (локальні) лексичні, структурні композиційні особливості, виробивши при цьому своєрідну манеру і форму виконання.

Специфічними серед цих етнографічних груп є гуцули зі своїми самобутньо-неповторними традиціями у духовному житті, матеріальній культурі, господарстві, ужитковому мистецтві та фольклорі. Глибоким корінням вони сягають культурної спадщини давньоруської народності, в подальшій взаємодії з польською, угорською, молдавською, румунською та іншими культурами, творячи унікальний комплекс порубіжних полікультурних взаємовпливів. Розвиток гуцульського етносу відбувався у тісному зв’язку з динамікою соціально-економічних процесів на Україні. Проте при наявності визначальних етнокультурних рис, властивих східнослов’янським народностям, Гуцульщина виявляє певну регіональну своєрідність господарського укладу життя, побуту, матеріальної та духовної культури.

У її найвіддаленіших гірських закутках з якими не було цивілізованого сполучення, в найбільшій мірі збереглися передавані від дідів-прадідів народні звичаї, обряди, вірування, набута віками культура, у тому числі автентичні пісні й танці. Тому Гуцульщина у другій половині XIX – першій половині XX століть постійно приваблювала як українських, так і зарубіжних дослідників. Цьому в значній мірі сприяв і той факт, що гуцульські діти постійно разом із батьками були присутні, а інколи й безпосередньо брали участь у різних обрядових дійствах («колачинах» і весіллі, хрестинах і похоронах, коляді і щедруванні, проводі чабанів на полонину тощо).

Інтерес до особливостей етнічних ознак гуцульського мистецтва різноманітних видів, в найбільшій мірі – ужиткового, хореографічного, музичного, обумовлений його надзвичайно унікальним місцем у семантиці національної самоідентифікації та неповторного регіонального колориту, потужним чинником стилетворення та національного й етнічного представництва у європейському культурному просторі. Нерідко з гуцульським етносом асоціюється образ мистецтва Західноукраїнського регіону в цілому, хоча гуцули – етнографічна група українців, які проживають в Карпатах на території трьох областей: Закарпатської (Рахівський район), Чернівецької (південна частина Вижницького і Путильський райони), Івано-Франківської (Верховинський, південні частини Косівського і Надвірнянського районів) та на території Румунських Карпат у північно-східній частині Марамуреського повіту (Мармарощини).

На Гуцульщині найкраще збереглися автентичні танці, адже гуцульська родинна школа українського патріотизму, національного єднання і виховання, – це місце прищеплення здорових норм життя і навиків, кузня пошанівки рідної мови, звичаїв, традицій, свят, обрядів, символів, прилучення до місцевих ремесел і промислів, гуцульського народного мистецтва (декоративно-ужиткового, образотворчого, гри на національних музичних інструментах, народних танців і співу).

Гуцульська хореографічна культура є чи не найбільш яскравою в загальному пласті українського танцювального мистецтва, і тому завжди привертала до себе увагу істориків, етнографів, фольклористів, письменників. Подібні явища численно представлено в модерних різновидах архітектури (гуцульська гілка сецесії в архітектурі Східної Галичини Юліана Захарієвича, Едгара Ковача, Казимира Мокловського, роботах архітектурної фірми Івана Левинського, Тадеуша Обмінського, Олександра Лушпинського, Лева Левинського), живописі (Олекса Новаківський, Іван Труш, Модест Сосенко, Казімєж Сіхульський, Корнило Устиянович, Теофіл Копистинський, Ярослав Пстрак, Святослав Гординський,

Федір Кричевський, Григорій Смольський), скульптурі, ужитковому мистецтві кераміки, різьблення, ковальства, ткацтва (Олена Кульчицька, Олександр Лушпинський, Михайло Стефанівський, Олекса Бахматюк, Юрій Шкрібляк, Петро Баранюк, Кароль і Войцех Словіцькі, Петро Кошак, Роман Горбовий, Микола Ганущак, Йосип Джуранюк), літературі й театрі (твори Гната Хоткевича, Юрія Федьковича, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Леопольда фон Захер Мазоха, Марка Черемшини, Василя Стефаника, Володимира Гжицького, Романа Федоріва, Степана Пушика та ін.), кінематографі (культові стрічки «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Пісня про Довбуша» Івана Кавалерідзе, «Анничка» Бориса Івченка, «Камінний хрест» Леоніда Осики, «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Іллєнка та ін.), академічних жанрах музичного мистецтва (Михайло Вербицький, Василь Барвінський, Анатоль Кос-Анатольський, Ярослав Барнич, Микола Колесса, Мирослав Скорик, Олександр Козаренко, як і митці, котрі безпосередньо співпрацювали з тацювальними колективами: Василь Гекер, Віктор Гуцал, Левко Колодуб, Сергій Орел, Петро Терпелюк), етноверсіях естради, поп-, рок- та джазової культури.

Хореографічний гуцульський фольклор надзвичайно багатий. Тут і ритуальні, обрядові, побутові танці у супроводі співу та під акомпанемент самобутніх народних інструментів – трембіти, дримби, сопілки, флояри, цимбалів. Разом із тим, народні мелодії, пісні, танці, чи не в найбільшій мірі сприяли формуванню національної свідомості українців, що не могло не лякати владу тоталітарних режимів.

Саме з цих мотивів польський уряд переслідував хореографа Василя Авраменка, котрий у 20-і роки XX століття в м. Каліш (Польща) вчив полонених українських стрільців танцювати «Козака», «Запорожця», «Гуцула». Сталінськими карателями був заарештований у 1937 році знаний фольклорист, музикант, хореограф Василь Костів (Верховинець). Та навіть будучи ув’язненим, на Далекому Сході, організовував серед таких же патріотів-українців пісенно-танцювальні гуртки, за що вироком військової

колегії від 11 квітня 1938 року був розстріляний [65, с.32]. На довгих дев'ять років працівниками НКВС у 1949 році без жодного звинувачення був заарештований і вивезений зі Львова в Читинську область (районне містечко Балей) відомий уже на той час хореограф, постановник танців до вистав в українських театрах, організатор знаних самодіяльних мистецьких танцювальних колективів «Чорногора» та «Галичина» Ярослав Чуперчук. Та навіть будучи на поселенні не розлучається з улюбленою справою і організовує з таких же переселенців танцювальний колектив, де ставить танці, які колись під його орудою виконував Гуцульський ансамбль пісні і танцю та колектив «Чорногора» [220, с.8-9].

Життя і побут гуцулів формувався під впливом основного роду занять – скотарства, землеробства, ремесел тощо. Це, в свою чергу, впливало на історичний процес їх розвитку, формувало його побутові відносини, що фіксувалося в народній творчості, зокрема, і у фольклорному, а в подальшому – народному, етнічному танцях. Гуцульське хореографічне мистецтво пройшло довгий шлях від найдавніших обрядово-ритуальних дійств до найвищих сучасних мистецьких форм [59].

Але нерідко серед сучасних професійних та аматорських колективів абсолютний відхід від автентики призводить до спотворення танцювальних рухів, а весь хореографічний твір не відповідає ні змісту, ні музичній канві. Саме ця проблема турбує етнохореографів, фольклористів, мистецтвознавців України, і, чи не в першу чергу, дослідників хореографічної культури Західної України в цілому і гуцульського регіону зокрема.

Сучасна хореографічна культура, за дослідженнями Богдана Стаська [365], характеризується появою багатьох танцювальних субкультур, які зорієнтовані на широке коло прихильників. І викликає занепокоєння саме та обставина, що в сьогоденні практично забуті джерела народного танцювального мистецтва, які стали основою його становлення і розвитку.

Що стосується українського народного танцю, то ще з початку минулого століття, вирізняючись самобутністю і глибоким змістом, він став

одним із найяскравіших явищ, яке привертало увагу багатьох дослідників XX століття. І серед них – метри української хореографії [253, с.161-170] В. Авраменко [1], В. Верховинець [64], П. Вірський [45], К. Василенко [47-59], А. Гуменюк [115-116], К. Балог [20-2], В. Петрик [364;366], етнографи В. Шухевич [204;423-427], Р. Гарасимчук [74-77], О. Кольберг [443-444], Я. Головацький [88-90,435], І. Крип'якевич [284], П. Чубинський [283], музикознавці С.Грица [103-111], В. Гнатюк [84-85].

Навіть побіжне ознайомлення з названою тематичною сферою яскраво засвідчує виняткове, навіть домінантне значення звертань до образів гуцульського танцю, як виду мистецтва у якому поєднується пізнавана етнічна символіка, самобутня пластика руху, драматургічна архітектоніка цілісних танцювальних композицій, тембрально-ритмічна, ладова неповторність музичного ряду, краса й функціональність костюму.

Саме ці якості зберігають актуальність гуцульської хореографії для генеральних тенденцій формування регіональної традиції, а також залучення до найістотніших складових репертуару танцювальних колективів України від їх зародження й до сьогодні.

Актуальність обраного вектору дослідження зумовлена тим, що при всій численності й багатоаспектності його представництва, багатстві й перспективності напрямків пошуку він досі знаходиться поза увагою наукового аналізу. Недостатнє висвітлення автентичної гуцульської хореографії в сучасних науково-мистецьких дослідженнях, що, призводить до етнографічної недостовірності і безсистемності в сучасних хореографічних витворах балетмейстерів-постановників як у самодіяльних, так і в професійних колективах, зумовило вибір теми даного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертаційне дослідження здійснене в межах комплексної теми «Актуальні питання культурології: теорія та історія культури» – державний реєстраційний номер: 0117U00457, яка розробляється на кафедрі методики музичного виховання і диригування та узгоджена з тематичним планом наукових досліджень

Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» на 2015-2020 рр.

Тема дослідження затверджена вченою радою Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Протокол № 5 від 7 листопада 2009 р.), остаточно сформульована і перезатверджена 27 грудня 2018 р. (Протокол №12).

Об'єкт дослідження – матеріальна і духовна культура жителів західного регіону України – гуцулів.

Предмет дослідження – хореографічна культура Гуцульщини як складова соціокультурних процесів на національному та міжнародному рівнях.

Аналітичну основу дослідження складають праці з автентичної гуцульської хореографії, записи гуцульських автентичних танців, матеріали про діяльність Романа Герасимчука, матеріали історії функціонування Гуцульських фестивалів.

Хронологічні та географічні межі дослідження: охоплюють Верховинський та Косівський райони, частини Коломийського і Надвірнянського районів Івано-Франківської області, а також Вижницький і Путильський райони Чернівецької області та Рахівський район Закарпатської області, де проживає етнічна група українців – гуцули; хореографічна культура на зламі XIX-XX століть і сьогодення.

Метою дослідження є концепційне осмислення основних тенденцій становлення, розвитку й функціонування гуцульської хореографічної культури як унікального мистецького феномена західного регіону України в історико-культурному ракурсі.

Відповідно до мети дослідження були визначені основні наукові **завдання**:

– відслідкувати тенденції наукового осмислення гуцульської автентичної хореографічної культури кінця XIX – XX століть;

– з’ясувати роль гуцульського народного танцю в хореографічній культурі українського народу та проаналізувати символіку танцювальних форм у гуцульській автентичній культурі;

– визначити шляхи становлення сценічних форм хореографічного гуцульського фольклору на початку ХХ століття з позицій аматорсько-самодіяльного мистецтва, етнопедагогіки, спортивно-патріотичного виховання й театрального мистецтва;

– розкрити значення гуцульської хореографії у фаховій педагогіці народного танцю України;

– висвітлити складову гуцульської хореографії у сфері регіонального конкурсно-фестивального руху;

– дослідити діяльність провідних професійних та аматорських колективів і з позицій представницької ролі засобами гуцульської хореографічної культури.

Теоретичну базу дослідження складають наукові роботи, збірки й публікації, присвячені:

- українській хореології (П. Білаша, О. Кравчука, С. Легкої, В. Пастух, В. Шкоріненка, О. Шлемка), зокрема гуцульської (дослідження К. Вуйціцького, Л. Голембйовського, Я. Головацького, М. Кондрацького, М. Мерчинського, Б. Рибакова, Є. Сявавка, В. Шухевича);

- хореології, теорії та історії танцю (Ф. Гербургера, О. Мерлянова А. Нагачевського, Дж. В. Кеалііногомоку);

- фольклорній хореографії України (В. Авраменка, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, Ф. Колесси, О. Кравчука, І. Полякової, Ю. Станішевського, Б. Стаська);

- традиційно-побутовій хореографічній культурі Гуцульщини (П. Арсенича, І. Вагилевича, Л. Вайгеля, Б. Гакке, В. Гнатюка, М. Колцуняка, Р. Кайндля, С. Кльоновича, О. Кольберга, К. Кутельмаха, І. Огоновського, О. Поясика, А. Проня, Л. Сабан, Г. Хоткевича, С. Чарнецького);

- хореографічній етнопедагогіці, ритмопластиці, теорії ігрових методів та спортивно-патріотичного руху (І. Боберського, В. Верховинця, Е. Демора, А. Дункан, Е. Жак-Далькроза, Г. Ібрагімова, С. Садовенко, О. Суховерської);

- діяльності танцювальних колективів та видатних українських діячів в галузі етнохореографії: (В. Авраменку (праці А. Гуменюка, К. Василенка, Д. Демків, І. Книша, Я. Чуперчука, М. Шендрика, В. Пастух), К. Балог, Д. Демків, А. Зібаровській, І. Курилюку, Д. Ластівці, В. Петрику, Н. Ромадову, Я. Чуперчуку, В. Чуперчук та ін.);

- рецензії на виступи, матеріали архівів (міст, навчальних закладів, приватних), епістолярна спадщина, спогади та меморіальні праці, сучасників – очевидців та учасників мистецьких процесів, методичні напрацювання діячів хореографічного мистецтва (Х. Алчевської, Й. та Г. Гулейчуків, І. Ілійчука, Леся Курбаса, Д. Минайлюка, Л. Сулержицького, М. Сумцова, Б. Підгорецького, М. Попелло-Давидова, О. Ремеза, Г. Хоткевича та ін.).

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід до системності та об’єктивності вивчення хореографічної культури гуцулів у минулому, що охоплює загальнонаукові та спеціально-наукові методи дослідження, серед яких провідними є: аналітичний – при вивченні наукової, художньої літератури, творів образотворчого, ужиткового мистецтва й фольклору; історичний – при аналізі шляхів еволюціонування гуцульської автентичної хореографії; теоретичний – аналіз, порівняння, науково-дослідницькі описи, датування, статистика, систематизація, узагальнення дослідницьких даних; принцип компаративно-типологічного аналізу – для уточнення й оцінювання професійного та аматорського виконання, аналізу офіційної документації для з’ясування регіональних спільностей і відмінностей у мистецькому сценічному втіленні гуцульської хореографічної культури, що в сукупності дозволило створити чітку і об’єктивну уяву про її стан у житті українського народу на зламі XIX-XX століть і в сьогоденні.

Виходячи з актуальності дисертаційної теми, об’єкта, предмета та завдань, **наукова новизна** полягає в наступному:

Уперше:

– здійснено ретроспективний аналіз зібраного матеріалу та польових досліджень у діахронному та синхронному відношеннях;

– простежено становлення і розвиток автохтонного гуцульського хореографічного фольклору та впливів міграційного населення на його видозміни;

– проаналізовано умови збереження та причини втрати локальних ознак гуцульських автентичних танців та вплив концертно-професійного фактора на структуру гуцульського народно-хореографічного репертуару;

– статистично аргументовано осмислення Гуцульських фестивалів, орієнтованих на вивчення, збереження, популяризацію, поширення, захист, розвиток культурних надбань певного етносу як перспективного і важливого комплексу напрямків культурного життя регіону, вагомої складової національного мистецького процесу, а також істотного чинника еволюціонування вітчизняної етнохореографії;

– охарактеризовано еволюції форм складової гуцульської хореографії у етнопедагогіці, ритмопластиці, теорії ігрових методів та спортивно-патріотичному русі;

– визначено пріоритетні шляхи збереження гуцульської автентичної хореографічної культури на професійній та аматорській сценах регіонального та національного рівнів.

Узагальнено:

місце і значення автентичної гуцульської хореографії, її проявів і форм у мистецькій спадщині українського народу, що значною мірою визначено її проблематикою, зумовлено необхідністю подальшого розвитку цієї гілки українського хореографічного мистецтва.

Запропоновано:

– детально проаналізовано активну пошукову діяльність Романа Гарасимчука у дослідженні хореографічної культури Гуцульщини;

– здійснено реконструкцію хореографічного компоненту протягом всієї історії функціонування Гуцульських фестивалів;

– систематизовано різновиди впливу на соціокультурну сферу, функції, географічне представництво хореографічних форм у концертних, фестивальних та педагогічно-виховних процесах України та регіону.

Теоретичне і науково-практичне значення отриманих результатів дослідження полягають в тому, що вони можуть бути використані при постановці хореографічних композицій до театральних вистав на українську тематику; в сценічно-хореографічних постановках професійних та самодіяльних колективів; у процесі підготовки педагогів-хореографів у мистецьких вищих навчальних закладах при викладанні курсів з етнографії і фольклору народу України, історії хореографічного мистецтва, теорії і методики українського народно-сценічного танцю, при розробці курсів та складанні навчальних й робочих програм з предметів: «Мистецтво балетмейстера», «Український танець», «Історія хореографічного мистецтва», «Методика роботи з самодіяльним танцювальним колективом», а також спецкурсу «Лексика українського народно-сценічного танцю» тощо.

Окрім того, дана робота сприятиме систематизації та узагальненню накопиченого матеріалу з хореографічної культури гуцулів і дозволить визначити подальші напрямки вивчення її сучасного стану.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювались на засіданні кафедри методики музичного виховання і диригування. Висновки та результати дослідження висвітлювались у виступах на наступних конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми сучасної хореографії шляхи їх вирішення» (Луганськ, 2006); Всеукраїнська науково-практична конференція «Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів» (Київ, 2006); науково-методична конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (Івано-Франківськ, 2007); науково-методична конференція «Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки»

(Івано-Франківськ, 2007); Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографічне мистецтво в системі художньо-естетичної освіти в Україні» (Івано-Франківськ, 2007); Науково-методична конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (Івано-Франківськ, 2008); науково-методична конференція «Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки» (Івано-Франківськ, 2008); Перша Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу (Херсон, 2009); Науково-методична конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (Івано-Франківськ, 2009); науково-методична конференція «Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки» (Івано-Франківськ, 2009); «Народознавчі студії пам'яті Василя Скуратівського» (Київ, 2011); Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті вищої освіти в Україні» (Херсон, 2011); Міжнародна науково-практична конференція «Хореографія у мистецько-освітньому просторі України» (Рівне, 2012); Науково-методична конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (Івано-Франківськ, 2012); Міжнародна науково-практична конференція «Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку» (Київ,2012); Науково-методична конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (Івано-Франківськ, 2013); Всеукраїнська науково-практична конференція «Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки» (Івано-Франківськ, 2013); XVI международная заочная научно-практическая конференция «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Москва, 2013); Науково-методична конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (Івано-Франківськ, 2014); Всеукраїнська науково-практична конференція «Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки» (Івано-Франківськ, 2015); Міжнародна науково-практична конференція «Педагогіка музичного

мистецтва, художньої культури та хореографії у контексті інтернаціоналізації освіти» (Мелітополь, 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Педагогіка мистецтва для культурного зростання особистості впродовж життя» (Мелітополь, 2018).

Публікації. Основні положення дисертації відображені **у тридцяти** публікаціях, із них: **4** – у спеціалізованих фахових, затверджених МОН України; **3** – у міжнародних фахових періодичних; **24** – в інших наукових виданнях та в **трьох** в навчально-методичних посібниках.

Структура роботи побудована за проблемно-хронологічним принципом і складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел (529 позицій), додатків. Основний текст дисертації становить 200 сторінок.

РОЗДІЛ 1

АВТЕНТИЧНА ФОЛЬКЛОРНА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ГУЦУЛЬЩИНИ В ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – XX СТОЛІТЬ

1.1. Історіографія наукового осмислення гуцульської хореографії

Проблема історії заселення Карпат, зіткнення тут у процесі міграційних й колонізаційних рухів різних етнічних груп, культурних впливів, питання, пов'язані з розвитком регіональної своєрідності багатьох явищ традиційної матеріальної та духовної культури українців Карпат і, зокрема, гуцулів, здавна цікавили істориків, етнографів, письменників. Базовими для наукових основ дослідження стали праці етнокультурології (О. Кравчука [206], С. Легкої [222], В. Пастух [301-304], В. Шкоріненка [417], О. Шлемка [420 - 421]).

Серед цих проблем окрему гілку становить *дослідження духовної і матеріальної культури гуцулів***,** еволюціонування наукових позицій та структурування й методологія (її значною мірою формують дослідження Я. Головацького [88-90], К. Вуйціцького [458], Б. Рибакова [332], Є. Сявавка [374], В. Шухевича [423-427]).

З точки зору проблематики дослідження, Гуцульщина, як зазначає Ю. Гошко [98, с.24], більше ніж інші етнографічні регіони України привертала увагу дослідників, які, поряд з вивченням її матеріальної та духовної культури, намагалися визначити її хронологію та локацію, а також причини й складові полікультурних взаємодій. Життя і діяльність

представників гуцульського етносу протягом багатьох віків великою мірою залежали від навколишніх природно-географічних умов гірського регіону, це наклало відбиток практично на всі сфери їх господарювання, побуту, матеріальної і духовної культури. Місцеве населення цього краю, хоч і мало певні етнічно-локальні особливості, завдяки політичним та природно-географічним умовам ніколи не поривало зв'язків з іншими етнографічними регіонами України.

Автори історико-етнографічного дослідження «Гуцульщина» П. Арсенич, Ю. Гошко та В. Грабовецький стверджують, що перші оселі на етнічних територіях сучасної Гуцульщини виникли іще в X-XIII ст. у складі Давньоруської держави. В XI-XII століттях частина територій була відторгнена угорськими королями від Київської Русі разом із Закарпаттям і залишалася окупованою Угорщиною протягом семи століть. Решта території після роздроблення Давньоруської держави знаходилася спочатку в складі Галицького, а пізніше – Галицько-Волинського князівств. У XIV ст. найбільш обширною – галицькою частиною Гуцульщини заволоділа Польща, а буковинською – Молдавія.

Інтенсивне заселення краю, згідно позиції П. Арсенича, припадає на XV ст., коли: «…внаслідок зростання кріпосницької системи, росту панських фільварків і панщини, селяни відступали в гірські околиці, де кріпосне право ще не давало себе так відчувати, а наявні неосвоєні території і місця поселення створювали сприятливі умови для життя» [7, с.57].

Подальший період знаменний завершенням формуванням локального етносу. За дослідженнями В. Борисенка, В. Горленка, О. Гужія та ін., «ця локально-етнічна територія з її етнічними особливостями місцевого українського населення почала формуватися, очевидно, в XVI-XVII ст. Край був освоєний місцевим українським населенням. Назву «гуцул» етнічно-локальної групи населення цього краю виявлено в XVI ст.» [385, с.86-87]. З другої половини XVIII століття вся Західна Україна потрапила під владу австрійської монархії.

У цей час окремі індивідуальні дослідники, нагромадивши зібраний пошуковий матеріал, публікують статті, монографії, де висвітлюють ряд питань, які містять достовірні описи різних сторін матеріальної і духовної культури гуцулів. Серед них окрему увагу заслуговують праці польських дослідників Л. Вайгеля, І. Коперніцького, О. Кольберга, Ю. Шнайдера, чеського етнографа Ф. Ржегоржа, словацького вченого П. Шафарика, німецького історика Р. Кайндля, українських письменників і науковців І. Вагилевича, Я. Головацького, І. Франка, М. Павлика.

Якщо в другій половині XVIII століття наукові дослідження (О. Кольберг, М. Колцуняк, Р. Закменський, С. Витвицький та ін.) носили вибірковий і нерегулярний характер, то перша половина XIX століття ознаменувалася плановими дослідженнями українських істориків, етнографів, музикознавців (В. Шухевич, М. Мерчинський, Р. Гарасимчук, М. Кондрацький та ін.) за фінансової підтримки Етнографічної комісії Наукового товариства імені Т. Шевченка. Їх фольклорні розвідки, дослідження, монографії, записи, статті, замальовки і фотографії на сьогодні являють собою цінний матеріал для розкриття художнього потенціалу Гуцульщини другої половини XVIII – першої половини XX століть.

Підсумовуючи етнографічні пошуки І. Вагилевича, С. Вітвицького, Я. Головацького, О. Кольберга, В. Завадського, В. Гнатюка та ін., Ю. Гошко конкретизує локацію Гуцульщини на кінець XIX – початок XX ст. в наступних межах: на заході границя з бойками проходила рікою Лімницею і далі закарпатською частиною верхів’ями річок Берестянка і Турбату, ріки Тересви і долиною річки Мала Шопурка до її злиття з Тисою; на півдні ця лінія проходить до державного кордону. На півночі та північному сході від ріки Лімниці межа перетинає ріки Бистрицю Солотвинську та Бистрицю Надвірнянську, захоплює село Пасічна, далі йде на Делятин, Яблунів, Косів, Вижницю, Берегомет, Красноїльськ до кордону з Румунією [97, с.26]. Перша світова війна знову змінила територіальні обриси Гуцульського краю, землі якого поділили Польща, Румунія і Чехословаччина.

Історіографію *етнографічних досліджень Гуцульщини* відкриває один із перших дослідників Карпатського регіону, професор Львівського університету Б. Гаке, який у 1791, 1792 і 1793 роках здійснював етнографічне вивчення цього краю. Результати дослідження були опубліковані в Нюрнберзі в 1794 році [433] і стосувалися життя і побуту гуцулів, проте, як на думку сучасних дослідників, були досить поверховими і суб'єктивними [179, с. 243-260].

Дещо більшою повнотою та науковою достовірністю відрізнялися праці польських дослідників і письменників К. Вуйціцького [458], Ю. Корженьовського [446], В. Поля [450] та А. Бельовського [432], які висвітлили різні сторони народної культури гуцулів на основі власних спостережень в першій половині XIX ст., що стосувалися звичаїв, забобонів, повсякденного укладу життя.

Більш ґрунтовне вивчення Гуцульщини здійснили українські вчені і письменники Яків Головацький, Роман Заклинський та Іван Вагилевич. Значну роль у вивченні життя і побуту гуцулів відіграли члени Південно-Західного відділу Російського географічного товариства М. Драгоманов, Ю. Федькович, Г. Купченко, М. Бучинський та інші. Активну допомогу їм надавала місцева інтелігенція, а саме Р. Заклинський, М. Ковцуняк, І. Гарасимович.

Літературознавець, історик, етнограф, педагог, мемуарист, культурно-просвітницький діяч Р. Заклинський окрім опису умов праці й побуту, здійснив аналіз міграційних процесів етносу [151, с.13-14; 99-105; 110-113]. Я. Головацький на підставі подорожі в Карпати (1839 р.) видав наукову працю «Мандрівка по Галицькій та Угорській Русі», в якій правдиво показав життя побут і трудову діяльність гуцулів у компаративному співставленні з іншими етнічними групами України, прийшовши до новаторського висновку слов'янського характеру гуцульського етносу [90, с.46-94; 8, с.11].

Натомість, знаний поет і фольклорист І. Вагилевич досліджував історію гуцулів, їх одяг, житло, їжу, заняття, мову, звичаї та обряди зі

слов'янофільських позицій, що призвело до хибних висновків. Цінністю його пошуків стала експозиція на виставці народного одягу гуцулів, бойків і лемків, організованій у Москві (1867 р.) російським істориком Нілом Поповим на основі досліджень І. Вагилевича та придбаних Я. Головацьким комплектів народного одягу цих етнографічних груп.

Фольклорист, член Південно-Західного відділу Російського географічного товариства М. Бучинський, який одним із перших у 1867 році здійснив докладний ілюстрований опис побуту, одягу, діалекту, здійснив записи місцевого фольклору, збагативши науковими даними бібліотеку Академії наук у Києві.

Кінець XIX століття у сфері дослідницької діяльності ознаменувався створенням при Науковому товаристві імені Шевченка Етнографічної комісії і виданням у м. Львові «Записок наукового товариства імені Шевченка» (ЗНТШ), а також «Етнографічного збірника» та «Матеріалів до українсько-руської етнології». Все це в сукупності сприяло значному розширенню масштабів етнічного вивчення Гуцульщини. Про це свідчить закінчення роботи над п'ятитомником «Гуцульщина» В. Шухевичем, поява праць про закарпатських гуцулів етнографів А. Петрова та Ю. Яворського; Осипа Маковея, М. Павлика, К. Довбенчук та ін.

Нового якісного рівня досягли етнографічні дослідження в час керівництва Наукового товариства імені Шевченка Михайлом Грушевським, який залучив до співпраці передові сили патріотично настроєної інтелігенції.

Серед цих постатей значне місце займає мовознавець, літературознавець, публіцист, перекладач, етнограф Володимир Гнатюк (1871-1926), секретар Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка, культурно-громадський діяч, допомогу якому у зборі фольклорно-етнографічних матеріалів надавав І. Франко, а також місцеві учителі та культурно-громадські діячі, численні кореспонденти. Він підходив до вивчення етносу шляхом застосування широкого спектру досліджень: історія і теорія фольклористики, етнографія (що включала питання

етногенезу, народні звичаї та обряди, промисли, харчування, мистецтво). Вивчення духовної і матеріальної культури гуцулів Станиславівщини та Буковини В. Гнатюк здійснював протягом шести років (1899-1905), перебуваючи в центрі Гуцульського краю – Криворівні, і залучаючи до її дослідження місцеву інтелігенцію, реалізував комплексне дослідження політичного і культурного життя гуцулів Закарпаття. Найціннішим у його працях «Причинки до пізнання Гуцульщини», «Гуцули» є погляд на проблеми народно-поетичної творчості з точки зору чинника пізнання соціально-економічних умов життя різних верств населення.

Заслуговують на увагу наукова праця про історичне минуле гуцулів, їх заняття, побут і звичаї українського письменника В. Вітвицького, який 30 років проживав у с. Жаб'є (нині – селище Верховина) і зібрав чимало етнографічного й фольклорного матеріалу від місцевих жителів [457], рукопис М. Чорногуза «Гуцульське життя», в якому висвітлено життя і побут гуцулів [220], та праці невідомих авторів з Гуцульщини «З Кутських гір» та «Причинок до етнографії Станіславських гуцулів», де йдеться про ту частину Гуцульщини в долині ріки Прут, яка була вивчена найменше [165]. До цього процесу долучились співробітник Львівського промислового музею Л. Вербицький [63], учитель із с. Яворів М. Колцуняк [194] та етнограф, дослідник Карпатського краю І. Герасимович [79].

Якщо в 30-50-і роки XIX ст. етнографічним дослідженням Гуцульщини займалися лише окремі дослідники, то з 1860-х років почалося більш цілеспрямоване і масове збирання етнографічних матеріалів, а з 1870-х років дослідження почали вестися за певною програмою і обґрунтованою науковою методикою (це засвідчують праці знаних польських етнографів І. Коперніцького [445], О. Кольберга [443] та Л. Вайгеля [455], німецького історика Р. Кайндля [438], який, однак, як зазначає П. Арсенич, «перебільшував вплив румунської культури на гуцулів»). Однак жоден з названих науковців ґрунтовно не звертався до висвітлення хореографічної

культури гуцулів, створивши при цьому сприятливе наукове підґрунтя до подальших досліджень.

Велика заслуга в розширенні масштабів дослідження Гуцульщини належить члену Етнографічної комісії НТШ у Львові, українському етнографу, педагогу і освітньо-культурному діячеві Володимиру Шухевичу. Потужним поштовхом до вивчення етнографічних матеріалів з Гуцульщини стало створення у Західній Україні (Львові, Стрию, Тернополі, Коломиї) музеїв та господарсько-етнографічних виставок, в організації яких активну участь брав В. Шухевич, збираючи для них за власні кошти гуцульські мистецькі вироби, знаряддя праці, одяг тощо, Результатом чого стало серйозне наукове дослідження – п'ятитомна праця «Гуцульщина» (1897-1908 рр.) [423-427]. Вона є однією з найповніших узагальнюючих монографій про матеріальну і духовну культуру галицьких гуцулів, а її багатий фактичний матеріал і в сьогоденні не втратив своєї актуальності[1]. У ній автор подає фізико-географічні, етнографічні, статистичні відомості про галицьких гуцулів, їх господарські та громадські споруди, заняття, народні промисли, родинне життя, народний календар, народну медицину звичаї та обряди, усні фольклорні жанри (оповідання, казки, легенди, перекази про опришків), ним сформовано словник гуцульського говору [9, с.14].

Серед досліджень гуцульського етносу реалізованих у 1920-х рр. чи не найбільшу наукову цінність становлять праці знаного польського етнографа та прогресивного письменника Станіслава Вінценза, який на основі власних польових досліджень гуцульського фольклору відобразив у монографії різні сторони життя і побуту гуцулів [9, с.19]. Однак більшість досліджень гуцульського краю початку XX століття (В. Зубковський, І. Гургула, К. Масковський, Т. Бунда, Я. Грабовський та ін.) мали один суттєвий недолік, а саме: у них досить часто етнографічні дослідження носили

[1] Праця тривалий час була поза науковим обігом. За радянських часів вивчати доробок В. Шухевича заборонялося, оскільки він є дідом генерала УПА Романа Шухевича («Тараса Чупринки»). З огляду на це в 1974 році не допустили до захисту в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР дисертаційне дослідження П. Арсенича «Володимир Шухевич – дослідник Гуцульщини».

абстрактний характер і не містили реальних обставин соціально-економічного і культурного життя гуцулів, з'ясовувалися деякі відмінності без суттєвого порівняння їх з іншими регіонами як Прикарпаття, так і всієї України в цілому.

На початку 30-х років XX ст. оживають польові дослідження Гуцульщини, з'являються наукові зарисовки про ужиткове мистецтво гуцулів (Г. Смольський, В. Василенко) [253, с.161-170]. Поштовхом для цього стало створення краєзнавчих музеїв у Станиславові (1928 р.), Рахові (1931 р.), Коломиї (1926-1934 рр.), Жаб'ю (1934-1938 рр.), Чернівцях (існуючий музей поновив свою роботу з 1935 р.).

Саме тоді гуцульську музику вивчають М. Мерчинський і М. Кондрацький, а гуцульські автентичні танці – Р. Гарасимчук, чиє ім'я, як зазначив М. Моздир, «…є одним із найяскравіших із числа фундаторів львівської етнографічної школи, що репрезентує тягливість наукових традицій в осередку сучасного Інституту народознавства НАН України» [284, с.1114].

Але при безумовній науковій цінності даної праці Р Гарасимчука, методика дослідження мала певні недоліки, на які звернули увагу І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса: безсистемність і неточність викладу дослідженого матеріалу, і, як наслідок, слабкість, недостатня аргументованість окремих висновків.

Проблематика дослідження ставить завдання розгляду існуючих позицій у галузі *хореології, теорії та історії танцю* (А. Нагачевський [286], Дж. В. Кеалііногомоку [440]).

А. Нагачевський – директор Центру українського та канадського фольклору ім. Петра і Дорис Кулів міста Едмонтон, штату Альберта, Канада зазначає, що термін «народний танець» вживається у зв'язку з різними культурними явищами, і «фактично ані науковці, ані виконавці-танцюристи не дійшли до згоди у визначенні конкретної концепції народного танцю» [286, с.19].

Джоан Вілер Кеаліїногомоку та Фелікс Гербургер [286, с.19] наголошують на тому, що доцільно виділити дві великі категорії народних танців: «танці первинного побутування» та «танці в їх вторинному існуванні». З одного боку, як вони стверджують, існують оригінальні, зазвичай сільські традиції, з іншого – відбувається процес відродження та мистецького переосмисленя цих традицій. Щодо сільських традицій як єдиного джерела фольклорної хореографії, то акцент на них в даному випадку є не зовсім коректним, оскільки певні традиції формувались й у міській культурі, прикладом яких є французькі бранлі, тобто, професійні танці бочкарів, конюхів, прачок тощо, в яких виконавці відображали елементи своєї безпосередньої праці [304].

Така ж ситуація існувала і в Україні, де народна хореографія, за дослідженнями А. Гуменюка, «інтенсивно і плідно розвивалася не тільки в селах, але і в містах, особливо в промислових центрах» [116, с. 43]. Натомість він подає формулювання антиномічної категорії: «всі народні танці, що підлягали художній обробці, а також створені хореографами і танцювальними колективами і виконуються на сцені, називаються сценічними» [116, с.44].

Ф. Гербургер, у свою чергу, намагався визначити характеристики танців у їх первинному побутуванні. Він стверджував, що такі танці є складовою частиною всього громадського життя певного суспільства, зазначаючи при цьому, що форма їх змінюється і підлягає імпровізації в певних культурних рамках.

Автентичний танець вивчається безпосередньо у своєму культурному середовищі, де індивідуум спочатку сприймає загальний настрій танцю, перебуваючи з дитинства на сімейних та громадських забавах, наслідуючи в танках та іграх трудові й побутові рухи своїх батьків, котрі свідомо чи напівсвідомо повторюються у окремих елементах хореографії. Згодом, перейнявши загальний настрій танцю, він свідомо чи несвідомо прагне відтворювати його окремі складові, а, опанувавши ними, намагається внести

деякі ускладнення. У зв'язку з цим, танець починає належати не певній етнографічній групі, а деякій підгрупі. Саме це, на думку дослідника, і є зародком вторинного існування хореографічної культури [286, с. 20].

Як зазначає А. Нагачевський, танцювальна діяльність в Україні визначається великою різноманітністю в обидвох категоріях, де майже завжди танці первинного побутування виконуються під час забав, а народні танці вторинного існування – на сцені або готуються для неї. Тому танці вторинного існування є сценічним пристосуванням їх до публічного виконання, тобто, виконують розважально-рекреаційну функцію, притаманну хореографічному фольклору, який зазнає трансформації. Тобто, залишаючись елементом дозвілля та розваг, у контексті його перенесення на сцену танець набуває інтерсуб'єктивного значення. У зв'язку з цим науковець підкреслює, що терміни «танці первинного побутування» та «танці вторинного існування» довгі і незручні в тексті, тому, на його думку, доцільно вживати терміни «побутові танці» та «сценічні танці». Проте, в термін «побутові танці» він вкладає цілком інший зміст, який відповідає за наповненням гербургерзькому поняттю, тобто як автентичні танці тієї чи іншої етнографічної групи.

Істотною з позицій дослідження є проблема співвіднесення танцювальності сценічної й фольклорної природи. Так, Ольга Мерлянова у праці «Жіночі танці в українській народній хореографії» [280] пропонує типологію цих процесів в сучасній хореології з позиції підходів до сценічної трансформації фольклорного танцювального зразка (обробка, розробка, стилізація). При цьому авторка обумовлює, що в народно-сценічному танці незважаючи на вплив інших видів хореографічного мистецтва (класичного танцю, бального танцю, сучасного танцю), стилістичний та лексичний зв'язок із конкретним фольклорним першоджерелом, загальною образною системою народної хореографії етносу [280] залишається достатньо відчутним. Вона розглядає народний та народно-сценічний танець як взаємопов'язані

феномени в сфері фольклорного і народно-сценічного танцювального мистецтва (як аматорського, так і професійного).

У дослідженні С. Легкої «Українська народна хореографічна культура ХХ століття» [222] важливою є позиція диференційованого підходу до соціокультурного призначення народно-танцювального мистецтва:

- у побуті;
- у контексті розвитку драматичного театру;
- як самостійний твір мистецтва;
- у контексті становлення та розвитку української хореографічної освіти. [222].

Окрему увагу приділено лексичним, жанровим, стилістичним засобам та формам синтезування з традиціями українського народного танцю.

Осмисленню українського народного танцю як втілення мистецького генія трудових мас, окраси їх духовного життя, одного з найдорожчих національних надбань приділено увагу в розвідках і методичних напрацюваннях В. Авраменка, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, Ф. Колесси, О. Кравчука, І. Полякової, Ю. Станішевського, Б. Стаська).

Однією з базових позицій у науковому аналізі постає жанрова типологія. Один з найпереконливіших варіантів – «кваліфікаційну систему» українських народних танців за драматургійними різновидами (на хороводи, побутові танці, сюжетні танці), здійснено А. Гуменюком у праці «Українські народні танці». Проте, така система, як зазначає А. Нагачевський – директор Центру українського та канадського фольклору ім. Петра і Дорис Кулів міста Едмонтон, штату Альберта, Канада, «не знайшла великої підтримки в міжнародній етнохореологічній літературі» [286, с.21]. Самі ж побутові танці А. Гуменюк на підставі спільних стилістичних хореографічних особливостей та музики поділяє на три групи:

– метелиці, гопаки, козачки;
– коломийки, гуцулки, верховини;

– польки та кадрилі [112, с. 17].

Вразливою стороною запропонованої класифікації є те, що всі танці з цього розділу («Гопак», «Херсонський гопак», «Диканський козачок», різні варіанти «Козачків», «Кадрилі», «Польки») дослідник подає в сценічному варіанті, поза їх фольклорно-етнічною першоосновою (зазначаючи при цьому, як і в яких кулісах розташовуються виконавці на початку танцю, що вони відображають в танцювальних рухах). Тому запропоновану систему слід віднести скоріше до побутових танців, котрі відійшли від етнічних автохтонних форм і трансформувалися в сценічний різновид.

Як зазначає А. Пронь, починаючи з кінця XIX століття відбувається процес об'єктивізації народної хореографії, котрий особливого розмаху набуває в першій половині XX століття, «що в кінцевому результаті приводить з одного боку до перетворення її на твір сценічного мистецтва («масовий» та «елітарний»), а з іншого – в об'єкт наукової рефлексії (у мистецтвознавчому, соціологічному, культурологічному, етнографічному та інших аспектах)» [323, с.164-168].

Гідний внесок у розвиток теорії і практики української народносценічної хореографічної лексики зробили П. Вірський, О. Соболь, В. Вронський, Л. Калінін, Д. Ластівка, О. Гомон, М. Вантух, А. Кривохижа, Г. Назаренко, О. Опанасенко, В. Михайлов та інші балетмейстери й виконавці-танцюристи.

Одним із класиків названого напрямку, К. Василенком у роботі «Лексика українського народно-сценічного танцю» [59] сформульовано методологію (через уніфікацію та класифікацію національної лексики) трактування семантики поетичної мови української хореографії, її лексиці, морфологічній структурі, історичному розвитку, еволюції, шляхів збагачення. Дослідник окрему увагу приділяє збагаченню народної танцювальної лексики регіональними чи етнохарактерними специфічно жанровими танцювальними па (гуцульськими, лемківськими, бойківськими, волинськими, подільськими), деякими специфічними буковинськими рухами

і ходами, зокрема, парними партерними обертами на місці та партерними обертами з просуванням (в гуцульських, бойківських, лемківських танцях – по вертикальній чи горизонтальній прямій). Цікаво, що у якості аргументації він послуговується здебільшого взірцями, стилізованими на підставі гуцульської хореографії: дубовий лист («Аркан»), рухи з топірцями («Лісоруби»), своєрідні рухи танців «Тропотянка» (М. Ромадова), «Решето», «Гуцулка», «Півторак», «Пастушкові коломийки» (Я. Чуперчука), «Лісоруби», «Аркан», «Чабани», «На галявині» (В. Петрика), «Вівчарі на полонині» (К. Балог). Окрім цього, в праці здійснено компаративний аналіз гуцульських, розбійницьких і чабанських танців польських гуралів, елементів й атрибутики словацької, угорської, румунської хореографії, напливового характеру хореографії у центрах проживання переселенців.

Просторово-часова структура українського народного танцю досліджувалася К. Балог, К. Василенком, В. Верховинцем, П. Вірським, В. Вронським, А. Гуменюком, А. Кривохижею, Д. Ластівкою та ін., і, зокрема, гуцульського – В. Авраменком, Р. Гарасимчуком, А. Зібаровською, В. Петриком, Б. Стаськом, Я. Чуперчуком, які зробили гідний внесок у розвиток теорії і практики народної хореографії.

Значний корпус праць заторкує низку питань, близьких проблематиці традиційно-побутової хореографічної культури Гуцульщини (П. Арсенича [7], І. Вагилевича [42], Л. Вайгеля [455], Б. Гакке [433], В. Гнатюка [84-85], М. Колцуняка [442], Р. Кайндля [438], О. Кольберга [443-444], К. Кутельмаха [218], І. Огоновського [448],О. Поясика [320], А. Проня [323], Л. Сабана [338], Г. Хоткевича [398], С. Чарнецького [403]).

Оскільки життя і побут жителів Карпатського краю формувався під впливом основного роду занять, то це, у свою чергу, впливало на історичний процес розвитку цієї етнографічної групи, формувало побутові взаємовідносини, ритуали, традиції, обряди, народжувало правові норми, естетичні ідеали. Все це фіксувалося в народній творчості, і, зокрема, у фольклорному, етнічному, а в подальшому – народному танцях.

Саме гуцульська хореографічна культура пройшла довгий шлях від первинних ізоморфних обрядово-ритуальних дійств до сучасних мистецьких хореографічних форм і танець, будучи не просто грою чи забавою, є одночасно етнічною характеристикою даного народу й одним із критеріїв, який спонукає до з'ясування етнографічних питань.

Довший час спеціальних праць про хореографічну культуру гуцулів не було, а скупа інформація про них розпорошена в різних виданнях і не містить істотних характеристик гуцульських танців, їх типів, різних відмінностей, внаслідок чого виникло багато неясностей і протиріч. Друга половина XIX століття ознаменувалася посиленим вивченням матеріальної і духовної культури населення Гуцульщини, в котрих певне місце відводиться й дослідженням хореографічної проблематики.

Першу групу становлять ті дослідження, які мають лексикографічний характер, тобто містять лише назви танців без будь-якого їх опису (такими є енциклопедії і словники Ф. Брокгауза, А. Ефрона, Б. Грінченка, Ж. Глогера, А. Кремера).

Другу групу становлять ті повідомлення і розробки, в яких коротко подано опис побутових танців гуцулів, описані деякі хореографічні кроки і танцювальні фігури Карпатського регіону – в працях Р. Кайндля [439], І. Огоновського [448], Л. Вайгеля [455], М. Колцуняка [442], О. Кольберга [443], І. Вагилевича [42] та ін.

В 30-х роках XIX ст. гуцульську хореографічну культуру починає вивчати Р. Гарасимчук, результатом дослідження якого стає монографія «Tańce Huculskie» [434]. Прогресивність його методики полягала у фото- та відеофіксації матеріалу експедицій, аудіозапису танцювальної музики, створення оригінальної системи позначень танцювальних рухів й картографії ареалів поширення. Про актуальність дисертації та монографій Р. Гарасимчука і необхідність їх надрукування свідчать відгуки О. Кульчицької, А. Кос-Анатольського, М. Гембаровича, П. Вірського, М. Гордійчука, рецензії опонентів Г. Березової та С. Людкевича. Знана

художниця та музейний працівник О. Кульчицька у відзиві писала: «Зокрема цінною для мене була його надрукована ще при Польщі робота «Гуцульські танці», причому, мене як художника, вражало, що Р. Гарасимчук зумів погодити строго науковий підхід до матеріалу з живими і пластичними описами окремих танців, фігур, кроків тощо» [244, с.1142]. Проте недосконалий принцип запису танців призвів до того, що цінне наукове дослідження Р. Гарасимчука залишилось на маргінесі інтересу сучасних дослідників.

Це значною мірою стосується традиційно-побутової хореографічної культури Гуцульщини, яка посідає чи не провідне місце в українському танцювальному мистецтві. Сучасні дослідження гуцульської хореографічної культури (друга половина XX століття) залишаються розрізненими і нечисленними, переважно фігурують в контексті дотичної проблематики. Саме тому кропітке збереження та творче використання пісенності і танцювальності минулого дає позитивні наслідки, варті широкого розповсюдження.

Як зазначає Л. Сабан, поряд із рисами генетичної спорідненості із загальноукраїнським танцювальним фольклором, у гуцульських танцях яскраво виражені характерні особливості, що проявляються у багатстві традицій у сфері народної культури і є більш збереженими до нашого часу архаїзмами, відносно з іншими, дещо більш економічно розвиненими, регіонами [338, с. 353].

Одна з найдавніших згадок про гуцульський танець відноситься до XVI ст. і міститься в праці «Роксолянія» Себастьяна Кльоновича (Sebasstiana Klonowicza), де В. Барвінський в одному з віршованих уривків знаходить опис танцю гуцульського, про що повідомляє збірнику історико-філологічної секції Наукового товариства ім. Т. Шевченка (Т. 15, Львів, 1927 р.).

Ще один короткий опис гуцульського танцю знаходимо в науковій роботі професора Львівського університету Бальтазара Гакке, де автор у третьому томі свого дослідження подає загальний опис танцювальної забави

під час весілля [433]. Цікавим, на нашу думку, є те, що структурну побудову хореографічних витворів гуцулів автор порівнює з південнословацьким танцем «коло». І хоча таке порівняння, зроблене автором наприкінці XVIII ст. (1774 р.), було досить примітивним, саме воно свідчить про спорідненість слов'янських культур.

Окремий напрям хореографічної культури, пов'язаної з гуцульською танцювальністю творять праці, присвячені хореографічній етнопедагогіці, ритмопластиці, теорії ігрових методів та спортивно-патріотичного руху (І. Боберський, В. Верховинець, Е. Демор, А. Дункан, Е. Жак-Далькроз, Г. Ібрагімов, С. Садовенко, О. Суховерська).

Дослідженню автентичної української хореографії присвятив своє життя знаний композитор, фольклорист, хореограф Василь Костів (Верховинець), уродженець Карпатського краю. Музична сім'я, в якій він народився, мала благотворний вплив на його виховання і формування ставлення до народного мистецтва, а навчання у львівській бурсі сприяло опануванню музичною грамотою, сольфеджіо, духовною музикою, народними звичаями та обрядами. Як зазначає Я. Верховинець, «ще з юних літ Василь перебував у полоні незбагненної краси народних танців і пісень. Це захоплення фольклором з роками перейшло в осмислене його студіювання» [64, с. 18].

Учасник театральної трупи, щоб подолати «малоросійщину» на українських драматичних сценах та привернути увагу широкої громадськості до справжнього народного мистецтва, зокрема, хореографічного, В. Верховинець вважав за необхідне відмежувати його від псевдонародного і створити міцну теоретичну базу для подальшого розвитку національної хореографії. З цією метою він пише книгу «Теорія українського народного танцю», що стала першим на Україні твором, де систематизовано й узагальнено творчі досягнення української нації в галузі танцювального мистецтва [64, с.19]. І хоча хореографічну культуру Гуцульщини він вивчав дещо поверхово, і вся його увага була спрямована на народний танець

Східної України, «методологія запису танців, основоположником якої є В. Верховинець, набула широкого визнання не тільки в Україні, але і далеко за її межами. Вона проста, зручна і цілком доступна як професіоналу, так і початківцю» [65, с. 11]. Вагомість названої методології істотна з того огляду, що саме нею в подальшому користувалися його послідовники – дослідники автентичного гуцульського танцю.

Вихідною позицією дослідження природи фольклорної хореографії науковця було переконання в необхідності польових досліджень фольклору безпосередньо в середовищі побутування та усвідомлення логіки взаємозв'язку танцювального руху і образно-емоційного змісту тому, що: «народний танець можна побачити в повній його красі тільки тоді, коли його водять на селі чи деінде під час весілля, або коли народ душею переживає якісь радісні хвилини і виявляє їх в іграх з танцями, на забавах, у весняних і купальських хороводах, на вечорницях, під час проведення різних громадських свят і т. д., тобто безпосередньо в народному побуті. Тоді танцюючі пари передають свої емоції характерними рухами, поворотами, згинаннями і всякими іншими позами, які своєю красою створюють прекрасне танцювальне мистецтво» [64, с. 87].

Ігрова природа народної танцювальної обрядовості знайшла своє відображення у збірнику «Ягілки» О. Бариляка (Львів, 1932). Дидактичний та методичний матеріал до вправ з ритмопластики на фольклорній основі демонструють численні напрацювання українських хореографів-практиків модерні стичного напрямку, в яких підсумовано й узагальнено власний художній досвід і концепти європейських наставників й авторів прогресивних методик («Рухові забави й гри з мелодіями і примівками» О. Суховерської, «Матеріали до вивчення українського національного танку» Р. Петріни, збірка танців і ритмічних забав для дітей «Молоданчик» О. Заклинської тощо) [523].

Вони демонструють авторські позиції у сфері хореографічної етнопедагогіки як свідчення пошуків ідеалу відповідної епохи і формують підґрунтя новітніх педагогічних концепцій.

Цінними із позиції нашого дослідження постають праці, присвячені вивченню практичного виконавського й педагогічного досвіду, дослідницькій діяльності окремих видатних українських діячів в галузі етнохореографії.

Наприклад, дослідженню творчого шляху й методу В. Авраменка приділено увагу в роботах А. Гуменюка [115-116], К. Василенка [59], Д. Демків [127], Я. Чуперчук [408], М. Шендрика [415], В. Пастух [302]. Проте в їхніх працях знаходимо тільки окремі згадки про нього як знаного хореографа та митця, який поставив народний танець на службу національного виховання української молоді [253].

Із дещо пізніших студій життєвого шляху та мистецького здобутку хореографа заслуговують на увагу наукові статті В. Пастух: «Галицький слід Василя Авраменка» [301, с.32-33], «Традиції «Гуцульського театру» і постановки В. Авраменка» [302, с.149-154]. Однак, і в них творчий шлях митця висвітлено дещо вибірково [253, с.162].

Серед них виділяється дисертація Л. Косаковської «Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури XX ст.» [197], де розкрито культурно-історичні умови його становлення як митця, здобутки В. Авраменка та його учнів в українській хореографії на Україні та за її межами впродовж 1920-1930-х років. Дослідниця розробила методологію вивчення творчих засад В. Авраменка, зробивши акцент на ключовому значенні для нього балету та художніх засобів його відтворення. Також вона охарактеризувала різницю між ідеогоією та художніми якостями в процесі роботи над фольклорними джерелами, що спричинили до руйнування народного танцю та абсолютний відхід від фольклорних першооснов. Цій проблемі присвячено декілька розвідок, до яких належить, зокрема, дисертація Віталіни Пастух «Сценічна хореографічна культура

Східної Галичини 20-30-х років ХХ століття» [303], де ключова проблема розглядається у зв'язках з європейськими мистецькими процесами цього періоду та українськими народно-танцювальними традиціями [253]. Гуцульська хореографія заторкується у четвертому розділі роботи «Український народно-сценічний танець в Галичині». Авторка акцентує увагу на регіональних особливостях становлення українського народного танцю, як сценічного жанру, зв'язку сценічної хореографії із національним музично-драматичним театром, театралізацією гуцулки, аркана, коломийки та інших регіональних танців, що в перспективі впровадились у театральних постановках.

У зв'язку з цими аспектами Віталіною Пастух здійснено розгляд творчої діяльності Василя Авраменка в Галичині та дано оцінку його внеску в розвиток народно-хореографічного мистецтва.

Дослідницею В.Пастух послідовно та активно вивчалась потужна та плідна співпраця послідовників видатного балетмейстера Василя Авраменка із культурно-просвітницькими осередками в Україні (Ф. Мацяк, Я. Булка, В. Тихоліз із товариством «Сокіл»; В. Терлецький, І. Магмет – із товариством «Просвітою»; О. Бойчук, О. Заклинська, Р. Петріна – «Рідною школою» тощо), спрямованої на популяризацію народного танцю.

Новітні форми традиції народних видовищ показані дослідницею В. Пастух на прикладі діяльності аматорського народного «Гуцульського театру» Г. Хоткевича (1909-1912), у постановках якого широко використовувався гуцульський танцювальний фольклор у його автентичних формах.

Важливими постають власні дослідження й проблемні статті апологетів модерно-етнічної хореографії (В. Тихоліза, Я. Булки та ін.), у яких фігурували дані з історії українського народно-танцювального мистецтва, і, що найцінніше, надавались практичні рекомендації та описи танцювальних зразків.

Велика заслуга в збереженні народних танцювальних традицій західних областей України, як підкреслює Т. Ткаченко, належить знаним балетмейстерам К. Балог, Д. Демків, А. Зібаровській, І. Курилюку, Д. Ластівці, В. Петрику, Н. Ромадову, Я. Чуперчуку, В. Чуперчук та ін. [380, 88]. Саме вони у своїх хореографічних витворах зберегли народні танцювальні першоджерела буковинців і закарпатців, гуцулів і бойків, лемків і покутян. Впродовж останнього десятиліття значний внесок у висвітлення досягнень цих представників народно-сценічної хореографії здійснили дослідники О. Бігус [28-34], О. Жиров [144], С. Легка [222], М. Погребняк [313].

Зокрема в контексті праці Ольги Бігус «Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: Становлення та тенденції розвитку» [28] реалізовано два спеціальні дослідження: «Ярослав Чуперчук – зачинатель гуцульської народно-сценічної хореографії на Прикарпатті» [30] та «Феномен балетмейстерської творчості Володимира Петрика» [31]. Проте, авторка дещо поверхнево поставилась до висвітлення проблеми становлення і тенденцій розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпатського регіону початкуючі молоді науковці. Вона стверджує, що такі фестивалі як «Барвінок», «Родослав», які нині проводяться на Івано-Франківщині, «…останнім часом користуються значною популярністю…», і «дитячі й аматорські ансамблі народного танцю у своїх постановках віддають перевагу гуцульському фольклору» [28, с.12]. А серед знаних хореографів Прикарпаття чомусь називаються прізвища, які до народної хореографії не мають жодного відношення.

Натомість, О. Жиров у роботі «Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка» [144] висвітлює й систематизує мистецько-педагогічні ідеї та внесок педагога завідувача кафедри хореографії Київського державного інституту культури, до сфери дослідження української танцювальної лексики, розвитку української народної хореографії та функціонування хореографічних

колективів на основі досвіду його роботи у самодіяльних танцювальних колективах. Творчі досягнення діячів хореографічного мистецтва з історико-стильових позицій розглядаються в дисертації М. Погребняка «Танець "модерн" у художній культурі ХХ ст.» [313].

Актуальність тематики етнічних конкурсів з гуцульською хореографічною складовою найширше представлено у популярній періодиці, де домінує інтерес до регіону та етносу науковців-дослідників у галузі фольклору, етнографії, музикознавства, антропології, хореографічного мистецтва.

Все це свідчить про те, що актуальні проблеми сучасного мистецтвознавства, дослідження еволюційних процесів у сфері народного хореографічного мистецтва в сьогоденні не набули достатнього рівня, який підтверджував би, що вони стали складовою мистецтвознавчого та науково-культурологічного простору в Україні. Як бачимо, проблеми української хореографічної культури,котрі висвітлені в наукових працях та в історико-культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях, не стали повною складовою сучасного вітчизняного мистецтвознавчого і культурологічного наукового простору, а дослідники та практики у сфері народного танцю не в повній мірі використовують як найновіші досягнення сучасної історіографії, етнології, культурології, мистецтвознавства тощо, так і культурну спадщину українського народу в цілому і кожної його етнографічної групи зокрема.

При всьому масштабі й багатстві векторів пошуку наукових напрацювань, питання місця й ролі гуцульського танцю в цілісному історіографічному процесі спеціально не розглядаються. Проте створено масштабне підґрунтя для їх дослідження в історико-стильовому, хореологічному, педагогічному, етнографічному та інших аспектах, класифікацію соціокультурних функцій, досліджено аспекти синтезування народнотанцювальних засобів з академічними формами хореографічного мистецтва, методологію їх залучення до сфер театрального мистецтва,

спортивно-виховного руху, ритмопластики, етнопедагогіки, музичної етнографії тощо.

1.2. Гуцульський народний танець як складова хореографічної культури українського народу. Автентичний гуцульський танець другої половини XIX – початку XX ст.

Культурне надбання нації у всій повноті постає лише за умов глибокої й різнобічної реалізації багатства численних етносів, котрі її складають та репрезентують. Український народ створив самобутнє, оригінальне хореографічне мистецтво, яке в його духовній культурі посідає одне з перших місць. Але тому, що народний танець, як і народна пісня, на відміну від інших видів мистецтва – архітектури, живопису, скульптури, тощо – часто зберігається не в зафіксованому вигляді, а лише в пам’яті і виконавській практиці народу, деякі автентичні форми танцювального мистецтва наших пращурів зникли безслідно.

У традиційно-побутовій культурі Гуцульщини важливе місце посідав народний танець. Як зазначає Л. Сабан, поряд з рисами генетичної спорідненості із загальноукраїнським танцювальним фольклором [338, с.353], у гуцульських танцях яскраво виражені характерні особливості, що проявляються у багатстві традицій у сфері народної культури і є більш збереженими до нашого часу архаїзмами, відносно з іншими, дещо більш економічно розвиненими регіонами [338, с.353].

Саме тому, завдяки синкретичному зв’язку із звичаями, обрядами, віруваннями, міфологією і демонологією, деякі танці залишилися майже незмінними від своєї первинної форми й зберегли своє ритуальне первісне значення, навіть ті, що приурочені до дат церковного календаря.

Р. Кирчів відзначає, що Гуцульщина належить до тих фольклорних регіонів, де значною мірою збереглися цікаві змістові і структурно-художні релікти народної творчості. У ній простежується тісний зв’язок поетичного

народного мислення з навколишньою природою, з архаїчними уявленнями про світ, природу, суспільні явища, з забобонами, повір'ями, вірою в магічну дію слова тощо [177, с. 320].

Колективне виконання обрядово-календарних пісень з хороводними рухами й співами сприяло їх довгому життю, консервації в них багатьох старовинних рис [125, с. 11]. Як зазначав Філарет Колесса, народна пісенно-танцювальна обрядовість «…на всіх просторах української етнографічної території спирається на однакових підвалинах, має здебільшого однаковий зруб» [126, с. 13].

Прослідкувати історію виникнення і становлення хореографічної культури того чи іншого регіону України надзвичайно складно, оскільки танці тривалий час не фіксувались безсистемно, нерідко – фахівцями без спеціальної хореографічної освіти. Відсутність записаного хореографічного матеріалу не дає можливості сучасникам прослідкувати, якими були танці певної етнографічної групи на початку свого становлення, та який еволюційний шлях вони пройшли.

Локальні відмінності,на наш погляд, зумовлені деякими особливостями господарського укладу кожної із цих етнографічних груп, і тому характеризуються незначними розходженнями у сфері як суспільного, так і сімейного життя. В зв'язку із цим відслідкуємо позиції провідних етнографів у сфері гуцульської фольклорної танцювальності з метою формування категоріальної системи та узагальненої типології.

Як слушно наголошує К. Кутельмах, традиційну систему гуцульських народних звичаїв та обрядів, як найдавнішу з форм духовної культури, становлять два відповідні цикли: календарно-побутова та сімейна звичаєвість і обрядовість [218, с.286-302]. У звичаях та обрядах гуцулів XIX ст. – початку XX ст. збереглася східнослов'янська обрядова основа, як прояв етногенетичної спільності всіх етнографічних груп карпатських українців. Структура, семантика, символіка й атрибутика гуцулів співзвучні з

відповідними компонентами звичаєвості та обрядовості бойків, лемків, покутян, ополян [218, с. 286].

Серед календарно-побутової обрядовості у гуцулів найбільш поширеними є твори весняно-літнього циклу. Заслуговує уваги на Гуцульщині обрядовий цикл пісень-хороводів – гаївок, котрі у слов'янських народів фактично є символом першого річного свята весни, що бере свої витоки з сивої давнини і яке споконвіків супроводжувалося піснями з танцями та іграми. Всупереч позиції В. Гнатюка, що обрядові пісні весняного циклу – гаївки на Гуцульщині, як і в інших районах Українських Карпат, не набули розвитку [170, с. 323].

Цьому суперечать спостереження Р. Кирчіва стосовно побутування гаївок і на Гуцульщині (він наводить приклад гаївки, записаної у с. Росішка на Рахівщині (Закарпаття) «Ходить жучок по долині») [177, с.323].

Ця ж гаївка записана нами в с. Вербовець на Косівщині, де вона супроводжується хороводом-грою, в якій більші дівчата, утворивши дві лінії, беруться за руки, а менша дівчина іде по їх руках. Це відображено і в тексті гаївки:

«Ходить жучок по долині,
А дівчина по ручині.
Грай, жучку, грай,
Грай, жучку, грай».

Аналогічною є гаївка «Вербовая дощечка», котра в деяких гуцульських селах виконується як хоровод (Надвірнянський район), а в деяких є подібною до гри «Ходить жучок по долині» (Верховинський район). В тексті цієї гаївки звучать гуцульські мотиви:

«Звідки вітер леліє, леліє,
Звідти милий приїде, приїде.
Привезе ми чоботи, чоботи
Косівської роботи, роботи».

В деяких областях України, як зазначає О. Дей [126], ця гаївка існує під назвою «Вербова дощейка», «Вербовая дощечка», текст якої хоч дещо відрізняється одна від одної, проте малюнок хороводу багато в чому нагадує побутуючий на Гуцульщині. Це свідчить про дуже близькі паралелі в обрядовому фольклорі по всій Україні, оскільки ця гаївка є популярною і в Центральній її частині. Невипадково знаний хореограф А. Кривохижа вивів її на сцену як гру в хореографічній композиції «Ятранські ігри» у виконанні Заслуженого самодіяльного ансамблю «Ятрань».

Як наголошує О. Поясик, для пісень весняного циклу невід'ємним елементом є танцювальне коло, що відображає зовнішню форму сонця – символ весни і життя («Ой, червоно сонце сходить, червоно заходить»). В інших піснях-хороводах імітують рухи, властиві дійовим особам («Ой, за гори зоряє, вівчар вівці корняє») чи явищам природи («Ой, по горі жито, по долині овес», «Там на горі, там на горі береза стояла») [320, с. 151-154]. Із цього очевидно, що синкретична цілісність веснянок і гаївок підпорядкована практично-магічній меті: прогнати зиму, прикликати весну, виворожити урожайне літо, напророкувати дівчатам і хлопцям щасливе обрання пари й весілля тощо.

Найбільш популярною на Гуцульщині, як зазначає О. Дей, є «кривий танець» – найпоширеніша по всій Україні гаївка (веснянка), що засвідчує дещо відмінний від інших регіонів текст цього хороводу [125, с.16]. Його заводить перша дівчина, що стоїть справа (мусить бути кмітливою і з багатою фантазією). Вона, рухаючись, вимальовує різні геометричні фігури, а всі решта учасників повторюють, тримаючись за руки.

Окремим рядом на Гуцульщині в циклі гаївок виступають ті, в яких віддається шана Богу, Діві Марії, висловлюється подяка їм за щасливо прожитий день, прославляється воскресіння Ісуса Христа: «Ой, на горі жито, жито» (записано в с. Смодна), «У суботу на неділю була темна нічка» (с. Черганівка), «Ой, грай, жуче, грай, небоже» (с. Старі Кути), «Була вчора

днина гожа» (с. Пістинь). Саме ці гаївки різняться від гаївок, що побутують в інших регіонах України, своїм релігійним спрямуванням.

Велика маса гаївок гуцулів присвячена темі кохання, взаємовідносинам між юнаком і дівчиною, тузі за коханим (коханою), глузуванням одне з одного, сімейним стосункам. Серед них найбільш поширені на Гуцульщині: «Голуб на березі, голубка на вшині» (с. Смодна), «Ой, зацвіла черемшина» (с. Черганівка), «Ой, летіла зозулиця» (с. Соколівка), «Ой, на горі крута вежа» (с. Смодна), «Ой, кувала зозулиця» (с. Старі Кути), «Відтоді я тя люблю» (с. Хімчин), «Та єк би та не було» (с. Яворів), «Та цю дівчиноньку цілий рочок ждали» (с. Пістинь).

Уособлено в гуцульських гаївках, як і у веснянках по всій Україні, виступає образ весни, рідна природа: «Там далеко, в темнім лісі зозуленька кує» (с. Черганівка), «Ой, травице-муравице» (с. Соколівка), «Ой, на горі сосна висока виросла» (с. Старий Косів).

Окрему, очевидно, дещо пізнішу групу гаївок, за дослідженням О. Дея [125, с.18], становлять ті, в яких збереглися спогади про козацькі часи, охорону міських воріт. З цієї тематики у гуцулів збереглися гаївки «Золота ворітнечко, втвори нам ворітечка» (смт. Верховина), «Дармо сієш дівча квіти» (с. Смодна), «Ой, маю я срібний перстень» (с. Черганівка).

Здебільшого гаївки на Гуцульщині мали коловий орнамент, що іноді відображав їхній зміст. Значна їх кількість відзначається певним втіленням образів, явищ природи, наслідуванням хліборобських рухів, що розкриваються за допомогою пантомімічних рухів (оранка, сівба, плекання молодої рослини, збирання врожаю тощо). У цьому вловлюється відгомін магічних обрядів – випрошування у природи сприяння людині в повсякденному житті, допомоги їй в буйному зростанні врожаю, захисту її від нечистої сили.

Багато гаївок за своїм змістом подібні до дівочих ліричних пісень, що несуть ігрову функцію, стають основою для початку забави, або ж передають роздуми дівчат про своє майбутнє. Серед таких на Гуцульщині найбільш

поширеними є: «Чи видиш, миленький, зірничку на небі» (виконується у формі діалогу між юнаками і дівчатами, які рухаються двома різними колами: юнаки – зовнішнім, дівчата – внутрішнім), «Ой, ходжу я по торгу, по торгу» (один юнак перебуває в центрі кола; коло рухається в один бік, юнак – у протилежний, при цьому співаючи він звертається до дівчат (заспів), які йому відповідають (приспів).

Цікавими є також гаївки-ігри «Горобчику, пташку, пташку» та «При долині мак», яку на Гуцульщині в селах виконують по-різному. В селі Вербовець юнаки і дівчата розташовуються в протилежних лініях. Дівчата, заспівуючи, рухаються обличчям до юнаків і спиною повертаються на свої місця. Юнаки, відповідаючи дівчатам, імітують рухи оранки, посіву маку; як виростає, розцвітає мак, як його вижинають і тереблять.

Популярними у гуцулів є гаївка-гра «Воротар» та дещо новіші, які тут з'явилися відносно недавно і є популярними майже по всій Україні. Це «Ми голубку тай вловили», «Перепілочка», «Огірочки», що свідчить про взаємозв'язок і взаємовплив духовної культури, звичаєвості та обрядовості різних етнографічних груп українців.

Тематичне багатство гаївок, чітка музична форма, в яку легко й невимушено вкладається метро-інтонаційний лад побутової мови, здебільшого одноголосий спів, у поєднанні з різноманітністю яскравих художніх засобів пісенно-танцювального надбання гуцулів спонукали до творчого наслідування кращих його зразків, які таким чином збереглися до нині.

До найдавніших первинних танців на Гуцульщині належать «коло» («рівна»), «висока», «трісунка», «півторак», котрі виконувалися в русі за сонцем (деякі з них могли виконуватися і на місці) або проти руху сонця (за командою ведучого або кращого танцюриста). Танці початково виконувалися без музичного супроводу з примовляннями в поетичній формі або із замовляннями. З часом з'явився музичний супровід – скрипка, до якої згодом додалися цимбали.

Поступово ці ізоморфні хореографічні витвори, кожен з яких був побудований на якомусь одному специфічному русі, почали об'єднуватися. Так у гуцулів з давніх примітивних первинних танцювальних форм внаслідок різноманітних видозмін протягом тривалого часу виникли «Гуцулка», «Коломийка», «Верховина» – танці, які стали чи не одними з найбільш популярних не тільки в західній, а й по всій Україні і далеко за її межами. Вони вирізняються комплексом рухів і своєрідною, специфічною манерою виконання. У цих танцях відсутні певні норми щодо положення голови, рук, корпусу, а також конкретних поз.

Постава голови та положення корпусу у гуцульській фольклорній хореографії визначається характером танцю, його емоційною спрямованістю, що, відповідно, впливає й на манеру виконання. Надзвичайно важливою й одночасно красивою є риса гуцульського танцювального руху – природність і безпосередність, як наслідок єдності змісту та форми хореографічного витвору. Ціла низка оригінальних гуцульських рухів побудована на використанні топірців, які допомагають створювати відповідну атмосферу історичних подій з героїчного минулого Гуцульщини.

Однак, як зазначає К. Василенко [59, с.56], гуцульська автентична хореографія має багато спільного з аналогічними хореографічними витворами бойків, буковинців, закарпатців, де в одних коломийка називається «Полька з гудзом» (Бойківщина), в інших – «Чардаш» (Закарпаття). Дослідник наголошує на тому, що: «танці польських гуралів мають багато спільного з гуцульськими, верховинськими – у положеннях рук у парах, у наявності ігрового елемента» [59, с. 76].

Західноукраїнські танці «Аркан», «Опришки» аналогічні так званим автентичним розбійницьким польським танцям. Це стосується не тільки хореографічних рухів, а й атрибуції (топірці), а в деяких польських танцях («Олендер») спостерігається положення рук, яке характерне для гуцульських коломийок. Гуцульська присядка «гайдук», ходи з потрясанням плечей, «сверло» зустрічаються і в болгарській народній хореографії. На крутки в

парах у гуцульському танці відчувається вплив словацької хореографії. Це приводить до висновку, що коломийка, як жанр, є загальним надбанням слов'янської культури.

О. Дей у передмові до збірника «Коломийка» зауважує: «Багатовікова популярність коломийкового розміру, ритмомелодична спорідненість української коломийки зі старовинними танковими та пісенними жанрами інших слов'янських народів, а також збереження ще й досі народом виконання їх в синкретичній формі, тобто в органічному поєднанні слова, музики і танцю – все це дає підстави твердити, що коломийка (як і гуцулка) належить до древніх жанрів народної творчості, що корені її заховані глибоко у фольклорному процесі минулого» [59, с. 78].

Проте деякі рухи, які в гуцульській хореографічній культурі є провідними, у сусідніх етнографічних регіонах – підпорядкованими, тобто, менш вживаними, і навпаки. Як приклад К. Василенко [59, с. 56] наводить присядку гайдук-круч, що зустрічається в багатьох танцях на Гуцульщині і дуже рідко – у східних областях України.

З погляду етнохореографії найбільш цікавою для фольклористів, хореографів, музикантів є третя частина вищезгадуваної праці «Гуцульщина», де В. Шухевич описує обряди, сімейні звичаї, забави, музичні інструменти, що їх супроводять, танці, музику, зокрема, для скрипки, флояри, сопілки, трембіти; тексти весільних співанок, коломийок, жовнярських пісень, вказуючи одночасно, де (місцевість) і від кого вони були записані. Оскільки жодна танцювальна забава не відбувається без супроводу гуцульських музичних інструментів, Володимир Шухевич подає різні мелодії для скрипки, флояри, сопілки, трембіти до танців, а також і для всіляких урочистостей, як веселих, так і сумних [425, с. 93].

На особливу увагу заслуговує XIV розділ цієї праці під назвою «Гуцульські танці», де автор зазначає, що віддаленість осель гуцулів не дозволяє їм часто сходитися на вечорниці, як це є у жителів рівнинних місцевостей. «І збираються гуцули лише з нагоди великих свят – весілля,

хрестин; іноді «гамбасают» біля корчми, і то здебільшого чоловіки, які живуть неподалік від неї. Але вже як збираються разом, то танцюють усі – чоловіки і челядь (жінки), молоді і старі, всі, хто сходиться на голос скрипки» [425, с.88-89]. Всі танці, як зазначає В. Шухевич, «виконуються в характерному для гуцулок і коломийок музичному темпі 2/4. І що є важливим, при їх танцюванні «присьпівують що хто і коли хоче» [425, с. 89].

Важливими є наведені науковцем описи танцювальних фігур і драматургійних принципів окремих танців. За спостереженнями дослідника, танець завжди починає один із парубків, на замовлення якого музиканти грають відповідну мелодію, і, протанцювавши деякий час, запрошує до танцю дівчину або молодицю. Вони першими починають танець, а до них поступово приєднуються інші пари. Доволі натанцювавшись, всі розходяться, і тоді інший парубок замовляє танець для себе, перед тим перепросивши присутніх і спитавши у них на це дозволу. Вже сам цей факт свідчить про існування у гуцулів взаємоповаги і глибокої загальної культури.

За структурною побудовою Володимир Шухевич поділяє танці на «колові» (ті, які йдуть в колесі), «боком» або «наперед». Ці танці, за спостереженням дослідника, можуть бути суто чоловічими («танцюють їх легіні»), мішаними («танцюють їх легіні в суміш з челядиною»), жіночими («або і челядь сама») [425, с. 88-89].

Детально описано спосіб тримання танцюючих між собою при танцюванні «в колесі», де «ловляться танцюючі в той спосіб, що перекидають руки одно другому через бедра і в’яжуть в той спосіб колесо, в якім усі звернені лицем до середини кола. Руки розпускають лише тоді, як мають кожде довкола себе крутитися, або щоби гайдука іти, після чого ловляться знов, і ціле колесо поступає за тактом то в право, то в ліво» [425, с. 88]. Такий спосіб тримання ззаду за руки через одного зберігся в гуцульських танцях і до сьогоднішнього часу, оскільки дозволяє виконувати гуцулку чи коломийку в дуже швидкому темпі і не дозволяє розірватися колу.

Щодо «данцю на перед», то він представляє собою елемент сольного виконання, який сьогодні рідко зустрічається в гуцульських танцях і полягає в тому, що тоді,коли всі присутні танцюють, утворивши коло, то одна пара виходить перед цим колом і танцює окремо сама по собі. Танець сольної пари може композиційно суттєво відрізнятися від того, що танцює загальна маса. Відтанцювавши деякий час, пара перед колом поступається місцем іншій парі, яка виходить на перед.

Серед танцювальних рухів у гуцульському танці (Володимир Шухевич не подає будь-якої назви) дослідником описано їх чотири – «тропата», «гайдука», «голубці (щібати)» і «перекручуванє».

«Тропата» (як зазначає спостерігач) «ідуть в той спосіб, що парубок ударяє три рази одною ногою об землю, потім другою так само, при чім просувається легко в бік (данець боком) або на перед».

Крок «гайдук» виконують тільки чоловіки двома способами:

а) «парубок підносить одну ногу високо до гори і так крутить ся у воздусї, присяде до землі, піднесе ся і тупне ногою або

б) то присідає, то піднімає ся» [425, с. 89].

«Голубці щібають» – «танцюють так, що вибивають одним обцасом до другого то в бік то в перед».

«Перекручуванє» (чи в іншому випадку в тексті знаходимо – «перекручує ся») – «знов тоді, як обертає ся на однім обцасі». Очевидно, тут автор має на увазі повороти в низькій коломийці.

Як в подальшому наголошує Володимир Шухевич, «мущини виконують усї ті чотири рухи, челядина іде лише тропати і крутить ся багато, але помало, і перетанцьовуючи з одної ноги на другу, тупає нею в такт» [425, с. 89].

Аналізуючи ці спостереження дослідника, приходимо до висновку, що парами могла танцювати сама «челядина», але вона танцювала більш спокійно і легко, а «перетанцювання з одної ноги на другу» має означати не що інше, як простий низький тропот.

Автор зауважує і різницю у виконанні окремих танцювальних кроків як чоловіками, так і жінками (челяддю): «Мущина танцює високо, а челядина дрібно, бо мущини підносять ноги у гору, челядь ні, тому і данець мущинський – високий, а челядинський – дрібний» [425, с. 89].

Комбінація вищеназваних танцювальних кроків, які виконуються в музичному розмірі 2/4, в колі, в бік, чи на перед, лежать в основі наступних танців (за поданням В. Шухевича):

1. «Гуцулку, коломийку танцюють парами на перед, виконуючи усі чотири рухи, причім парами скручують ся»;

2. «Козака танцюють як коломийку тільки скоріше і перемітують ногами більше, як і коли хто хоче і в усі боки»;

3. «Данець півторовий = півтора, ідуть парами на перед тропата, обкручують ся до півтора разу і назад»;

4. «Аркана – танцюють лише мущини у великім колесї, вимітують то одною то другою ногою до середини колеса, а за голосом провідника ідуть гайдука, задля чого розпускають руки і на поклик: «Гайдук раз! Ще такий! Ще кривий! Ще сліпий! Ще раз! Нехай буде так! Ха-ха-ха!» присідають всі враз, після чого обкручує ся кожний для себе, а при поклику ха-ха-ха, ідуть тропата, ловляться знов у колесо і т.д.»;

5. «Шипітський данець, для самих парубків і міцних жонатих; зразу ідуть всі в колесї тропата, щабають голубцї, крутять ся пильно на обцасї, сідають гайдука усї враз в колесї при чім дуже тупають ногами і т.д.» [425, с.90].

Детально вникаючи в описані Володимиром Шухевичем «Гуцульські танці», з’ясовуємо, що цей розділ (XIV) висвітлений автором дещо поверхово. Очевидно, він описує побачене ним особисто в двох-трьох сусідніх селах, де хореографічні витвори практично не відрізняються один від одного, тому уявити собі, як виглядають первотворні «гуцулка», «коломийка» чи той же «аркан» з названого розділу практично неможливо. Це наводить на думку, що ці дані, скоріш за все, були зібрані автором не

особисто, а отримані від його кореспондентів з Гуцульщини, за що його критикували і Іван Франко, і секретар Етнографічної комісії та редактор етнографічних видань Наукового товариства імені Шевченка Володимир Гнатюк. Саме тому так коротко (практично одним реченням) характеризує цей розділ один із сучасних дослідників Гуцульщини Петро Арсенич [9, с. 15].

Проте необхідно зазначити, що В. Шухевич не тільки намагався описати автентичну гуцульську хореографію, але і занесені «урльопниками» (солдатами, які проходили військову службу далеко за межами рідного краю і приїжджали додому на короткочасний відпочинок) більш сучасні танці, серед яких у гуцулів популярною стала «полька», в якій урльопники танцюють «обкручуючи челядиною на усі боки» [425, с. 90].

Ще одним, занесеним урльопниками на Гуцульщину танцем у ті часи, був «недоходьик». Ось як В. Шухевич описує його танцювання: «при тім стоять у два ряди парами проти себе і ідуть враз тропата то против себе, то на боки, але не доходячи до себе, а повернувши на місце, обкручують ся парами. «Недоходьик» нагадує другу фігуру кадриля, яку запам’ятали урльопники» [425, с. 90]. Проте уявити собі з такого запису, як виконувався цей танець, практично неможливо через недосконалість його опису і ще у зв’язку з тим, що він надовго не прижився серед гуцулів.

Переймали гуцули і танці від євреїв (жидів), які оселилися в цьому краї. Одним із них був той, що танцювали самі чоловіки, так званий жидівський, який виконували ідучи «боком на пальцях однієї ноги, перекручувалися і робили те саме другою ногою» [425, с. 90]. Проте, за твердженням В. Шухевича, цей танець був жартівливим і виконувався з метою покепкувати над жидами [425, с. 90].

Оскільки танцювальні «гуцулки» і «коломийки» супроводжувалися виконанням співаних коломийок, «багатих фантазиєю і пречудними природними порівнанями», дослідник не міг обійти їх стороною, і саме тому в розділі XV подає зібрані ним їх автентичні тексти в різних селах

Гуцульщини (Криворівня, Жаб'є, Ясенів Гірний, Соколівка, Яворів, Річка, Ростоки, Космач, Голови, Брустури, Устеріки), вказуючи подекуди прізвища жителів цих сіл, від яких вони були записані, а також тексти жовнярських співанок [426, с.92].

Незважаючи на деякі недоліки і упущення, праця Володимира Шухевича заслужено здобула схвальні відгуки. Особливо високо її оцінили композитор Михайло Лисенко, поет Василь Щурат, письменник Осип Маковей, відомий лексикограф і письменник Борис Грінченко, фольклорист і музикознавець Ф. Колесса, австрійський історик та етнограф Р. Кайндль, польські дослідники А. Мединський та К. Мокловський, англійський професор Ф. Гатнер та педагог М. Гудзон [9, с.20-24]. Як зазначає П. Арсенич, «праця В. Шухевича й досі єдина і найповніша, в якій вперше детально і об'єктивно висвітлено матеріальну культуру гуцулів» [14].

Уславився багатотомною етнографічною серією досліджень «Народ, його звичаї, спосіб життя, мова, перекази, прислів'я, обряди, чаклунство, забави, пісні, музика і танці» польський фольклорист, етнограф і композитор, член-кореспондент Краківської академії наук Оскар Кольберг [443].

Працюючи над чотиритомною працею «Покуття», О. Кольберг звернув увагу на деякі повідомлення про Гуцульщину, які його зацікавили. Заприятелювавши зі священиком і громадсько-політичним діячем, який проживав у с. Ільці теперішнього Верховинського району, О. Кольберг відвідує Гуцульщину, де працює над словником гуцульських слів, текстами весільних пісень, посвятою юнаків у чоловіки з ритуалом обстригання волосся, проводами на полонину, традиціями полонинського життя.

Як зазначає О. Кольберг, хлопець, який хотів стати парубком (легінем), повинен був витримати випробування в іграх при померлому, але танцювати йому не дозволялося. Тільки у віці 20 років, пройшовши обряд посвяти в легіні у весняних іграх-танцях, юнаки отримували дозвіл носити бартку, ремінь і танцювати [443, с. 297-298].

Цікавими і цінними з наукової точки зору є згадки О. Кольберга про весільні обряди, котрі існували на Гуцульщині на початку XIX ст. У своїй праці “Ruś Karpacka” автор зауважує, що за народним звичаєм в переддень весілля на подвір’ях нареченого і нареченої збиралися люди. Вони танцювали цілий день, а ввечері – при вогнищі. Музиканти грали одну й ту ж мелодію впродовж двох-трьох годин. Танцюючі відходили і знову приходили. Звичай вимагав, щоб танцювали «передвесільний танець» якомога більше людей [443, с. 313].

В цій же праці автор наголошує, що весільний танець, як складова частина самого обряду весілля, відіграє в ньому значну роль. «За традицією, після церковного обряду весілля розпочинаються танці, під час яких молодій обтинають косу. Родичі молодого прив’язують кінець коси молодої до гвіздка, спеціально вбитого в стіну. Молодий серед танцю з першою дружкою повинен виявити таку спритність, щоб за першим ударом топірця повністю відрубати косу. Після цього господарі (родичі молодої) приймають хлопця до свого роду» [443, с.316].

Як зазначає Є. Сявавко, у варіанті весілля, записаному В. Шухевичем наприкінці XIX ст., після весільного танцю батьки молодих відводять їх у комору, де молодий зубами зриває уплітки з кіс, і вони розплітаються [374, с.302-319].

Заслуговує на увагу факт використання топірця як у обрядових дійствах, так і в танці, оскільки юнак, який не володів топірцем, не міг стати парубком, а відтак не міг носити його при собі, через що, відповідно, не користувався повагою в оточуючих і деколи не міг навіть одружитися. Під час танців «Аркан», «Опришки», «Гайдук» та ін. учасники імітували справжні удари одним, а то і двома топірцями – по одному в кожній руці.

Ось як описує танцювання «Гуцулки» Р. Кайндль: «…гуцулка має вигляд хороводу, який утворюють чоловіки і жінки, хлопці і дівчата. Всі тримаються за руки або пліч-о-пліч і утворюють коло. Танцюристи і танцюристки співають одноманітні імпровізаційні пісні, плавно кружляють

під звуки музики то вліво, то вправо, спочатку повільно, потім все швидше. Далі йдуть різні швидкі оберти і шалені стрибки у повітрі, причому ще й тут і там високо підкидають свої малі сокирки, що їх гуцули використовують замість ціпків, і знову ловлять їх. Задихані й спітнілі, танцюристи опускаються, нарешті, на свої місця. Танцюють у корчмах або приватних хатах, в останньому випадку – за гарної погоди – й на подвір'ї; рідше танцюють далеко від хат, на вільному повітрі. Музику забезпечують місцеві гуцули або й цигани, музика яких цінується особливо». (167, с. 21).

Як зазначає Б. Рибаков, «танці з топірцями мають доволі довгу історію як у слов'ян, так і деяких інших народів. Ритуальні та бойові танці з топірцями аналогічними тим, що й дотепер зустрічаються у карпатських українців, мали місце у стародавніх македонців, готів тощо; у македонців отамана русальської дружини парубків навіть називають «балтаджи» (від «балта» – топірець) [332].

Гуцульський танець Юрій Федькович описує в ще одному прозовому творі «Так вам треба» [390]. Однак, автор тільки подає загальну картину танцювання і не розглядає ні композиційну побудову танців, а ні їх основні кроки, що, у свою чергу, свідчить про його поверхову обізнаність з хореографічною культурою гуцулів.

З аналізу висвітлених вище науково-дослідницьких праць випливає висновок, що вся увага їх авторів була спрямована на вивчення загальної духовної культури гуцулів, а хореографічна культура, зокрема, цікавила їх як один з її важливих, але другорядних проявів, і саме тому вони висвітлюють її однобоко з точки зору її ролі в ритуальних дійствах при тому чи іншому обряді. І, фактично, конкретної композиційної побудови чи виконання окремих танцювальних рухів вони не подають.

Вагомий внесок у типологічну систему й опис гуцульського фольклорного танцю здійснив Р. Гарасимчук. Найважливішим при дослідженні хореографічної культури дослідник вважав перш за все хореографічні особливості і пов'язані з ними форми танцю. З огляду на це,

дослідник описує форми коломийкових, козачкових, коломийково-козачкових танців, специфічних обрядових танців, танців з напливовими елементами (в яких використовуються тюркські, румунські хореографічні риси), а також різні більш сучасні танці [434, с. 301].

До найдавніших танців коломийкових, які сприяли виникненню інших танців гуцульських, дослідник відносить «коло», «рівна» (або «низький данец»), «висока» (або «високий данец»), «трісунка», «півторак» (або «до півтора разу»). Всі ці танці містять риси, характерні і для танців коломийково-козачкових, зокрема, «гуцулки» та її різновидів [434, с. 17-46].

До новіших коломийкових танців, котрі прийшли на Гуцульщину польську з Гуцульщини буковинської, належать «гребінець», «зірниця», «корито», «машинерія», «купка». Назви цих танців, як зазначає Р. Гарасимчук, залежать від взаємного розміщення танцюючих і положення рук. Оскільки в деяких випадках положення рук складні і розраховані на певні зусилля, то такі танці виконували самі чоловіки [434, с. 46-51].

Новіші коломийкові танці наділено більш розвиненою побудовою завдяки поєднанню давніх танців простих форм. Вивчаючи більш сучасний танець «коломийка», що побутує в Центральній частині Гуцульщини, дослідник зауважує його розвинену і ускладнену структуру, в якій поєднуються давні та новіші елементи гуцульських автентичних танців. Серед них найважливішим є «коло». Поряд з тим виступають фігури «ряд», «зірниця», а також танцювання в колі, перед колом, перед музикантами парами («на вигоду»), тобто, елементи не тільки різних давніх танців, але і танців загальнопоширених [434, с. 51-62].

Р. Гарасимчук зазначає, що виконання коломийкових танців супроводжується співом коломийок (автор подає тексти деяких із них), при цьому рух у танці стає стриманішим. Танцюристи – гуртом, в унісон або соло, чи самі музиканти приспівують короткі коломийкові строфи. Їх зміст інколи відповідає, а інколи не відповідає змісту танцю [434, с. 58- 59].

До коломийкових сюжетних танців Гуцульщини Р. Гарасимчук відносить наступні: «кочерга», «стільчик», «подушковий», «цвячок», «піп», «косар».

Найстарішими танцями козачковими, записаними дослідником, є «козак», «гайдук», «кругляк», «джуман», «джурило», «голуб». Три перших спочатку були самостійними танцями, а потім стали складовими танців коломийково-козачкових, до яких увійшли їх танцювальні кроки і фігури. До новіших козачкових танців Р. Гарасимчук відніс «козачок», «тропак», «жидок», «дубельтівка». І в цій групі початково «козачок», «тропак», «тропачок» існували як самостійні хореографічні витвори, але поступово увійшли в танці коломийково-козачкові, а «жидок» і «дубельтівка» зберегли свою першооснову. Якщо в танцях «козачок», «тріпачок», «дубельтівка» брали участь як чоловіки, так і жінки (мішане танцювання), то танці «тропак» та «жидок» є суто чоловічими [434, с. 82-93;105-113].

Найбільш типовим, як зазначає Р. Гарасимчук, серед коломийково-козачкових танців є «Гуцулка» або, як її ще називають жителі різних сіл Гуцульщини, «старовітський данец», «перший данец», «простий данец». Танець, за спостереженнями дослідника, починається вступом («розводити данец»). Його виконують чоловіки кроком «рівна». Коломийкова частина містить кроки «рівна», «крутитися», «тропіт», які виконують мішано – чоловіки і жінки. Друга частина виконується мішано в швидкому темпі козачкових мелодій кроками «гайдук», «голубці щібати» [434, с. 118-143].

На Гуцульщині, зазначав Р. Гарасимчук, існує ряд танців, елементи яких мають суто румунське походження, і які він розділив їх на дві категорії. До першої, як найбільш давньої, відносяться чоловічі танці «аркан», «румунка», «сербин». Для них характерними є повільний темп і рівні метричні і ритмічні властивості.

Серед цих танців найбільш популярним є «аркан», який гуцули називають танцем опришків. Характер виконання «аркана» в різних місцевостях дещо відрізняється, як і вигуки, що його супроводжують.

«Аркан» побудований на багатьох танцювальних кроках, серед яких на першому плані притупування – одноразовий сильний удар правою ногою на першу долю нотного тексту. Саме це, як стверджує Р. Гарасимчук, характеризує танці, котрі побудовані на румунських елементах [434, с. 203-224].

До найбільш сучасних запозичених танців, котрі з'явилися на Гуцульщині на початку XX століття і які записані дослідником, є «сім-сім», «полька», «шіма», «бублічки», «фокстра», «жидівка», а також ряд коломийково-козачкових танців. Вони є набагато простішими від «гуцулки» і побудовані на локальних кроках та фігурах, мабуть, що були створені місцевими аматорами.

Рушійною силою розвитку хореографічного мистецтва України є зближення, взаємовплив та взаємозбагачення різних етнографічних культур в цілому і гуцульської хореографічної культури зокрема. Варіативність хореографічного мистецтва українського народу є нормотворчим фактором, який визначає темпоритм народного способу життя і поглиблює його громадянський зміст. Танець за давньою традицією українців – постійна та фундаментальна складова не тільки народних свят, а й повсякденного життя.

Риси українського народного танцю в контексті порівняльного аналізу зі спадкоємним розвитком аналогічних танцювальних форм у країнах Заходу виокремлюють його специфічність у світоглядних вимірах народної культури.

Гуцульський автентичний танець, як складова української хореографічної культури, вирізняється своєрідною ґенезою, наявністю поліетнічних та полікультурних взаємовпливів, соціокультурним призначенням, і, як наслідок, етнічною специфікою: хореографічною побудовою, певним комплексом властивих лише йому рухів, специфічною манерою їх виконання.

Віслідковуючи формування засад класифікації типологічних ознак можемо констатувати спільні для дослідників гуцульської етнічної хореографії принципи поділу:

1. За соціокультурним призначенням:

- народна пісенно-танцювальна обрядовість (хороводи-гаївки: «коло» («рівна»), «висока», «трісунка», «півторак»; лірично-ігрові танці, «кривий танець»; різдвяні колядницькі плєси, весільні («передвесільний танець», «жидівочка» (або «голубка», «польський танець»); посвята в легіні);

- танці з відображенням трудових процесів, сюжетні хороводи;

- опришківські, розбійницькі танці («Аркан», «Опришки», «Гайдук»);

- розважальні (побутові) танці.

2. За рухом:

- «колові» (ті, що йдуть в колесі);

- «боком»;

- «наперед».

3. За танцювальними фігурами:

- Коломийкові прості: «гребінець», «зірниця», «корито», «машинерія», «купка», «коломийка» («Полька», «Полька з гудзом» (Бойківщина), «Чардаш»); Коломийкові *сюжетні*: «кочерга», «стільчик», «подушковий», «цвячок», «піп», «косар»;

- Козачкові: «козак», «гайдук», «кругляк», «джуман», «джурило», «голуб»: новітні: «жидок» (шима, гусак, дурак), «дубельтівка»;

- Коломийково-козачкові: «Гуцулка» (або «старовітський данец», «перший данец», «простий данец»), «коло», «рівна» (або «низький данец»), «висока» (або «високий данец»), «трісунка», «півторак» (або «до півтора разу»), «козачок», «тропак», «тропачок» «шипітський данець», «верховина»;

- Запозичені (балансовидні танці): «сім-сім», «полька», «шіма», «бублічки», «фокстра», «жидівка», «жидок» «румунка», «сербин», «аркан», «Гора» (та його різновиди – «румунка», «алуні», «волох», «волошка»).

4. За складом:

- чоловічі («аркан», «румунка», «сербин». «тропак» та «жидок»);
- жіночі (переважно обрядові);
- мішані («козачок», «тріпачок», «дубельтівка»).

Хореографічний синтез із танцювальними культурами сусідніх етнічних груп не зводиться до механічного поєднання, оскільки це складний творчий процес, зумовлений перебігом тривалих, розгорнених в часі еволюційних змін в культурі та побуті народу Гуцульщини.

1.3. Символіка танцювальних фігур у гуцульській хореографічній культурі

Танець – одна з ранніх форм художньої творчості, яка в мистецтві підкреслює те, що змінюється, проходить взагалі, і важливим тут є не тільки зорове сприйняття рухів, а й фігур танцю, що в сукупності становлять його семантику. Загальні (масові) танці поєднували в собі ранні форми художнього самовираження в рухах, а також просторові та часові структури, типові для хореографічної культури того чи іншого народу.

Отже, інформативне поле танцювального руху відображає форми спілкування та обміну емоціями засобами хореографії, обираючи найдоцільніші й найбільш універсальні способи передачі сигналу-інформації та закономірності просторово-часової організації мистецького процесу. Саме тому, як зазначає Л. Роговик, для отримання повної цілісної картини танцю необхідно досліджувати не тільки рухи й контекст, в якому вони знаходяться, але і семантику, яку вони несуть [336, с. 6-7].

Часова структура зумовлює спосіб співвіднесення категорій темпу і ритму танцю. Темп – це швидкість, з якою танець розгортається в часі. Загальний темп колективного танцювання встановлюється шляхом узгодження індивідуальних ритмів кожного учасника танцю. Ритм здебільшого задається музикантами-інструменталістами, а за їх відсутності – співом, притупами, оплесками, загальним похитуванням (рухом тіла), коли танцюристи змушені самі задавати свій, об’єднуючий темп.

На початку виконання танцю взаємне розташування виконавців ще не закріплене, і тоді кожен танцюрист пристосовується до відповідного ритму окремо, злегка торкаючись один одного. В останньому випадку існує колективний вибір темпу. Взаємне розташування учасників танцю в просторі дає підставу з'ясувати його, семантику кожного руху та символів, які вони несуть в собі.

Завдяки своєрідному і благодатному клімату в гуцулів склалася маса міфічних уявлень, які з розвитком культури набували різних поетичних образів. Отже, розроблялася духовна символіка, як складова приналежності до культу. Різноманітні поклоніння богам, різні жести і рухи церемоніальної обрядовості завжди поєднувалися з танцем, що сприяло виникненню з первинних автентичних танців самостійного мистецтва, котре вимагало творчості. Їм ставало притаманне строге їхнє виконання, встановлювався цілий ряд символів, за допомогою яких основні закони культу визначали їхній характер.

Народженню багатьох символів на Україні в цілому і на Гуцульщині зокрема, сприяв культ Сонця. Чи не найбільше з цієї точки зору вирізняється гуцульська хореографічна культура, де одним із найпоширеніших елементів танцю є виконання колом, оскільки рух у ньому, як символі Сонця, неба, нескінченності, вічності і довершеності символізував плин часу. Низка гуцульських танців («коло», «колесо», «кругляк», «кочело») теж виконуються в обрядовому варіанті, як рух по колу вправо і фактично імітують хід сонця і небесних світил.

Танцювання по колу у гуцулів спостерігалося у багатьох хореографічних витворах. В першу чергу це стосується танців первинних (ізоморфних), які гуцули називали «старовіцькі данці». До них, за польовими дослідженнями Романа Гарасимчука, належать «Коло», «Рівна», «Висока» [434]. Під час виконання цих танців співалися пісні, які свідчили про їх старовинне походження:

«А пидемо танцювати по ріцки, по ріцки,

Ану тепер погуляймо та по-старовіцки».

(записано від Дмитра Губчука в селі Білоберізка Косівського району Станіславського повіту (тепер Верховинський район Івано-Франківської області) Романом Гарасимчуком) [74, с. 188].

Танцювання в колі у гуцулів було різноманітним – коло загальне не розірване; коло розірване, де танцюристи розташовуються один за одним і не торкаються один одного; танцювання по колу в парах (пара за парою) тощо. У всіх колових конструкціях танцювання завжди починалося за рухом сонця і за командою «а все круг», «в один круг». І тільки після вигуку кращого (ведучого) танцівника «в другий бік» або «проти сонця» напрям руху змінювався на протилежний.

Здебільшого колові танці починали самі чоловіки, і після деякого танцювання запрошували жінок, утворюючи при цьому загальне мішане коло. Як зазначає С. Худєков, такими були примітивні танці, характерні для слов'янських народів, де «…в танцях не войовничого характеру чоловіки разом з жінками ставали в коло і повільно рухалися то вправо, то вліво», або ж ставали в один ряд і також тримаючись один за одного рухалися вперед і назад. Це були хороводи то зімкнуті, то розімкнуті, де темп руху співпадав або зі звуками нехитрих музичних інструментів, або зі співом учасників [401, с. 260].

Іноді, за браком місця для танцювання і при великій кількості бажаючих, утворювалися два кола (Ю. Федькович називав такий спосіб танцювання «в два колачі» [434, с. 22]). При цьому внутрішнє коло мало бути меншим або за рахунок кількості учасників, або за рахунок способу тримання. Здебільшого внутрішнє коло утворювала «челядь» – жінки. Таке танцювання спостерігалося в с. Білоберізка. Натомість поєднання трьох мішаних кіл існувало в селі Ворохта (тепер – селище), де кола розташовувалися одне біля одного.

Основним танцювальним кроком у первинних (старовіцьких) танцях був крок «рівна» (простий акцентований хід по колу, де акцент припадає на

першу долю дводольного музичного такту) [434, с. 20]. Колові гуцульські танці у своїй першооснові виконувалися в повільному темпі, і цим дещо нагадували колові хороводи. Вони носили обрядовий характер, оскільки виконувалися на весіллях, хрестинах тощо, коли збиралася значна кількість осіб. Із плином часу темп виконання колових танців прискорювався (молодь вимагала швидшого темпу, а про повільний темп відгукувалася негативно – «то моя баба так танцювала») [434].

Зі зміною (прискоренням) темпу виконання змінювався і спосіб тримання танцюючих в колі. Новий спосіб тримання «гребінець» був занесений на Галицьку Гуцульщину з Гуцульщини Буковинської. Саме цей спосіб тримання не давав можливості розірватися колу при швидкому танцюванні [434, с. 19].

В гуцульських танцях (старовіцьких) на початку їх зародження сольних чи парних фактично не існувало. Як зазначав Р. Гарасимчук, не було й танців із перетанцьовуванням (танців-змагань). А деякі танці, зокрема, весільні, – молодого з нареченою, дружби з дружкою, старостів, сватів тощо не були якимось змаганням, а лише підкреслювали те виняткове становище, яке певні особи займали у певний час і в певному місці.

Однак згодом у масових танцях з’являється танцювання парами, як символ духовної єдності одружених чоловіка і жінки, закоханих юнака і дівчини, що, згідно з релігійно-філософським вченням – «піфагоризмом», відображало «уявлення про число як основний принцип всього існуючого» [200, с. 238], як продовження роду.

Таке танцювання парами гуцули називали танцювати «на вигоду», воно виконувалося як у центрі замкнутого кола, так і перед ним або перед музикантами [434, с. 23]. Зазвичай танцювали «на вигоду» пари, які мали неабиякий мистецький хист. Проте згодом конструкція первинних замкнутих колових танців починає нівелюватися. Коло розривається, і все частіше з’являється танцювання парами, зі збереженням при цьому колової конструкції.

Для зручності і виокремлення танцюючих «на вигоду» із загального замкнутого кола, як символу Сонця, загальна маса утворювала півколо, як символ молодого нічного світила – Місяця, фази якого означають безсмертя, веселість, постійне оновлення. Саме молодий місяць (серп, півкруг) у слов'янських народів є символом любові, мудрості, доброго врожаю; він символізує чоловіче начало (чоловічу основу) і є набагато старішим, оскільки його історія починається в епоху палеоліту, і тільки пізніше поступається місцем жіночому началу [200, с. 141].

Саме на цьому робиться акцент у знаній колядці «Ой, сивая тая зозуленька»:

«Ясен місяць – пан господар,
Красне сонце – його жона,
Дрібні зірки – його діти».

У більш пізнішому гуцульському танці «Коломийка» вирізняються два типи танцювання, де в першому основними структурними елементами є коло і пари, а в другому головну роль відіграє ряд, коли танцюристи, утворивши замкнутий мішаний (чоловіки і жінки), простим танцювальним кроком рухаються у напрямку до музикантів двічі, і в кінці, притупнувши ногою, двічі відступають назад.

Саме цей структурний елемент в «коломийці» з'явився на Гуцульщині, за твердженням Романа Гарасимчука, в кінці 20-х років XX століття в селах Микуличин, Ворохта, Жаб'є-Кривополе [434, с. 55].

В с. Яворів структурне об'єднання «ряд» набуло іншої форми. Тут існувало два ряди, розміщені один навпроти одного (один ряд утворювали чоловіки, другий – жінки). Чоловіки першими рухалися в напрямку до жінок, в кінці одноразово сильно притупували ногою і відступали назад. Опісля цей же рух в напрямку до чоловіків виконували жінки. Все це повторювалося тричі, після чого танцюристи по черзі попарно сходилися і виконували звичайний крок «коломийки». Однак, за сучасними дослідженнями, в

сьогоденні «ряд» як танцювальний структурний елемент у гуцулів вийшов з ужитку.

Редукція складових частин більш складних структурних одиниць, як, наприклад, «в один круг», де число танцюючих було значним, тобто, велика кількість чоловіків і жінок, призвела до нової структурної одиниці «горішок», де співвідношення чоловіків до жінок (або навпаки) становить два до одного. Як зазначає Роман Гарасимчук, у «горішку» беруть участь три танцюючі особи – дві жінки і один чоловік або навпаки – два чоловіки і одна жінка. Це підтверджує і пісня, записана Романом Гарасимчуком у селі Жаб'є-Ільці від Анни Храпчук:

«А кувала зазуличка там на Чирганівці,
Данцували два парубки і чотири ґівці» [75]

Про структурну одиницю «горішок» згадує і Юрій Федькович у своєму опусі «Так вам треба…» [390], де докладно перераховує кількість осіб, які беруть участь у цьому структурному формуванні.

У тридцятих роках XX століття, за дослідженнями Романа Гарасимчука, назва цього танцювального структурного утворення на території Гуцульщини, окупованої Польщею (Станиславівська область), була забута, хоча саме структурне утворення зустрічалося в деяких гуцульських танцях, а саме в «півтораку». При цьому гуцули іноді впроваджували імпровізаційні елементи, які з кроком «півторак» утворювали різні варіанти.

Проте, як стверджує Роман Гарасимчук, записати таку імпровізацію практично неможливо, оскільки жоден танцюрист не в змозі точно відтворити її вдруге [434, с. 42]. І тільки на початку 40-х років XX ст. це структурне утворення було використане Ярославом Чуперчуком в його хореографічному витворі «З квітки на квітку» [124].

Аналізуючи висновки В. Коцура, О. Потапенка, М. Дмитренка про символіку цифри «три», приходимо до узагальнення, що саме таке об'єднання танцюристів у трійку, тобто, «горішок», є символом духовного синтезу, щастя, багатства, оберега і цілющості. Тріада володіє здатністю

розв’язувати конфлікт. Саме тому, коли на будь-якій забаві залишалася незадіяна найменша непарна кількість танцюристів, вони об’єднувалися між собою, утворюючи структурну одиницю «горішок» (записано зі слів Івана Колцуняка з с. Середній Березів).

Ще одним характерним утворенням, що належить до новіших гуцульських танців, є «гребінець» (так називається і танець, в основі якого воно лежить). Виконується тільки чоловіками, а занесене було на початку XX ст. з Буковини в с. Білоберізка, а згодом розповсюдилося в сусідні села (Хороцеве, Великий Рожин), де поєдналося з деякими іншими танцювальними елементами. Назва походить від способу тримання танцюючих за руки (згинають пальці у вигляді гачків і ними тримаються під час танцю). Таке тримання збереглося і сьогодні, особливо у швидких рухах для того, щоб структурне утворення не розірвалося.

В структурному об’єднанні «гребінець» спочатку брали участь чотири чоловіки, утворюючи фігуру «хрещик». Танцюристи ставали один перед одним, попарно подавали один одному праві руки до середини, утворюючи ними хрест. Небезпідставним є припущення, що сама назва «хрещик» походить від слова «хрест» або зменшеного «хрестик». Згодом ця фігура стала мішаною (с. Хороцеве). При цьому жінка ставала навпроти жінки, чоловік – навпроти чоловіка. У наш час, як підтверджують польові дослідження, «гребінець» зберігся на Гуцульщині, збагатившись новими кроками та новими танцювальними елементами.

На межі колово-парного типу і типу ряду викликає інтерес дослідників коломийка, яку танцювали в селі Довгополе. Новою тут була фігура «хрещик», яка значно відрізнялася від фігури з такою ж назвою, описаної вище, і , за твердженням Романа Гарасимчука, була занесена в галицьку Гуцульщину з гуцульської Буковини. Коломийка розпочиналася як танець в парах, після чого творилася фігура «хрещик» із восьми осіб – чотирьох чоловіків і чотирьох жінок. Чотири особи (це або чоловіки, або жінки) утворювали хрест, подаючи попарно один одному руки до середини. Чотири

особи іншої статі ставали біля них і, беручи їх за руки, утворювали таким чином великий хрест.

Ця фігура під час танцювання зазнавала змін. Якщо хрест утворювали жінки, а чоловіки розташовувалися з боків біля них, то, протанцювавши деякий час, пари виконували рух «крутитися», після чого знову утворювався хрест. Проте на цей раз його утворювали чоловіки, а жінки розташовувалися біля них. Як стверджує Роман Гарасимчук, тут використовувався принцип пермутації, як одна з характерних рис коломийкових танців [434, с. 54].

Окремої уваги заслуговують різновиди танцювальних елементів, що входять до складу коломийки в селі Брустури. Одним із таких танцювальних витворів є «переплетуха». Назва цього танцювального кроку походить від слова «переплітати», що в гуцульській автентичній хореографії означає перехрещування ніг. Однак цей танцювальний крок не вирізняється чітким виконанням, оскільки є дещо новішим щодо інших танцювальних рухів, не стандартним (обов'язковим), і тому в яворівській коломийці носить індивідуальний характер.

Ще одним танцювальним кроком коломийкового танцю в Брустурах є «ножички». Його виконували тільки чоловіки. Назва цього кроку походить від почергового різкого викидання то правої, то лівої ноги вперед над землею на 90º, що імітує краяння ножицями [434, с. 60]. В сьогоденні танцювальний крок «ножички» зустрічається як в гуцульських, так і покутських танцях. Виконують його як чоловіки, так і жінки (і дуже часто мішано), але більш стримано і в повільнішому темпі.

До танцювальних кроків, котрі з'явилися в гуцульських танцях на початку XX століття, належить «мережка». Крок цей не є суто гуцульським, а, як зазначає Роман Гарасимчук, походить із Центральної України, і на Гуцульщину його занесли учні знаного метра українського балету Василя Авраменка. Назва цього кроку, за твердженням Р. Гарасимчука [434, с. 60], походить від слова «мережити» (гаптувати), що в танці означає дрібні рухи ногами.

Давнім танцювальним кроком, який входив до складу «гуцулки», є «голубці щібати». Проте, використовувався він на Гуцульщині ще й у інших танцях, а в багатьох місцевостях мав різну назву та інколи одночасно і дві. Так, у Розтоках, окрім назви «голубці щібати» вживали «заяця щібати». Якщо цей рух виконували лише чоловіки, то робили його з вищим підскоком і більшим розмахом ніг та називали його «підківка».

Танцювальний рух «голубці щібати» спостерігав на Гуцульщині Володимир Шухевич, і описав його у третьому томі «Гуцульщини»: «Голубці щібають – танцюють так, що вибивають одним обцасом до другого то в бік, то в перед». При цьому «мущина танцює високо, а челядина – дрібно, бо мущини підносять ноги у гору, челядь ні, тому і танець мущинський – високий, а челядинський – дрібний» [427, с. 89].

Вираз «голубці щібати» зустрічався в танцювальних піснях, які записав Роман Гарасимчук:

«Ой, Аничко, білоличко, ходи данцувати,
Коби-с мала черевичкі голубці щібати»

(записано в селі Жаб'є-Ільці від Ольги Левицької);

«А я піду данцувати, голубці щібати,
Кажуть люди, що я ґазда, я не маю хати.
На хату я не робив, на хату не мучив,
Але ходив коло ґівчєт, співанок сьи учив»

(записано в селі Білоберізка від Василя Гілюка);

«А я піду данцувати, голубці щібати,
Дала бих ти легінику, шкода починати»

(записано в селі Стебний від Петра Ілючика);

«Взєв теркілку я на плечі, пішов данцувати,
Кєшкотілий я зробив сьи голубці щібати»

(записано в селі Жаб'є-Слупейці від Петра Шекерика).

В наш час цей крок під назвою «підківка» у виконанні як чоловіків, так і жінок використовується в гуцульських танцях.

До чоловічих гуцульських коломийкових танців відноситься і «Зірниця», назва якого походить від основної фігури «зірниця». Ця фігура, яку утворюють шестеро чоловіків, нагадує шестикутну зірку, що є символом та першоосновою життєвого шляху. Суть фігури полягає в тому, що шість чоловіків беруться за руки; кожен другий танцюрист подає ноги до середини, опираючись на п'ятки, а кожен перший його підтримує, і при цьому всі рухаються по колу. Протанцювавши так деякий час, ноги до середини подають перші, а другі їх підтримують. Цю танцювальну фігуру під назвою «зерничка» описує Ю. Федькович у своєму опусі «Так вам треба…» [390]. Якщо раніше ця фігура обмежувалася шістьма виконавцями, то згодом її стали виконувати вісім чоловіків і вона входила до складу коломийки в селах Білоберізка, Стебний, Яблунів [434, с. 48]. Сьогодні ця фігура має місце в багатьох гуцульських коломийкових танцях, де кількість виконавців не обмежена, але завжди парна.

Примітивним танцем, в основі якого лежить фігура «зірниця», є «корито», яке ще в народі називають «цебер» (у гуцулів – «цебра») [434, с. 49]. Цей танець, котрий у сьогоденні забутий, зустрічався в селах Стебний та Білоберізка, і складався він лише з однієї фігури, яка за своєю формою нагадує корито, в котрого верхня частина ширша, ніж нижня. Танець вимагає значної спритності і сили, тому виконували його лише чоловіки, які, тримаючись за руки поверх ліктя, подавали ноги ледь до переду, а корпус відхиляли назад і рухалися по колу. Згодом цей танець збагатився за рахунок того, що до нього увійшли інші танцювальні рухи з гуцульської хореографічної лексики, а саме – «тропіт», «тропіток», «гайдук», «крутити ся високо». Проте цей танець, як згадувалося вище, на сьогодні в Гуцульщині практично забутий.

Коломийка, яку танцювали в селі Яворів, складалася з декількох структурних елементів: «коло», «зірниця», «міст». Саме «міст» у міфології є образом зв'язку між різними пунктами сакрального (священного) простору,

символом зв'язку між двома світами; шляху зі старого життя у нове; єднання, дружби, одруження [200, с. 140].

«Міст», як новий структурний елемент, завершував першу частину коломийки. У цьому елементі чоловіки формували два ряди, розташовані один навпроти одного, і, попарно, з'єднавши руки, піднімали їх вгору, утворюючи міст, під яким по черзі проходили інші учасники танцю.

Структурне утворення «міст» на початку XX ст. в Гуцульщині було забуте, і лише в 1939 році у Станіславському ансамблі пісні і танцю талановитим балетмейстером Ярославом Чуперчуком був створений гуцульський народний хороводний танець «Воротар», який завершувався підкарпатськими коломийками.

За дослідженнями Романа Гарасимчука, в основу танцю була покладена гуцульська народна гра «Воротар», де танцюючі проходили під воротами (аналогія мосту) і в другій частині танцювали коломийку. Однак і цей хороводний танець поступово зник з репертуару Станіславського ансамблю.

Старим гуцульським танцем, який однозначно повпливав на становлення форм коломийкових і коломийково-козачкових танців, є «півторак». За свідченням гуцулів-старожилів, танець «півторак є набагато раніший, ніж гуцулка». Як зазначає Роман Гарасимчук [434, с. 54-55], в 30-х роках XX ст. на Гуцульщині існувало багато однотипних назв цього танцю. Іноді в одній і тій же місцевості існувало дві, або й три його назви, з яких деякі були дещо старіші, а деякі – новітнього походження.

До найстаріших назв відноситься «до півтора раза» (села Барвінкове, Хороцеве, Розтоки). Більш широкого розповсюдження знайшла назва «до півтора разу» (Бабин, Білоберізка, Довгополе, Соколівка, Жаб'є-Ільці). В Стебному і Устеріках для означення цього танцю вживалася здрібніла назва «до півтора разку». Назву «півторак» вживали в Барвінковому, Дземброні, Яблуниці, Криворівні, Ясені Гірному, Москалівці, Жаб'ю-Слупейці. До

новіших назв належить «півторачок» (Гринява), і «півторанка» (Білоберізка, Хороцеве, Великий Рожин).

Головною рисою танцю «півторак» є сам хореографічний крок з такою ж назвою – «півторак». Ось як описує виконання цього танцю В. Шухевич: «Данець півтоновий = півторак, ідуть парами на перед тропата, обкручуються до півтора разу і назад» [427, с. 90]. Танець «півторак» поєднує в собі кроки «тропіт», іноді «рівна», «сідати гайдука» і сам крок «півторак», який виконується в дещо повільнішому темпі, ніж інші кроки. Це підкреслюють і пісні, які супроводжують цей танець і які записав Роман Гарасимчук [434, с. 39]:

«А кувала зазулиця коло перелазу,
От так, от так до піутора разу»

(записано в селі Білоберізка від Петра Досяка);

«А кувала зазуличка коло перелазу,
Ану трошки погуляймо до піутора разу»

(записано в с. Гринява від Василя Вепрука).

З-поміж найстаріших гуцульських козачкових танців на особливу увагу заслуговує чоловічий танець «Гайдук», який має трифігурну колову будову, де першою і третьою фігурою є «тропіт», а середньою «гайдук».

Виконання «тропоту» описує В. Шухевич в IV розділі «Гуцульщини» («Гуцульські танці»): «Тропата ідуть в той спосіб, що парубок ударяє три рази одною ногою об землю, потім другою так само, при чім посуває ся легко в бік або на перед» [434, с. 39]. В такому коловому варіанті Роман Гарасимчук спостерігав виконання цього ж танцю в селах, розташованих над Білим Черемошем (Кути, Жаб’є-Ільці, Жаб’є-Слупейка). Однак, в Барвінковому і Білоберізці цей танець відрізнявся способом тримання – «в гребінець», про який згадувалося вище. В названих місцевостях рух «гайдук» виконується без будь-якого попереднього заповідання. Проте при виконанні різновидів цього руху зазвичай виступають команди «гайдук раз», «гайдук

два», «гайдук три», що означають виконання цього кроку відповідну кількість разів, або «гайдук сів», «гей сів», «ще такий», «май поправ».

Спостерігаючи на Гуцульщині виконання гайдука, В. Шухевич зазначав: «Гайдука ідуть двома способами: а) парубок підносить одну ногу високо до гори і так викрутит ся у воздусї, присяде до землї, піднесе ся і тупне ногою – або б) парубок то присідає, то піднімає ся» [434, с. 90].

Необхідно зазначити, що в Головах в цьому танці залишилася тільки одна структурна одиниця – присідання, яке виконували до 15 разів у колі, рухаючись в один бік (за сонцем), а потім – в другий.

При виконанні цього танцю чоловіки співають:

«Ой, я пиду данцувати гайдука веречі,
Сорочічка рантухова відей подерет сі» [434, с. 90].

Про те, що основним елементом в кроці «гайдук» є присідання, свідчить наступна співанка:

«…Не вір, хлопче, гайдукови,
Бо ти гайдук скорчит ноги,
Я гайдука не бою сі,
Я з гайдуком поборю сі»
(записано в с. Розтоки від Федора Івашка) [434, с. 93].

Якщо виконання танцювальних кроків, які входять до «гайдука», мають тривалість один такт, то виконання кроку «сідати гайдука» займає чотири такти. Виконання кроку «сідати гайдука» знаходимо і у Василя Авраменка при описі танців «Вільний гуцул» та «Аркан коломийський» [1, с. 50, 53-54], Є. Зайцева (присядка – гайдук) [150, с. 81], Я. Чуперчука [408, с. 35], А. Гуменюка [116, с. 22-23].

Як зазначає Кім Василенко, присядка «гайдук» на Україні здебільшого зустрічається на Прикарпатті і Закарпатті (у гуцульських, бойківських, закарпатських танцях), а у танцях східних областей зустрічається дуже рідко [57, с. 56]. Наші польові дослідження свідчать про те, що присядка «гайдук» характерна для танців більшості слов’янських народів. Це, зокрема,

румунський танець «Калуш», молдовський «Чабанаші», болгарський «Гайдук», словацький «Гайдух», танці польських гуралів.

Найбільш розповсюдженим серед чоловічих гуцульських танців є «Аркан». Гуцули вважають його танцем опришків і відносять до войовничих. Він є головним елементом обряду посвячення гуцульського двадцятирічного хлопця у легіні. Після участі у ньому хлопець отримував право здійснювати танці, носити бартку (топірець) та підперезуватися чересом (широким паском), тобто ставав потенційним опришком [505]. Існують дві версії щодо часу появи «аркана» на Гуцульщині. Дані, зібрані Романом Гарасимчуком, свідчили про те, що цей танець з'явився тут відносно недавно (приблизно в 1925-1928 роках). Однак, гуцули-старожили наголошували на тому, що він в краї існував дуже давно. Суголосними є дані, котрі наводить і Б. Грінченко в «Словнику української мови» (Берлін, Т. I, с. 51). А занесли його на Гуцульщину ремісники і гуцули, які перебували на сезонних роботах в Румунії або відбували військову службу в австрійських полках, розташованих на окупованій Буковині.

Співставляючи цю інформацію, Роман Гарасимчук прийшов до висновку, що «аркан» на Гуцульщині з'явився давно. Однак, виконувався він спочатку в досить повільному темпі (як і первинні танці «рівна», «коло»). Через повільний темп виконання, а ще більше через відсутність чоловіків під час світової війни, цей танець почав поступово забуватися [434, с. 205]. І тільки в 20-30-х роках XX ст. почалося його відродження. Танцювала «аркана» здебільшого молодь у швидкому темпі. В різних місцевостях Гуцульщини він мав дещо відмінну назву – «аркан», «арґан», «орґан», «оркан» [434, с. 206]. Однак, всюди він носив войовничий характер, підкреслюючи сміливість, завзяття, хоробрість і волелюбність гуцульського народу.

В танці «аркан» основними хореографічними кроками є «гайдук», «тропот», «голубці щібати», котрі об'єднані головним танцювальним кроком «аркана». Окрім того, весь танець супроводжується різноманітними

притупуваннями – «раз прибий», «ще такий», «ще поправ», «май поправ». Ці притупи характерні не тільки для танців гуцульських. А, до прикладу, притупи по землі в чоловічому румунському танці «Калуш» мали символічне значення. Вони виконувалися навколо поля після посіву. Мета такого притупування – сприяти швидшому проростанню молодих паростків (тобто вони несуть в собі обрядово-космогонічну символіку).

Важливу роль в танці «аркан» у гуцулів відіграє кращий (провідний) танцюрист, який подає відповідні команди. Це свідчить про те, що гуцульський «аркан» не має сталої, стандартної будови. В деяких селах основною структурною побудовою був ряд, півколо або коло, а порядок команд, як зазначає Роман Гарасимчук, міг бути завжди різний. Півколова конструкція «аркана» поступово змінилася на колову, де танцюристи тримаються не за плечі, а за руки. Як зазначав Роман Гарасимчук, півколове виконання «аркана» було характерним для старих гуцулів у селах Гринява, Жаб'є-Ільці [434, с. 222], однак, його поступово витіснило колове виконання. З цього можемо зробити висновок, що якщо в первинних (старовіцьких) гуцульських танцях коло поступово нівелювалося, переходячи в розімкнуте, півколо, ряд, то в танці «аркан» спостерігалося зворотнє явище – від ряду і півкола до замкнутого кола.

За спостереженнями Романа Гарасимчука [434, с. 222], на Гуцульщині в селі Яблунів у цьому танці окрім чоловіків брали участь і жінки. Оскільки танець «аркан» був популярний на всій Західній Україні, за польовими дослідженнями професора Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника Богдана Стаська (уродженця Бойківщини), мішане виконання цього танцю спостерігалося і у бойків. Як пояснила цей факт старожителька с. Нижня Стинава Сколівського (тепер Стрийського) району Ольга Мельник (нар. у 1922 р.), пов'язане це було з тим, що челядь приносила опришкам у гори харч. Оскільки чоловіків доводилося довго чекати, жінки розпалювали ватру і танцювали довкола «аркана». А коли

з'являлися опришки, танець ставав мішаним. І це подекуди збереглося в побуті бойків і гуцулів до сьогоднішнього часу.

Важливим атрибутом під час виконання «аркана» була бартка (топірець). Саме вона символізувала завзяття, хоробрість, сміливість і справедливість та супроводжувала гуцула все життя. Як зазначає О. Мандзяк, топірець у руках легеня був символом чоловічої влади. Дії з топірцем під час обряду одягання чіпця на молоду символізували смерть нареченої в її колишньому статусі і відродження – в новому. При вході і виході молодих із дому дружба тримав топірець над їхніми головами, щоби захистити від наврочення і різних лих [246, с. 13]. Охоронна і продукуюча сила приписувалася топірцеві в обряді колядування. Все це свідчить про те, що віддавна топірець у гуцулів був дуже важливим компонентом їхньої духовної і матеріальної культури.

Ще одним чоловічим танцем гуцулів з Буковини є «Сербин». Однак, і він в різних місцевостях мав дещо відмінні назви. В Берегометі, Путилі, Захаричі, Розтоках – «сербулька», в Довгополі, Конятині – «серба», а у поселеннях, розташованих на схід від перелічених – «сербин». Згідно з польовими дослідженнями Романа Гарасимчука, на буковинській Гуцульщині цей танець з'явився в 20-х роках XX ст. від прикордонників-румунів, котрі охороняли кордон, а у вільний час веселилися і часто його танцювали.

Буковинські гуцули перейняли та виконували як обрядовий танець під час весілля, а на Покутті – щорічно під час Різдвяних свят [434, с. 229]. Під час виконання цього танцю співали пісні, які підкреслювали не тільки його патріотичний, але і еротичний характер:

«Ходит Сербан по зарінку, тай шукає собі жінку.
На тім боці за рікою ходит ґівчє в краснім строю…
Ой, Сербане, Сербаночку, візьми мене за жіночку.
Як я маю тебе взяти, коли вмієш чарувати,
Зчарувала-с брата свого, зчаруєш мня молодого».

(записано в селі Жаб'є-Ільці від Параски Кікінчук).

Виконання «сербина», як зазначає Роман Гарасимчук [434, с. 229], побудоване тільки на одному танцювальному кроці, при цьому танцюристи трималися за руки або палиці. В селах Берегомет, Путила, Захарич на гуцульській Буковині «сербина» танцювали колом, тримаючись за руки. А в Довгополі і Конятині – в шерензі (ряді), тримаючись за плечі.

Ще однією характерною магічною рисою «сербина» є не тільки його виконання під час весільних і церковних обрядів, а й використання при цьому обрядових аксесуарів – хустинок, палиць, топірців, як засобу тримання, а також ламана лінія танцю – «серпантина – танець на узір скрученого вужа» [434, с. 230].

Давнім релігійно-культовим танцем військового характеру, який і до цього часу зберігся на Гуцульщині в обряді колядування, є «плєс» («плис», «пляс»). Його поява сягає давніх часів, про що свідчить праслов'янська назва [64]. Танець виконувався у зв'язку з побажаннями, які складали гуцули-колядники під час різдвяних обрядів під спеціальну мелодію з такою ж назвою, що й сам танець, яку виконували на трембіті. В. Шухевич одним із перших висловив припущення про те, що «плєс» є відгомоном «якогось давнього релігійного танцю» [427, с. 38].

Із назвою танцю пов'язаний вираз, що означає «танцювати» – «плєсати». Тому танцюристів, які виконували «плєс», називали в різних місцевостях неоднаково (в Жаб'є-Ільці – «плисачі», в Білоберізці – «плисарі», в Жаб'є-Слупейці – «плисаки», в Дземброні, Ясені Гірному, Яворові, Соколівці – «плисанники»). Основним формальним елементом хореографічної конструкції «плєсу» є розірваний ряд, що існує в трьох різновидах: від одного до більшої кількості рядів.

Як зазначає Роман Гарасимчук [434, с. 179], кількість рядів залежала від того, з якою метою виконувався «плєс», – чи то з культовою, чи для осіб, котрі пов'язані певним чином з культом. У господаря «плєсачі» танцюють в одному ряді, рухаючись «до рота» [434, с. 179], тобто до переду хати, або

віддаляючись від неї. Два довгих ряди, звернені один до одного, утворюють плєсачі перед хатою пароха або на вулиці, коли колядники діляться на групи для подальшого колядування в різних напрямках села. Біля церкви ряди плєсачів-колядників розташовуються один за одним і танцюють навколо церкви (за сонцем), виконуючи кроки з підскоками і притупами.

При танцюванні в рядах «плєсачі» триразово рухаються вперед, виконують притуп і тричі відступають назад. Саме таке танцювання «плєсачів» описували М. Грушевський, К. Сосенко, С. Вінценз та ін. [434, с. 180-181]. Притупи у гуцульських «плєсах» називають «цупати».

Окрім релігійно-культового характеру «плєсів», вони ще мають і професійно-зарібковий. Для означення першого використовують назву «плєс», а для другого – «плєсати за гроші» («цупати за гроші»). У другому випадку, окрім основних (стандартних) кроків, використовуються й інші, котрі є характерними для козачкових, коломийкових і коломийково-козачкових танців. Зміни стосуються також і пісень, котрі супроводжують «плєс».

У другому випадку вони носять більш веселий характер і жартівливий зміст. Необхідно зазначити, що в обидвох випадках відсутні обертові танцювальні кроки, проте виконання «плєсу» супроводжується мімікою і жестами (обличчя, очі, руки), що вказує на пантомімічний характер танцю. За дослідженнями Романа Гарасимчука, «театральні елементи, мета, з якою виконувалися різновиди плєса і зміст пісні, яку виконували під час танцю, очевидно вказує на вплив танців весельчаків, так званих скоморохів, – занесених на Гуцульщину з України». Роль скоморохів, як зв’язок з колядовою обрядовістю «плєсачів», охарактеризував І. Свєнціцький у своїй праці «Різдво Христове в поході віків» [341, с. 182]. Згадки про танці військового характеру, аналогічні до «плєсу», виконувані у зв’язку з Різдвом Христовим або Новим Роком та знані були на Європейському континенті здавна, а саме у Німеччині і в Польщі. Такий же характер носять танці болгар, словаків та румунів і виконують їх сьогодні під час Зелених Свят. У

румунів характерним є танець «Калуш» («Калушарул»), у покутян – «Сербин». Ці танці, які носили релігійно-військовий характер, згадуються в працях А. Червінскі, В. Шухевича, Г. Зіберта, А. Брюкнера, Р. Гарасимчука тощо.

Висновки до розділу 1. Рушійною силою розвитку хореографічного мистецтва України є зближення, взаємовплив та взаємозбагачення різних етнографічних культур в цілому і гуцульської хореографічної культури зокрема. Варіативність хореографічного мистецтва українського народу є нормотворчим фактором, який визначає темпоритм народного способу життя і поглиблює його громадянський зміст. Танець за давньою традицією українців – постійна та фундаментальна складова не тільки народних свят, але і повсякденного життя.

Риси українського народного танцю в контексті порівняльного аналізу зі спадкоємним розвитком аналогічних танцювальних форм у країнах Заходу виокремлюють його специфічність у світоглядних вимірах народної культури.

Хореографічний синтез із танцювальними культурами сусідніх етнічних груп не зводиться до механічного поєднання, оскільки це складний творчий процес, зумовлений перебігом тривалих, розгорнених в часі еволюційних змін в культурі та побуті народу Гуцульщини.

Отже, гуцульська автентична хореографія супроводжувала життя гуцулів не тільки в повсякденному побуті, але і під час ритуальних та обрядових дійств (весілля, хрестини, коляда, вертеп, похорон), у сигнально-комунікативній та естетико-розважальній ужитковій функціях. Танці у гуцулів – носії яскравих емоційних вражень, наділені засобами арт-терапії і є невід’ємною складовою обряду та побуту.

Базовими символами танцювальної композиції є коло і ряд, що безумовно вказує на їх обрядово-ритуальне походження. Кожна побудова в гуцульському автентичному танці (коло, півколо, шеренга, міст тощо), її

знаковий зміст відображають певний задум, ідею, почуття, що не завжди піддаються вираженню словом.

Різновиди кола:

- «коло», загальне не розірване що виконується кроком «рівна» (простий акцентований хід по колу, де акцент припадає на першу долю дводольного музичного такту);

- «в два колачі» (коло в колі);

- коло розірване, де танцюристи розташовуються один за одним і не торкаються один одного;

- танцювання по колу в парах (пара за парою);

- танцювання в колі, перед колом, перед музикантами парами («на вигоду»);

- півколо.

Виконання різновидів кола насамперед пов’язане з такими обертовими танцювальними фігурами як «горішок», «гребінець», «хрещик», «крутитися», «крутити ся високо», «переплетуха», «ножички», «мережка», «зірниця» («зерничка») і «перекручуванє».

Різновиди ряду:

- шеренга, замкнутий мішаний ряд (чоловіки і жінки), простим танцювальним кроком рухаються у напрямку до музикантів двічі, і в кінці, притупнувши ногою, двічі відступають назад;

- два ряди, розміщені один навпроти одного (один ряд утворювали чоловіки, другий – жінки);

- плєс – кілька рядів чоловіків в залежності від адресата;

- «міст» (чоловіки у два ряди, розташовані один навпроти одного з піднятими угору руками).

Акцентований ритмічний рух шеренгою тісно пов’язаний з різновидами:

- кроку («розводити данец», «рівна»);
- тропоту («тропіт», «тропіток», «тропата» (низький тропот), «гайдук»);

- притупування («раз прибий», «ще такий», «ще поправ», «май поправ», «голубці (щібати)», «заяця щібати», «підківка», у «плєсах» – «цупати»);
- присідання («сідати гайдука», «гайдук-круч», «сверло»).

Хореографічна символіка рисунку танцю, окремих фігур, їх поєднання, танцювальної атрибутики (бартка, полиця, хустка) у гуцульській хореографічній культурі – естетична категорія, що розкривається у співставленні з іншими категоріями – знаком алегорії та художнім образом з огляду його осмислення вираженням художньої ідеї.

Пізнання символіки гуцульської автентичної хореографії – органічна потреба особистості в задоволенні духовних, культурних запитів, вдосконаленні внутрішнього світу і приведенні його до гармонії зі світом зовнішнім. Використання хореографами-постановниками етнічних елементів у сценічних та концертних різновидах танцювального мистецтва набуває в подальшому самобутніх та оригінальних форм, зберігаючи пізнаваність усталеної символіки та засвідчуючи глибоке розуміння їх лексики, рисунку, драматургії та соціокультурного призначення.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях [249; 251; 263; 270; 272].

Література до розділу

1, 7, 8, 9, 14, 28, 29,30, 31, 32, 33,34, 42, 59, 63, 64, 65, 74, 75, 79, 84, 85, 88, 89, 90, 97, 98, 112, 115, 116, 124, 125, 126, 127,144, 150, 151, 165, 167, 170, 177, 179, 197, 200, 206, 218, 220, 222, 244, 246, 280, 284, 286, 301, 302, 303, 304, 312, 313, 320, 323, 332, 336, 38, 341, 374, 380, 385, 390, 391, 401, 403, 408, 415, 417, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 432, 433, 434, 438, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 452, 455, 457, 458.

РОЗДІЛ 2

ГУЦУЛЬСЬКА ХОРЕОГРАФІЯ У КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОЇ ТА ФАХОВОЇ ОСВІТИ

2.1. Аматорські та самодіяльні форми функціонування сценічної гуцульської хореографії. Етнохарактерні хореографічні елементи в системі мистецьких акцій молодіжних організацій Західної України.

Формування й утвердження базових сценічних форм гуцульської хореографії тісно пов'язані із різними формами мистецького, загальнокультурного й громадського життя. Початковим й провідним у історіографії його розвитку варто вважати різновид театральної хореографії, хореографічної складової в контексті театрально-драматичних і музично-сценічних форм. Театральне мистецтво, як зазначає І. Полякова, – важлива галузь української музичної культури, становлення якої було зумовлене суспільними закономірностями історико-культурного характеру, а також специфічними особливостями національного мистецтва [цит. за 315].

Генеза цього явища походить із фольклорних джерел. Тому невипадково дослідниця хореографічних театрально-видовищних форм в українському музично-театральному мистецтві Оксана Кравчук наголошує на тому, що у народних драмах спостерігається виразна тенденція до відтворення у пісні і танці зрозумілих життєвих ситуацій та побутових обставин [цит. за 205, с.184]. Натомість, музичний театр в окремі часи був на Україні єдиним доступним і можливим засобом спілкування «з широкими колами глядачів і слухачів, зверненням до їх національної свідомості» [314, с.51].

Аналіз народного хореографічного мистецтва у контексті еволюції музично-театральних жанрів в Україні дозволяє прослідкувати паралельний розвиток танцювального, музичного й театрального мистецтв. Вивчення саме театральних форм хореографічного мистецтва ґрунтується на історичних аспектах українського музичного театру та його видовищних формах, де

сценічний розвиток та драматургічна лінія народної драми пов'язаний із єдністю пісні і танцю.

Музика в українському театрі від часів його зародження до досягнення професійного рівня була основним чинником його розвитку. Народні драми і комедії були наповнені співом і танцювальною музикою.

Характеристика певної епохи чи конкретних героїв з повною силою відтворюється у театрі в українському народно-сценічному танці.

Однак, його художній рівень, органічність з театральним дійством, та, насамперед, етнографічна достовірність були дуже різними і не завжди однозначними. Зокрема, Т. Ткаченко зауважує, що в театральних трупах Кропивницького, Старицького, Саксаганського професійно підходили до введення у виставу народного танцю, якому вони придавали неабиякого значення, зберігаючи кращі традиції народної творчості. Вони вибирали завжди ті танці, котрі створювались на народній основі та зберігались із давніх часів нашої культури. Одночасно, дослідниця наголошує на тому, що не завжди у трупах, особливо тих, котрі часто гастролювали, танець зберігався у етнічному варіанті. Наслідуючи тогочасну моду та вболіваючи за конкурентність між трупами, деякі дозволяли собі осучаснювати народний танець, ігноруючи першооснову та запозичуючи елементи інонаціональних танців, котрі мали попит на вечірках, ресторанах [цит. за 380, с.86-87]. Як зазначає А. Пронь, діячі культури: І. Франко, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, М. Заньковецька обурювались такою нівеляцією, тому вони неодноразово критикували ці явища [323, с.165].

Становлення музично-драматичного театру західної частини України тісно пов’язане із театралізованою формою хореографічного жанру, котра Сценічні варіанти народного танцю в західному регіоні України були тісно пов’язані зі становленням національного музично-драматичного театру, що, у свою чергу, стало підґрунтям для розвитку театралізованих форм цього жанру хореографічного мистецтва [87].

Тому, окрім побутових форм на початку XX ст., гуцульський автентичний танець трансформувався у контексті розвитку драматичного театру і став доволі популярним.

З цієї точки зору заслуговують на увагу драматичні гуртки, які «існували при рільничих та ремісницьких кооперативах у містах, містечках і селах Гуцульського регіону» в кінці XIX – на початку XX століть» [312, с.13]. Велика заслуга в цьому прозаїка і драматурга, критика і перекладача, композитора і дослідника мистецтва Гната Хоткевича, котрий майже сорок років самовіддано працював на ниві рідної культури. На початку 1906 р. через причетність до важливих суспільно-політичних подій митець був змушений перейти на нелегальне становище, а через переслідування з боку царської жандармерії і за підтримки Лесі Українки емігрує в Галичину, де оселяється у м. Львові. Влітку 1906 року Гнат Хоткевич на пропозицію Володимира Гнатюка приїжджає на Гуцульщину, мешкає у селі Криворівня. Г. Хоткевич подорожує селами, вивчаючи народнопісенну творчість, знайомиться із декоративно-прикладним мистецтвом гуцулів, вивчає їх звичаєву та обрядову культуру, здійснює етнографічні експедиції та вивчає взаємозв’язок між коломийками та танцювальними рухами.

Його перебування безпосередньо в середовищі функціонування гуцульського фольклору, прагнення послідовно дотриманою етнографічною природою театрального дійства досягнути представницької функції гуцульського етносу (в комплексі драматичного, музичного, хореографічного, ужиткового мистецтв) на рівні українських територій[2] та країн Європи. Заснований ним «Гуцульський театр» Гната Хоткевича, який свого часу став феноменальним явищем не тільки українського, але і світового театрального простору [420, с.106-1102].

[2] Гастрольні виступи Гуцульського театру охопили 61 місто Галичини, включно з Косовом, Кутами, Вижницею, Коломиєю, Снятином, Чернівцями, Рожнятовим, Болеховим, Отинією, Калушем, Львовом і Краковом, дещо пізніше – у Харкові, Києві, Одесі, Миколаєві, Херсоні, Москві.

Театр виник на підставі аматорського драматичного гуртка при спортивно-пожежному товаристві «Січ» у 1909 році в селі Красноїлля Верховинського району Івано-Франківської області.

Проте вже в першій постановці «Верховинців» («Karpaccy górale») Ю. Корженьовського (у ґрунтовній етнографічній адаптації, гуцульською говіркою під назвою «Антін Ревізорчук», 1910 р.) було використано засоби народного танцю «Аркан» і «Гуцулку», про що рецензент із газети «Діло» (1911, ч. 51, 11 червня) писав: «…інтелігенція подивляла надзвичайну здібність Гуцулів до штуки акторської. Справді грають вони «Верховинців» – то є самих-ж себе, гуцулів. І дійсно справляє враження коли гуляють вони «аркана», «гуцулку», чуєть ся правдива непідробленна «бесїда» гуцульська, живі чисто народні рухи» [цит. за 10, с.8]. Багатим на фольклорну хореографію був спектакль «Довбуш». Проте особливе місце в репертуарі театру, створеному Г. Хоткевичем займають п’єси «Гуцульський рік» (на фольклорно-етнографічному матеріалі календарної обрядовості) і «Непросте» (у ній відображено етнодемонологію, гуцульські фантастичні вірування).

У них Г. Хоткевич постає палким послідовником максимального збереження автентичної достовірності, зокрема хореографічної. У п’єсі «Непросте» подає детальний опис танцю аркан, «леґінського» (розбійничого) колективного танцю з бартками – ренарація: «Чвірка проти чвірки. Починають танец на місци, потім зіходять ся, крешут бартками і розіходять ся. Зміняють коліно і так само. Потім подають через плече бартки дівкам, ловлять ся в коло і швидко крутять ся. Четверо падуть навзнак, упираючи ся одно в одного ногами, а четверо їх крутять. Потім друга партия лягає. Потім рух вправо, правою рукою ловлять ся за спину товариша, ліва висть свобідно. Рух вліво, ліва рука ловить за шию товариша. Коло тісне і шалено вертить ся. Рух вправо, права за спину, коло більшає, рух вліво, ловлять ся за руки, коло велике. Рух вправо. На попереднику коло перебиваєть ся, леґіні ловлять ся за плечі і вужем, побераючи бартки від дівок, ідуть кілька разів по сцені. Потім

вирівнюють ся в лінію на заднім пляні і лиш тихо-тихонько притупують, рухаючи ся цілою стіною[3] /…/» [32, с.29].

Успіх Галицького театру в містах Галичини був надзвичайним, це великою мірою зумовлювалось докладним дотриманням та майстерним відтворенням реального етнічного середовища, в чому особливе місце займали танці. Про успішний виступ у Станіславові газета «Станіславські вісті» (1912 р., 12 січня) відзначала: «…Гуцульський театр дав в нашім місті три вистави, які завдяки гарному виведенню поодиноких дій та сцен, випали дійсно гарно й величаво… Найбільш припали до вподоби гарні й бравурні танці гуцульські, які на рясні оплески відтанцьовано вдруге» [10, с.10].

Аналогічним було сприйняття публікою на західній Галичині. Дослідник етнографічної діяльності Володимира Шухевича П. Арсенич наводить приклади рецензій з польськомовної преси на виступи колективу в Кракові, де «…Оригінальність і барвистість гуцульського одягу, дуже добра, як на аматорський селянський театр, сценічне виконання, особливо повні темпераменту гірські танці – все це давало трупі успіх, котрий супроводжує її усюди, де вона виступає» [цит. за 12, с.6; 88]; «Переконання, що бачили на сцені не ухарактеризованих – лиш правдивих гуцулів, котрі виконують танці й співи, не виучені, але виссані з молоком матері, все те давало повну ілюзію, що то не сцена, але гори Карпатські, що глядач, перенесений в ті сторони, дивився на справжнє життє гуцульське» [цит. за 10, с.6].

Отже, просвітницька, представницька, етнографічна та естетична спрямованість відтворення автентичної гуцульської хореографії в контексті театральної вистави завдяки Г. Хоткевичу сягнула принципово нової якісної й фахової планки. Вона змінила уявлення про театральну хореографію як умовну, декоративну, нерідко псевдоетнічну складову, ставши компонентом органічної високомистецької картини відтворення етнічного середовища сценічної дії.

---

[3] Збережено автентичний правопис документу.

Відхід балетмейстерів від загального змісту театральної дії, декоративне, а не змістове наповнення й призначення танцю критикували корифеї української театральної хореографії М. Садовський та В. Верховинець. Тому звернення до справжнього народного мистецтва, і, зокрема, хореографічного, яке б органічно було поєднане зі змістом вистави і сприяло розкриттю його сутності, залишається актуальною проблемою від зародження фахових театральних форм до сучасності.

У 1912 році Гнат Хоткевич виїжджає на Східну Україну, де на запрошення дирекції театру «Веселий пролетар» розучує з його учасниками танці, які цей колектив з надзвичайним успіхом репрезентував по всій Україні, а далі й – в Росії. Гуцульським театром в цей час керує Олекса Ремез – колишній артист Петербурзького імператорського театру, політемігрант, запрошений Гнатом Хоткевичем на Гуцульщину, який з колективом театру продовжує гастролі по Галичині (Кути, Вижниця, Снятин, Коломия). 22 березня 1912 року у галицькій газеті «Діло» відзначалось: «…Артистів нагороджували грімкими оплесками, особливо в збірних сценах, де вони були недостижимі у своїх прегарних танцях, виводжених при власній музиці» [цит. за 10, с.14].

У концертній програмі Гуцульського театру чи не найголовніше місце займали гуцульські автентичні танці, а саме «Гуцулка у чвірку» (у виконанні Ганнусі Гулейчук, Марійки Криштофович, Дмитра Минайлюка, Тодора Криштофовича), опришківський танок «Аркан» та «Ворохтєнцкий данец» (з топірцями). Ймовірно, елементами ритуального колядницького плєсу могли супроводжуватися виконання колядок, які також вказані в програмах колективу. Причому учасники танцювального колективу, репрезентували мистецькі автентичні народні строї, музичні інструменти, водночас були й вокалістами-солістами, хористами, й інструменталістами-виконавцями (рецензенти та епістолярні документи вказують на флояру, скрипку, цимбали, а також бандуру). Програми супроводжувалися лекційними введеннями-коментарями, чергували вокальні, оповідні, епічні,

хореографічні номери, виставки-продажі творів ужиткового мистецтва й етнічної кулінарії.

На початку XX століття український народний танець у вигляді хореографічних дивертисментів став незмінним компонентом драматичних вистав у театрах Кропивницького, Старицького, Садовського, Саксаганського, Курбаса, котрі розглядали танець як компонент драматичної дії, а не просто як додаток до вистави.

Регіональну специфіку театральної хореографії зумовило те, що популяризацію театрального мистецтва на Західній Україні здійснювали в основному мандрівні театри. На початку XX століття провідними серед мандрівних театральних колективів був Український Народний Театр ім. І. Тобілевича, Український Народний Театр ім. М. Садовського, Український Молодий Театр «Заграва» та багато інших. Навіть запозичені вистави з їхнього репертуару (п'єси авторів зарубіжжя в перекладі, а іноді й сюжетно адаптовані до регіональних умов) здебільшого мали музичні вставки, а якщо вони були відсутні, то в українському тлумаченні – обов'язково передбачалися. Як зазначав відомий дослідник театру в Галичині Степан Чарнецький, в український театр «…прибилася західно-европейська мельодрама, де теж важливим чинником був спів і музичний підклад цілих яв. А за ними йшли наші народні мельодрами. Одне слово – без музики не було українських вистав» [403].

Актором трупи Садовського після періоду педагогічної діяльності на Галичині стає В. Костів, де й отримує артистичний псевдонім Верховинець. Саме тут проявляється його хист як балетмейстера, котрий привносить у драматичну й музично-сценічну традицію Наддніпрянської України складові гуцульської хореографії, оскільки за свідченнями дослідників: «привіз з собою іскрометний гуцульський танець «Аркан», досі не відомий на Східній Україні, і поставив його в опері Монюшка «Галька» [64, с.17].

Це відбувається під впливом осмислення регіональної хореографічної, ужиткової й театральної традиції, оскільки В. Верховинець наголошує: «…У

Галичині танцювальна справа поставлена краще. Народні танці – «Коломийка», «Гуцулка» і «Аркан» – стали улюбленими танцями на всіх вечірках і всенародних забавах. Слава про їх красу далеко лунає поза межами Галичини [64, с.126].

Однак на початку XX століття в духовній і матеріальній культурі гуцулів відбуваються деякі зміни. І в першу чергу це пов'язане з будівництвом залізничної гілки Львів-Чернівці, яка проходила через Станіславів. Згодом Станіславів було з'єднано залізничними коліями з іншими містами (Ворохта, Стрий, Рахів, Тернопіль). Усе це сприяло деякій, хоч і незначній, міграції поліетнічного населення на Гуцульщину (гендлярів-євреїв, ремісників-німців тощо), яке починає привносити елементи своєї культури в загальну культуру гуцулів у цілому й хореографічну зокрема.

Гуцульська автентична хореографія здавна була в полі зору не тільки теоретиків, а й практиків народного танцю, і серед них – знаний балетмейстер, учень метра українського народно-сценічного танцю В. Верховинця Василь Авраменко. Він пізніше одним із перших здійснив сценічну обробку гуцульських танців і представив їх як самостійні витвори на аматорській та професійній сценах («Коломийка сіянка», «Аркан Коломийський», «Гонивітер-коломийка», «Танок Довбуша», «Вільний гуцул»). Проблемою опанування його творчим методом є те, що із відомих у свій час його хореографічних постановок («Київський козачок», «Гонта», «Парубоцький гопак», «Плач Ізраїля», «Аркан», «Коломийка» тощо) як в Україні, так і за кордоном, де тривалий час працював митець, на сьогодні практично жодна не збереглася.

Робота хореографа-новатора та дослідника етнографічного танцювального мистецтва пов'язана з театром Й. Стадника в Станіславові, а пізніше – з театром М. Садовського в Кам'янці-Подільському. Спілкуючись з акторами театрів, В. Авраменко записує від них стародавні танці різних регіонів України. А спостереження за виконанням народних танців у виставах М. Садовським підводить його до задуму принципової зміни

якісного рівня та потреби ширшої популяризації національного хореографічного мистецтва.

Перший виступ учнів школи В. Авраменка відбувся на сцені театру «Руської Бесіди» у Львові, і його позитивно оцінив знаний громадський діяч, професор М. Шендрик, зазначаючи при цьому, що «саме тепер прийнята раціональна постановка справи українського народного танку як мистецтва» [264, с.73-78]. Він же й сформулював засади, яких слід притримуватися, а саме:

а) правдива естетика мистецтва;

б) національний елемент в ньому;

в) художнє розуміння його цілей в процесі розвитку і вільної творчості, свобідне від замкнутості, шовінізму і без критичного наслідування» [415, с.2].

З метою вдосконалення постановок українських танців М. Шендрик рекомендував Авраменку «зібрати всі багатства цієї царини, що здавна живуть у народі, зібрати їх пильно, обережно і з любов'ю в одне ціле і систематизувати, очистити їх від усього чужостороннього, показати світові наш народний танок в повній його красі і таким побутом вернути рідному танкові його історичну славу [264, с.73-78].

Разом з учнями своєї школи знаний хореограф мандрує Західною Україною, де їхні виступи користуються незмінним успіхом. Пізніше В. Авраменко згадував: «…об'їхав цілу Галичину, зустрічаючи надзвичайно велике одушевління моєї праці з боку українського громадянства, яке кождий виступ приймало, як пророчі слова про відродження українського духа й демонстрацію проти польського гніту» [402].

В. Авраменко, наслідуючи О. Кошиця з популяризацією народної пісні, вирішив з числа кращих своїх танцюристів створити хореографічний колектив, щоб покорити українським танцем глядача в Європі та на інших континентах. Також він здійснює низку балетних вистав на етнічній основі, щоб вивести українську сценічну хореографію на новий щабель.

В. Авраменко у Канаді організував для українських родин школи народного танцю, маючи на меті збагачення його побутового репертуару та популяризацію гастрольними виступами. «Так в Канаді, на світовій виставі в Торонто 1926 р., за весь час життя українського населення там, найбільшим тріюмфом для українців і найкращою мистецькою точкою на тій виставі серед мистецтва ріжних народів, яке представлено було там, були національні українські танки… Англійська преса з радістю писала, що це перший раз відбулося в історії Канади, що українці так гарно могли себе зарепрезентувати» [264, с.73-78].

Аналізуючи творчість В. Авраменка, завідувач кафедри Української Культури та Етнографії ім. Гуцуляків Університету Альберти, Едмонтон, Канада, Андрій Нагачевський констатує, що: «…великий патріот України, енергійний підприємець, мистецький діяч проїхав усю Канаду за 18 місяців і дав близько 120 концертів за цей час» [286, с.32], паралельно навчаючи сценічним танцям тисячі своїх послідовників.

Його танцювальний матеріал був спрямований переважно на сценічне виконання та відповідав визначеній Ф. Гербургером категорії танцю у його вторинному побутуванні [264, с.73-78], тобто, сценічному варіанті. Саме через складність хореографії, яка вимагала послідовної спеціальної цілеспрямованої роботи танці В. Авраменка не прижилися серед аматорських колективів українських поселенців у Канаді, однак, як зазначає Д. Радомський, «через десять років інформанти майже не пам’ятали фігури в будь-якому із танців В. Авраменка, єдиним винятком були кроки «аркана» [449].

Як стверджує А. Нагачевський, характеризуючи танцюристів-аматорів української громади Смокі-Лейку і Сван-Плейну: «…через них мабудь аркан і коломийка залишались популярними довший час, поки їх засвоїло наступне покоління танцюристів» [286, с.159].

Спадкоємність у напрямках творчої діяльності успішно зберігає учень В. Авраменка Ярослав Чуперчук. Ставши вже знаним хореографом у 1940-х

роках співпрацював із Київським театром ім. І. Франка, ансамблем танцю України під орудою Павла Вірського, Київською кіностудією ім. О. Довженка.

Новітньою формою мистецтва танцю західноукраїнського регіону радянської доби стали самодіяльні танцювальні колективи, які незмінно включали у виконавський репертуар хореографічні композиції на підставі гуцульської хореографії. Самодіяльний танцювальний рух краю представлено іменами хореографів місцевого походження, а також творчими здобутками діячів, які захопившись неповторною красою Гуцульського краю, налагоджували дружні контакти з місцевим населенням, прилучалися до його культури – вивчали його народні звичаї та обряди, ужиткове мистецтво, пісні, музику, своєрідні і неповторні автентичні танці.

Серед них – Алла Зібаровська (Брацило)[4], яка в 1940-х роках волею партійних органів потрапляє на Станіславівщину, де знайомиться із запальними гуцульськими танцями і створює свій перший колектив у Калуші (1947 р.). Та брак відповідної освіти й навичок приводить її на спеціальні вишколи, якими керує вже знаний на той час хореограф-балетмейстер Гуцульського ансамблю пісні і танцю Володимир Петрик,що регулярно відбувалися в обласному Будинку народної творчості.

Вона відвідує науково-практичні семінари при Львівському державному театрі опери і балету, які проводив молодий балетмейстер Мирослав Вантух, на той час – Заслужений діяч мистецтв України, керівник танцювального колективу «Юність» зі Львова.

Справжній успіх приходить до А. Зібаровської в 1963 році зі створенням нею аматорського ансамблю танцю, який учасники милозвучно назвали «Веселка» в м. Долина Івано-Франківської області. Уже в 1965 році танцюристи з «Веселки» звітують на Виставці досягнень народного господарства у Москві; в 1967 році колективу присвоюють звання

[4] Уродженка с. Соснівка Дніпропетровської області (29.12.1925 р.), дитинство і юнацькі роки якої пройшли в мальовничому селі Гуляйполе Запорізької області. Саме тут вона вперше почала опановувати мистецтво танцю в самодіяльному хореографічному колективі [Туркевич Василь. Хореографічне мистецтво України у персоналіях, С. 84].

«самодіяльний народний», а його керівникові – «Заслужений працівник культури УРСР».

А далі – участь у різноманітних фестивалях і конкурсні перемоги: звання Лауреата Міжнародного фольклорного фестивалю в Кишиневі (Республіка Молдова) і Диплом другого ступеня (це з тридцяти семи колективів), а також щирі схвальні слова відомого на весь світ хореографа, голови журі фестивалю Тетяни Устинової; Гран-прі й вища нагорода «Золотий топірець» Міжнародного фольклорного фестивалю колективів гірських районів у місті Закопане (Республіка Польща), Гран-прі «Золотий постіл» Міжнародного фестивалю «Червона ружа» в місті Руський Керестур (Республіка Югославія).

Колективу «Веселка» і його керівникові під час гастрольних поїздок аплодують захоплені гуцульськими танцями глядачі Румунії та Польщі, Угорщини та Чехії, Болгарії та Словаччини. І все це – завдяки автентичній хореографії Карпатського краю, збереженій при постановці гуцульських танців «Яремчанська гуцулка», «Півторак», «Козак», «Аркан» та власних мистецьких витворів «Гуцульська рапсодія», «Свято в Карпатах» тощо [363]. «Аркан» і «Півторак», «Гуцулка» і «Козак», – поставлені нею танці, в основі яких гуцульська автентична хореографія, досі зберігають значення візитної картки колективу.

У січні 1966 року при Івано-Франківському Прикарпатському меблевому комбінаті виробничого об’єднання «Прикарпатліс» організовується ансамбль пісні і танцю «Карпати», (художній керівник і хормейстер – Р. Кавенський, а танцювальну групу очолює Георгій Железняк). Балетмеймстер колективу двадцять років працював солістом Гуцульського ансамблю пісні і танцю під орудою балетмейстера Володимира Петрика. У новоствореному самодіяльному колективі Г. Железняк відтворює кращі зразки гуцульської хореографії – «Півторак», «Гуцулку на царині», «Аркан», «Лісорубів», «Волошку». Ансамбль «Карпати» стає Лауреатом Всесоюзних та Всеукраїнських конкурсів і фестивалів. Неодноразово з

танцювально-хоровим мистецтвом «Карпат» знайомилися глядачі Румунії і Словаччини, Польщі й Угорщини. Колектив «Карпати» – постійний учасник творчих звітів народних талантів Івано-Франківщини у Києві.

Непростим був творчий шлях народного аматорського ансамблю танцю «Тисменичанка» районного Будинку культури на Івано-Франківщині [503]. Колектив створений у 1969 році при Народному домі м. Тисмениця за ініціативи першого керівника, Заслуженого працівника культури України Галиги Яреми Ярославовича. Через часті зміни керівників у творчості колективу були як піднесення, так і спади. Застої в програмі ансамблю негативно відображалися на його як кількісному, так і якісному складі учасників. Створений на базі невеличкого танцювального гуртка, що налічував 4 пари, колектив виріс до ансамблю танцю, в якому займаються 24 учасники. Від часу створення працює над гуцульським, бойківським, покутським автентичним хореографічним матеріалом. З 2001 року колектив очолював молодий хореограф – Шкрумида Роман Степанович. Невтомний дослідник народного танцю відродив у колективі призабуті автентичні танці з Гуцульщини «Шешоранка», «Верховина», «Козак», «Кругляк». У 1977 році колективу присвоєно звання «народний». За весь період своєї роботи ансамбль брав активну участь не тільки у районних та обласних святах, а також у міжнародних фестивалях, конкурсах. Народний аматорський ансамбль танцю «Тисменичанка» побував у таких країнах як Голандія, Польща, Румунія, Болгарія, Туреччина, Грузія, Італія, презентуючи красу українського танцю та високу майстерність виконання. Колектив є дипломантом фестивалю «Краків-98» (Польща), лауреатом фольклорного фестивалю «Ізмір-98» (Туреччина), нагороджений дипломом II ступеня Всеукраїнського фестивалю гумору і сатири «Вишневі усмішки», дипломом за II місце в обласному відбірковому турі Всеукраїнського фестивалю-конкурсу імені Павла Вірського (2002 рік), лауреат районної премії ім. Романа Федоріва (2015 рік). У 2013 році на посаду керівника повертається Галига Ярема Ярославович. Уже понад 40 років колектив зачаровує глядачів

різнобарв'ям українського танцю. Зараз народний аматорський ансамбль танцю «Тисменичанка» працює над відродженням традицій українських танців, популяризацією їх серед молоді, з метою збереження хореографічної спадщини українського народу [503].

Низка яскравих та успішних хореографічних колективів обрали за провідними засобами самовираження гуцульську хореографію на Коломийщині. Регіон здавна славиться самобутнім хореографічним мистецтвом, яке має давні історичні корені, що живляться з невичерпної криниці фольклорної спадщини. Понад 50 років тому при Коломийському районному Будинку культури було створено танцювальний гурток, на посаду керівника якого запросили актрису місцевого драматичного театру Дану (Богдану) Демків. За плечима хореографа була не тільки участь у виставах театру, а й постановки танців до цілого ряду вистав («Запорожець за Дунаєм», «Мати-наймичка», «Катерина», «Наталка Полтавка»). Їм давав сценічне життя знаний уже не лише в Україні, а й за її межами кіноактор, театральний режисер Василь Симчич – керівник, добрий товариш та порадник.

У репертуарі колективу поєднувались бальні й характерні народні танці: поряд із «Румбою», «Самбою», «Віденським вальсом», ставились буковинський, російський, румунський, грузинський танці, і знаменита «Гуцулка». Вона стала першим зразком майбутнього перспективного напрямку діяльності ансамблю. У 1973 році молодому колективу, котрий обрав для себе назву «Покуття», присвоюють звання народного самодіяльного ансамблю танцю.

Після участі у Міжнародному фольклорному конкурсі хореографічних колективів у Кишиневі, керівником названого колективу було прийняте рішення повністю присвятити діяльність народній хореографії – як засобі пізнання автохтонної культури. Однак, брак досвіду і знань танцювальної автентики Західного регіону України, яка зникала разом зі старими людьми – носіями фольклорної пам'яті, змушує Дану Демків шукати, записувати,

перемальовувати, фотографувати досліджувані зразки. На це її надихали і Василь Симчич, з яким підтримувала тісні стосунки, і довготривалі часті консультації зі знавцем танцювального фольклору, видатним хореографом Ярославом Чуперчуком.

Згодом на основі власного вивчення етнографічного матеріалу (елементи одягу, різні техніки вишивки, чоловічі і жіночі головні убори, різноманітні види взуття) та глибокого вивчення хореографічних елементів, Дана Демків скомпонувала вишукану композицію «Кокетки». Це була її перша самостійна робота як балетмейстера-постановника, яку схвально сприйняли і глядачі, і критики. Пізніше «Кокетку» зняли на кіностудії ім. О. Довженка у фільмі «Карпатські джерела» на замовлення ЮНЕСКО.

Успіх композиції спонукав до розвитку даної лінії етнохореографії тому у репертуарі «Покуття» з’явивилися – «Півторак», який авторка записала в старого вісімдесятирічного гуцула в селі Космач Косівського району, задерикувата жартівлива «Гордиянка», запальний «Трамагун», весела «Коломийка», танець весільних «Поважних гостей», з оригінальною та регіонально достовірною композиційною побудовою, образністю, цікавою лексикою, багатим музичним супроводом, автентичним народним одягом.

Новою формою створення композиції стала реконструкція танцю «Сербин», який колись був завезений заробітчанами-гуцулами із Сербії і який вперше записав знаний польський фольклорист, етнограф і композитор Оскар Кольберг, мандруючи Західною Україною. Вона була реалізована на підставі польових записів Дани Демків на батьківщині Василя Стефаника в селі Русів Снятинського району. Згодом цьому танцю в новій сценічній обробці дав друге дихання в Гуцульському ансамблі пісні і танцю народний артист України Володимир Петрик.

Колектив «Покуття» є лауреатом українських та міжнародних фестивалів. З успіхом виступав майже в усіх містах України, частий гість українського телебачення, учасник урядових концертів у Києві. Колективу аплодували зали Америки, Греції, Чехії, Словаччини, Румунії, Австрії,

Німеччини, Польщі, Франції. Оригінальність композиційного втілення, високу майстерність виконавців, професіоналізм, естетику і гармонію поєднання усіх можливостей народного мистецтва, що надають самобутності колективу, високо оцінювали не лише глядачі, але й компетентні судді на міжнародних фестивалях і конкурсах. Керівник ансамблю Дана Демків удостоєна звань Заслуженого працівника культури України, кавалера Ордена Княгині Ольги III ступеня.

До вокально-хореографічних самодіяльних колективів, котрі активно залучають до виконавських засобів гуцульську хореографію слід віднести також ансамбль пісні і танцю «Прикарпаття». Він створений як аматорський в 1971 році в селищі Отинія. Нині колектив налічує 150 осіб (хорова, танцювальна та оркестрова групи), працюючи під орудою Людмили Марцинків, Мирослава Марцинківа, Володимира Гринiва, Ярослава Лесюка. У програмі цього колективу народні танці різних районів Гуцульщини – «Верховинська полька», «Гуцулка», «Аркан», «Тропак», «Алуні» та ін. Колективу, як ансамблю пісні і танцю, в 2005 році присвоєно звання «народний самодіяльний». Його гастрольна географія охоплює численні міста України. Ансамбль «Прикарпаття» – дипломант, лауреат, володар Гран-прі багатьох обласних, Всеукраїнських та Всесоюзних фестивалів і конкурсів, учасник Міжнародних фольклорних фестивалів у Польщі, Румунії, Болгарії, Білорусі. Однією з найцінніших нагород колектив вважає Диплом переможця І Всеукраїнського фестивалю-конкурсу імені Павла Вірського.

Ще один хореографічний колектив із такою ж назвою був організований при Будинку культури села Велика Кам’янка Коломийського району в 1980 році місцевою вчителькою Ганною Огородничук – людиною, з дитинства. закоханою в хореографічне мистецтво. Участь у шкільному танцювальному гуртку, у всіх святкових заходах, які проводилися в Будинку культури, а пізніше – навчання в інституті, – розширювали її знання з народного танцю, формували танцювальну майстерність.

За браком відповідної освіти та досвіду роботи, керівник зверталася за порадою до народних артистів України Володимира Петрика, Івана Курилюка, викладачів хореографічних дисциплін Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, відвідувала курси, семінари. Все це поступово приносило колективу успіх. У 1991 році Великокам'янівському «Прикарпаттю» присвоєно звання «народний самодіяльний», а його керівникові – Заслужений працівник культури України.

Розпочавши самостійну працю з колективу на 6 пар, вона довела його до 150 учасників. Багато танців Г. Огородничук записала в селах Коломийського району; вони згодом увійшли до репертуару колективу. Це і «Верховина», «Лісоруби», «Козачок», «Коломийка». «Прикарпаття» стає дипломантом, лауреатом багатьох Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів і конкурсів, неодноразово бере участь у фольклорних фестивалях, що проводяться в різних містах Польщі (Зелена Гура, Влодава, Свідніца). А в 2009 році колектив стає Лауреатом Всеукраїнського фестивалю-конкурсу імені Павла Вірського. Важливим свідченням усвідомленого прагнення професіоналізму є те, що вихованці ансамблю «Прикарпаття» продовжують опановувати хореографічне мистецтво, навчаючись на хореографічному відділенні Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Яскраво відображає місцевий фольклор, майстерно передає колорит гуцульського краю аматорський хореографічний колектив «Гомін Карпат» села Нижній Вербіж Коломийського району. Заснований у 1986 році хореографом Василем Козулькевичем, сьогодні налічує 16 учасників старшої групи та 12 – підготовчої. У репертуарі ансамблю – гуцульські танці «Гуцулка», «Аркан», «Цвєчок», «Коломийка», «Волошка». У 1990 році колективу присвоєно звання народного аматорського. З 2005 року колектив «Гомін Карпат» очолює молодий енергійний фахівець Ігор Стефурак. Він разом зі своїми вихованцями перебуває у творчому пошуку, дбає про

збагачення репертуару новими творами з гуцульської автентичної хореографії.

«Гомін Карпат» – постійний учасник Міжнародного гуцульського фестивалю у Верховині, Коломиї, Яремче, в обласному святі народної хореографії пам'яті Володимира Петрика і III Всеукраїнському фестивалі-конкурсі імені Павла Вірського, сільських, районних та обласних мистецьких заходів.

Гуцульський танець є прерогативою не тільки в дорослих, але й у дитячих хореографічних колективах Івано-Франківщини. Це згадуваний вже дитячий зразковий колектив «Горяночка» з міста Надвірна, зразковий ансамбль народного танцю «Пролісок» Городенківського Будинку культури, лауреат Гуцульського фестивалю молодша і старша танцювальні групи Ільцівської загальноосвітньої школи Верховинського району, зразкові ансамблі пісні і танцю Мишинської загальноосвітньої школи Коломийського, Уторопської загальноосвітньої школи Косівського району. Керівники колективів прививають своїм вихованцям любов до народної пісні і танцю, національної культури, навчають місцевих звичаїв і обрядів, які відтворюють на сцені. Ці колективи – учасники Гуцульських Міжнародних фестивалів, творчих звітів народних талантів Івано-Франківської області у м. Києві, з їхнім мистецтвом знайомі жителі більшості сіл і міст України.

Одним із кращих зразкових танцювальних колективів є «Галицька веселка» під орудою талановитих хореографів-педагогів з родини Ільчуків. В ансамблі є молодша, середня і старша танцювальні групи, кожна з яких налічує до 30 учасників. У програмі цього колективу переважають гуцульські танці: «Півторак», «Волошка», «Аркан», «Гуцулка», «Чепурненька», «Соколівка», «Гора». Ансамбль є учасником Міжнародних фольклорних фестивалів у містах Зелена Гура, Люблін, Влодава (Польща), фестивалю «Поліське літо з фольклором» у м. Луцьку, творчих звітів народних талантів Івано-Франківщини у Львові та Києві, щорічних фестивалів учнівських талантів «Травневий дощ», які проводить управління освіти і науки Івано-

Франківської обласної державної адміністрації. «Галицька веселка» майже кожного року приймає у себе дитячі танцювальні колективи – побратими з Республіки Польща.

Керівники цього колективу проводять у колективі не лише постановочну роботу, але і дбають про моральне і духовне життя своїх вихованців. Щорічно організовуються творчі концерти-звіти перед громадськістю міста, вечори «У гостях у “Галицької веселки”», відвідуються культурно-мистецькі заходи. Колектив «Галицька веселка» неодноразово нагороджувався грамотами та дипломами міського й обласного управлінь освіти, а керівники нагороджені грамотами Міністерства освіти і науки України. Випускники «Галицької веселки» продовжують займатися хореографічним мистецтвом у коледжах, інститутах, університетах країни.

На Закарпатті поселення гуцулів найбільш зосереджені в Рахівському районі, що межує з Івано-Франківщиною. Саме тут у найбільшій мірі збереглися гуцульські звичаї та обряди, народні промисли, пісенна і хореографічна творчість. Кращим зразкам народної хореографії приділяється посилена увага хореографів та ентузіастів і любителів цього жанру мистецтва. Про вагомі творчі здобутки народного ансамблю пісні й танцю «Лісоруб» селища Великий Бичків, «котрий за своїм виконавським рівнем, багатством і колоритом репертуару, фольклорною самобутністю, величезним обсягом виконаної творчої праці був і залишається одним із кращих у нашій країні, мистецтвознавцями, культурологами, журналістами зроблено чимало цікавих досліджень, написано багато газетних і журнальних статей» [504]. Ансамбль «Лісоруб» засновано у 1947 році при місцевому ліспромгоспі (пізніше колектив діяв при лісохімкомбінаті). Спочатку це була хорова група, яка складалася з 18 чоловік. Керував нею інженер, самодіяльний композитор Микола Куцин. Згодом створено і танцювальну групу під керівництвом Михайла Мотрюка. Злиття в єдиний колектив відбулося після першого районного огляду колективів художньої самодіяльності в 1948 р. З цього часу його слава лине в усіх куточках Європи та України [504]. Його роботу

невдовзі очолила В. Чуперчук, яка на той час припинила співпрацю зі Львівським ансамблем «Галичина», яким керувала разом із братом Я. Чуперчуком. За короткий час здійснила постановку танців «Свято на полонині», «Лісоруби», «Решето», «Голубка», завдяки виконанню яких у Пряшеві вибороли перше місце і завоювали золоту медаль Лауреата на Міжнародному фестивалі фольклорних танцювальних колективів.

За рекомендацією Є. Мотрюка до колективу запрошують молодого танцюриста Йосипа Волощука, «який пройшов школу хореографії в професійному колективі в Ужгороді, очолити танцювальну групу ансамблю. Здібний майстер танцю відразу поринув у творчу роботу, приділяючи увагу вихованню молодих танцюристів, став автором десятків самобутніх обробок народних танців («Водичанський скаканий», «Гуцулка», «Гопак», «Аркан») і танцювальних номерів до вокально-хореографічних композицій, які підготували з художнім керівником ансамблю Василем Пекарюком («Бичківське весілля», «Щедрий вечір у гуцульському селі», «Бичківські вечорниці» тощо) [504]. Колектив творчо співпрацював з відомими митцями України — народною артисткою України К. Балог, Заслуженим артистом України Миколою Попенком, Заслуженими діячами мистецтв України Степаном Мартоном, Петром Раком та Петром Сокачем, викладачами училищ і консерваторій Омеляном Кобулеєм, Михайлом Кречком. Згодом у колектив влилися нові творчі люди, зокрема балетмейстер Мирон Герман, який із ентузіазмом продовжив традиції попередників» [504].

У репертуарі колективу вокально-хореографічні композиції в постановці Й. Волощука «Гуцульська привітальна», «Гуцулка», «Бичківські вечорниці», «Словацькі візерунки», «Мараморощино квітуча», «І у вас, і у нас», народні танці «Аркан», «Коломийка», «Водичанський скаканий», «Гопак».

Уся багатогранна творча діяльність народного ансамблю пісні й танцю «Лісоруб» – яскрава сторінка духовного життя, честь і гордість Закарпаття. Колектив був учасником і призером кількох всеукраїнських та міжнародних

фестивалів і конкурсів, виступав з концертами у багатьох країнах Європи. І надзвичайно відрадно, що завдяки старанням і таланту художнього керівника колективу, Заслуженого працівника культури України Володимира Шепети, балетмейстера, заслуженого працівника культури України М. Германа та керівника оркестру Миколи Кузьмика «Лісоруб» в рік свого 70-річного ювілею (2017 рік) не лише зберігся як багаточисельний і різножанровий ансамблевий мистецький колектив, але й радує шанувальників народного мистецтва своїм майстерним і колоритним виконавством, продовжує і збагачує віковічні традиції народнопісенного мистецтва гуцульського регіону нашого краю [504].

Північна Буковина – невід'ємна частина Гуцульщини. Вижницький і Путильський райони є осередками гуцульської культури, де існують предвічні народні традиції, звичаї та обряди, які зберігаються та примножуються і нині. Серед різноманітних жанрів народної творчості одне із чільних місць належить танцювальному мистецтву.

Найпопулярнішими танцями гуцулів Північної Буковини, за дослідженнями Т. Сулятицького та М. Пупченка, є коломийка, гуцулка, верховинка, аркан та ті, які входять до оригінальних обрядових дійств та не схожі на танці жителів інших регіонів Буковини [316].

Хореографічні колективи цього регіону Буковини та їхні керівники домоглися чималих успіхів у збереженні та пропаганді образно-тематичної основи гуцульського танцювального мистецтва. Провідне місце серед них займає ансамбль «Смеречина», організований 1960 року працівником Вижницького районного Будинку культури Галиною Левіною. В основу творчої діяльності новоорганізованого колективу був покладений фольклор гуцульської Буковини (в 1964 році за вагомі здобутки ансамблю «Смеречина» присвоєно звання народного самодіяльного ансамблю танцю).

Впродовж 1968-1973 років «Смеречиною» керував студент Вижницького училища прикладного мистецтва Василь Зінкевич – нині знаний співак, народний артист України, Лауреат Державної премії імені

Тараса Шевченка. Як хореограф, не тільки здійснював постановки танців, але й виготовляв ескізи народних сценічних костюмів до постановок гуцульських танців. Кращими хореографічними витворами, які Василь Зінкевич здійснив у ансамблі були «Верховинське коло», «Полонинські забави», котрі побудовані на матеріалі гуцульського автентичного танцю. Саме ці танцювальні номери збережені в репертуарі колективу до нинішнього дня і опубліковані у збірнику М. Поморянського «Буковинський танець» [317].

Від 1973 року по 1997 рік керівником колективу працював колишній однокурсник Василя Зінкевича заслужений працівник культури України Валерій Васьков, котрий підготував програму «Гуцульський рік». До неї увійшли хореографічні композиції «Карпатська смерічка», «Свято лісорубів», «Полонинські розваги», «Танець чабанів» [317].

«Смеречина» з успіхом репрезентувала своє мистецтво на міжнародних фестивалях у Польщі, Югославії, Бельгії, Румунії, Чехословаччині та інших країнах. У 1979 році ансамбль посів перше місце і отримав Гран-прі «Золотий топірець» на Міжнародному фестивалі-конкурсі фольклору гірських народів у м. Закопане (Польща). Блискуче пройшли виступи ансамблю у Франції (1984 р.), на II Всесвітньому фестивалі молоді і студентів (1985 р.). «Смеречина» – лауреат першого (1977 р.) і другого (1987 р.) Всесоюзних фестивалів народної творчості, Європейської премії народного мистецтва за концертну програму 1986-1987 років. У 1986 році колектив нагороджено Міжнародною Європейською Гамбурзькою премією народного мистецтва за внесок та збереження фольклору в Європі. Він здобув надзвичайний успіх на Міжнародних фестивалях в містах Загреб (Югославія, 1981 р.), Конфлан (Франція, 1983 р.), Вестерло (Бельгія, 1990 р.), Ялта (Україна, 2004 р.), Селівке (Туреччина, 2005 р.), Ібзітц (Австрія, 2006 р.). Це далеко не повний перелік творчих поїздок та перемог ансамблю [293]. Нині народним аматорським ансамблем «Смеречина» керує

талановитий хореограф Геннадій Звягінцев, який понад п’ятнадцять років працює з колективом, примножуючи його популярність і славу.

У 1953 році молоді вчителі при міському Будинку культури Вашківців Вижницького району організували танцювальний гурток, репертуар якого, в основному, складався з танців місцевого регіону. На початку 1960-х років керівником уже сформованого колективу стає справжній ентузіаст Теофіл Москаль, який залучив до колективу не тільки молодь з Вашківців, але й чимало юнаків і дівчат із навколишніх сіл. З 1972 року колектив очолює Орест Сірецький, випускник Чернівецького культурно-освітнього училища. Саме під його керівництвом колектив зі звичайного гуртка виростає до популярного ансамблю танцю, який на сьогодні є одним із кращих у Північній Буковині. Закоханий у хореографічне мистецтво керівник разом із учасниками ансамблю проводить пошукову роботу, записує фольклорні танці від старожилів навколишніх сіл, робить замальовки народних костюмів.

Так у колективі з’являються хореографічні композиції, побудовані на побутових гуцульських танцях, а також «Вашківецькі забави», «Голубок», «Гуцульські візерунки», «Аркан», «Горянка», «Свято лісорубів».

За останні десятиріччя ансамбль досягнув значних творчих здобутків. «Черемшина» (саме таку назву отримав ансамбль із Вашківців) гастролювала у Польщі та Румунії, Угорщині і Болгарії. У 1994 році колектив отримав звання народного аматорського ансамблю танцю.

З 1995 року «Черемшина» постійно бере участь у Міжнародному фестивалі «Буковинські зустрічі». При дорослому колективі працює дитячий зразковий ансамбль танцю «Черемош» та декілька різновікових підготовчих груп, що налічують більше сотні дітей.

У 60-х роках минулого століття вчитель місцевої школи Василь Івасюк при сільському Будинку культури гуцульського села Мариничі створив самодіяльний ансамбль танцю, который вже в 1967 році під час районного фестивалю мистецтв отримав найвищу оцінку за фольклорно-етнографічну вокально-хореографічну композицію «Гей, у нас, на Верховині». Репертуар

колективу становили гуцульські танці «Опришки», «Лісоруби», «Півторак», «Аркан». Згодом цей колектив розпався, а замість нього було створено дитячо-юнацький колектив «Маринчаночка», котрий відродив танці своїх попередників та поповнив його хореографічними витворами, які пов'язані з повір'ями, легендами, переказами, піснями і танцями, що висвітлювали різні види трудової діяльності гуцулів, їхні звичаї та обряди. Серед них фольклорні дійства «На Святий вечір» з танцями-плєсами, «Ой, на горі-полонині», «Сорочка-вишиванка, рантушок біленький». Юні аматори гідно продовжують традиції своїх батьків, які свого часу були учасниками танцювального ансамблю, створеного сільським вчителем Василем Івасюком.

При районному Будинку культури Путили в 1960-х роках організовано танцювальний колектив, керівником якого впродовж тривалого часу працював талановитий хореограф Ігор Стурко. Серед учасників – учителі Путильської школи, робітники і службовці районного центру, яких об'єднало прагнення зберегти безцінні скарби місцевої хореографії, передати їхній стиль, манеру, характер виконання, хореографічну лексику, відтворити обряди буковинських гуцулів на сцені. Перед глядачами оживають змагання лісорубів, проводи чабанів на полонину та їх полонинські, весільні та різдвяні гуцульські забави. Репертуар ансамблю базувався на гуцульському фольклорі, який танцюристи разом із керівником по крихтах збирали у віддалених гуцульських селах. У 1973 році колективу присвоєно звання народного аматорського ансамблю танцю, який на той час уже мав назву «Горянка».

У танцювальному колективі села Шипинці Кіцманського району, яким свого часу керували Орест Івасюк (засновник ансамблю), Ярослав Блещук (випускник Чернівецького культосвітнього училища), знайшли своє місце і гуцульські танці «Коломийка», «Голубка», «Аркан». Саме із ними колектив знайомив жителів районного центру Кіцмань, Чернівців, Києва. Танцювальними композиціями, котрі побудовані на гуцульській хореографії

(«Лісоруби», «Гуцульські коломийки») поповнив репертуар колектив із села Брідок Заставнівського району, який виступає у супроводі троїстих музик. У 1956 році на Республіканському огляді народної самодіяльності у Києві брідоцький колектив здобув друге місце і йому було присвоєно звання народного самодіяльного ансамблю пісні і танцю. На районному огляді-конкурсі у 1966 році брідоцькі аматори посіли перше місце, зачарувавши членів журі і глядачів вокально-хореографічною композицією «Лісоруби». На даний час колектив працює над збором та відродженням місцевих фольклорних танців [317].

Принципово новим явищем у самодіяльному хореографічному русі України 1980-х років є функціонування родинних колективів – фактично таким чином фіксується форма новітнього побутування фольклорної традиції. Одним із найяскравіших самобутніх колективів, який у найбільшій мірі зберігає автентику гуцульського танцю, є танцювальний ансамбль села Віпче Верховинського району. Цей колектив створений із двох родин – Іллюків та Ванджураків. В ньому танцюють одночасно багато поколінь. Організований у 1985 році братами Василем та Михайлом Ванджураками, ансамбль з 1994 року носить звання народного родинного танцювального колективу. В його репертуарі – «Віпчанська гуцулка», «Півторак», «Коновочка», «Аркан», «Молотьба», «Решето». Колектив – лауреат усіх Міжнародних гуцульських фестивалів, що проводяться на Івано-Франківщині. У 1989 році гурт був учасником Міжнародного фольклорного фестивалю в Закопане, де став лауреатом і нагороджений срібним топірцем. Також брав участь у Міжнародних фестивалях фольклорного танцю у Франції (1991 рік), Рівному (1998 рік). На запрошення Київської кіностудії ім. О. Довженка ансамбль брав участь у створенні документального фільму «Верховино, світку ти наш» та в художніх стрічках «Час збирати каміння» і «Камінна душа».

Гуцульська народна хореографія широко представлена в колективах Львівщини. Етнічно ці території не співпадають з ареалом побутування

гуцульського етносу. Водночас, представники мистецької сфери стало послуговуються етнохарактерними ознаками фольклорного мистецтва у творчій діяльності (театральній, музичній, літературній та хореографічній) з метою акцентування приналежності до української громади полікультурного комплексу населення Галичини. Численні вихідці з Гуцульщини та діячі, тісно пов'язані з нею творчим процесом (Г. Хоткевич, В. Чуперчук, В. Костів-Верховинець, Я. Барнич, та, відчасти, В. Авраменко) яскраво виявили себе на Львівщині як артисти, педагоги, дослідники, учасники, керівники, організатори творчих колективів і мистецького життя в цілому, зберігаючи вірність етнічній достовірності низки найбільш пізнаваних груп регіону, серед яких провідне місце належить лемкам, бойкам та гуцулам.

Серед знаних колективів Львівщини – (виробничих, дитячих, навчальних танцювальних та вокально-хореографічних): народні вокально-хореографічні ансамблі «Пролісок» Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, «Бойківщина» Народного Дому Сколівщини, Заслужений ансамбль танцю України «Юність» Львівського державного Палацу естетичного виховання учнівської молоді (керівник – український хореограф, педагог, народний артист України М. Ваньовський), Заслужений вокально-хореографічний ансамбль «Галичина» виробничого об'єднання «Електрон» (художній керівник та головний балетмейстер ансамблю – Заслужений працівник культури України Олексій Бобків), вокально-хореографічний ансамбль «Веселі черевички», Зразковий вокально-хореографічний ансамбль «Викрутасики», народні ансамблі Львівського національного університету імені Івана Франка та «Полонина» Національного лісотехнічного університету України, колективи Львівського коледжу культури і мистецтв та численні інші, в репертуарі яких присутні гуцульські народні танці.

Наприклад, вокально-хореографічний ансамбль «Веселі черевички» має низку композицій: танець опришків «Аркан», гуцульський танок «Дударики», жартівливий, гуцульський вокально-хореографічний танок

«Баранята», вокально-хореографічна композиція «Карпатські забави», які незмінно викликають захоплення під час гастрольних подорожей як Україною, так і діаспоральними осередками.

Ансамбль «Галичина», як вже згадувалось, свого часу став творчою лабораторією для Я. та В. Чуперчуків. Ще у колективі «Гуцулія» Я. Чуперчук реалізував велику кількість постановок («Пісня Бескидів», «Аркан», «Гуцулка на царині», «Співай, рідний краю», «Великодні хороводи», «Коломийки», театралізовані інсценізації коломийкової пісні «Кину кужіль на полицю», весільного танцю «Решето», жартівлива композиція «Зустріч у лісі», «Трембіта», «Гей, браття, опришки!», «Підкарпатські коломийки», гуцульський «Весільний танець» тощо), які стали базовим репертуаром колективу.

Виняткове місце в реалізації автентичних особливостей гуцульського танцю у діяльності колективів Львівщини належить Олегу Голдричу. Талановитий танцівник, хореограф, керівник колективів, методист, дослідник етнохореографії та хореології, він основну частину життя (1965-2007) присвятив творчій діяльності як балетмейстер-постановник. Працював у народних студентських ансамблях «Черемош» Львівського національного університету ім. І. Франка, «Полонина» Українського національного лісотехнічного університету та «Підгір'я» Львівського національного університету ветеринарної медицини та біотехнології ім. С. Гжицького (був засновником двох останніх), зразкових дитячих ансамблях «Дзвіночок» та «Розточчя» Пустомитівського району Львівської області.

Керівник–хореограф Олег Голдрич спільно зі спеціалістом-концермейстером баяністом-солістом, концертмейстером, акомпаніатором, аранжувальником Станіславом Хитряком став співавтором збірок музично-хореографічних композицій з репертуару колективу [466], до якої увійшли «Буковинський святковий», «Карпатські візерунки», «Бубнарський», «Горділянка» та ін.

У співпраці з концертмейстером П. Рачинським ним поставлено хореографічні композиції, які представляють різні субетноси Західної України: Гуцульщина репрезентована танцями «Аркан», «Танець Дзвінки», «Півторак», «Сопілка з Верховини», Буковина – «Волошка», «Скакунець», Покуття – «Голубка», «Сербин», Закарпаття – «Цифрований»; Центральної України – «Козачок», «Гопак», «Вітальний танець».

Значний внесок в професіоналізацію сценічних форм етнічного танцю здійснено завдяки функціонуванню Заслуженого ансамблю танцю України «Юність». При ньому організована дитяча школа народного танцю, створено молодіжний ансамбль «Карпати», в якому набувають сценічного досвіду юнаки та дівчата, зі складу котрих здійснюється поповнення основного складу колективу.

Одним з показових навчальних колективів Львівщини, спрямованих на поєднання академічного й характерного танцю є Народний ансамбль пісні і танцю «Черемош» Львівського національного університету імені І. Франка. Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка, котрий готує виконавців цього колективу, відкрив новий напрям «хореографія» порівняно недавно – у 2010 році. Його роботу очолив соліст театру опери і балету імені Соломії Крушельницької у Львові, народний артист України Олег Петрик [253, с.168].

При кафедрі засновано навчально-професійний театр танцю, що складається з ансамблів класичного, народного, сучасного, бального танцю з великим репертуаром (більше 50 композицій), а випускні іспити формуються як одноактні хореографічні вистави. До їх виконання залучаються професійні виконавці з кращих колективів народного танцю Львівщини, що формує у студентів–хореографів базовий досвід сценічної діяльності та високу лідерську планку. Водночас, використання елементів автентичного етнічного танцювального фольклору підпорядковуються ідеї сюжетності, театралізації, що є близькими до позиції В. Авраменка та П. Вірського [253, с.168].

Сьогодні «Черемошем» Львівського національного університету імені І. Франка керує виходець з Гуцульшини, художній керівник і балетмейстер Василь Піпаш, (керівник хору та диригент Тетяна Кірничук, та керівник оркестру Роман Дольний), а в репертуарі колективу – танці та вокально-хореографічні композиції Бойківщини, Закарпаття, Буковини, Гуцульщини. Серед них – бережно відтворені хореографічні та вокально-хореографічні композиції Я. Чуперчука на підставі гуцульської хореографії.

28 березня 2015 року у Львівському драматичному театрі ім. Лесі Українки Театр танцю факультету культури і мистецтв національного університету ім. Івана Франка реалізував захід, присвячений популяризації української танцювальної культури, за підтримки громадської організації «Разом». Зокрема, студентами кафедри режисури і хореографії публіці було представлено одноактний балет-виставу «Легенда гір» за авторським лібрето (хореографія А. Тимчули, Х. Хіляк, постановка Н. Кіптілової). До складу виконавців були залучені учасники Заслуженого ансамблю народного танцю України «Юність» Олександр Дусан та Зразкового ансамблю народного танцю України «Роси світанку» Данило Липський і Софія Свищ. Сюжет зумовлює звертання до засобів обрядового й побутового хореографічного матеріалу і, водночас, пантоміми й пластики, арсеналу академічної хореографії [253, с.169].

Саме у Львові започатковано щорічний хореографічний фестиваль імені видатного діяча гуцульської хореографії Ярослава Чуперчука, в контексті якого проводиться семінар, фестивальні виступи та майстер-класи. У 2011 р. у Львові на базі Центру творчості дітей та юнацтва Галичини відбувся хореографічний фестиваль, присвячений 100-річчю від дня народження Я. Чуперчука та вшануванню пам’яті О. Голдрича, організований під егідою директора Олега Кузика та керівника Школи народного танцю, Заслуженого працівника культури України Валентини Вартовник. В рамках фестивалю проходив також всеукраїнський семінар для хореографів на тему: «Характерні особливості народної хореографії

західного регіону України», в якому взяли участь фахівці танцю з різних регіонів та міст України – Закарпаття, Київ, Суми, Мелітополь, Хмельницький, Кіровоград, Запоріжжя, Житомир, Вінниця, Харків, а також колеги з Білорусії та Польщі. Вони мали можливість під час майстер-класів. вивчати традиції та регіональні особливості народної культури Західного регіону, автентичну хореографію Гуцульщини, Бойківщини та Лемківщини.

Окрім львів'ян, учасниками гала-концерту хореографічного фестивалю ім. Ярослава Чуперчука були відомі танцювальні колективи з Буковини, Слобожанщини, а також Білорусі та Польщі. На ньому, зокрема, колектив з Івано-Франківська «Гуцулія» (головний балетмейстер народний артист України Іван Курилюк) у гала-концерті виконав дві великі композиції – вокально-хореографічну картину «Святкова вітальня» з трембітами і на завершення свята танцю – композицію «Опришки».

Перший регіональний фестиваль гуцульського мистецтва імені Я. Чуперчука та В. Шинкарука у 2011 р. проводився також у Криворівні, де заклалася традиція вивчення та збереження напрацювань видатних хореографів, доробок яких у сфері переосмислення засобів гуцульськї хореографії унікальний за масштабом і за мистецькою вартістю[5].

Пошуки в галузі прогресивних форм компонування танців й концертування, створення масиву методико-педагогічних та етно-хореологічних напрацювань створило сприятливі передумови для розвитку фахової хореографічної освіти регіону й функціонування навчальних

---

[5] *Танцювальні композиції*: «Гуцулка», «Великодні хороводи»; «Стріча в лісу»; «Постави та кроки»; «Космачанка», «Коломийка»; «Дівчатонька на музиках»; «Метелиця»; «Перепеличка»; «Зірка»; «Молодички»; «Василечки»; «Привітання»; «Гуцульський дует»; «Дівоче щастя»; «Пастушок-вівчар»; «Пастушок»; «Чорногора, рідний краю»; «Голубка»; «Трембіта»; «Зустріч»; «Волошка»; «Гуцулка на царині»; «Аркан»; «Не журіться, молодята»; «Стріча в ліску»; «Парубоцькі фіґлі»; «Підкарпатські коломийки»; «Воротар»; «Пісня Бескидів»; «Пастушкові коломийки»; «Парубоцькі жарти»; «Віночок»; «Монтаж гуцульських танців»; «Лісоруби»; «Край мій рідний»; «Гуцульське весілля»; «Лети, пісне, з Верховини»;«Віночок»; «Тупкани-стукани»; «Сопілка з Верховини»; «Гуцулька на полонині»; «Волошка»; «Впертий характер»; «Верховинка»; «Опришки»; «Полька»; «Старики»; «Гуцульський весільний танець»; «Танець дідів»; «Півторак»; «Гей, браття, опришки!»; «Горянка»; «Решето»; «Трясунка»; «Аркан покутський»; «Зустріч на полонині». *Вокально-хореографічні композиції*: «Вербовая дощечка»; «Кину кужіль на полицю»; «Гуцулка»; «Верховино, мати моя»; «Калинонька», «Олекса Довбуш»; *Постановка танців до спектаклю* «Украдене щастя»; *Танці до кінофільмів:* «Олекса Довбуш» Київської кіностудії імені Олександра Довженка, «Іван Франко», «Зоря над Карпатами», «Українські візерунки».

колективів, як джерела набуття практичного сценічного досвіду та апробації новаторських досягнень й техніко-виразових засобів [253, с.170]

З цим пов'язано зростання ролі навчальних закладів, як осередків плекання інтересу до автентичних хореографічних форм. Таким осередком є, зокрема, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, де у 2005 році утворився ансамбль танцю «Дивоцвіт». Керівниками колективу з дня його заснування є молоді викладачі хореографічних дисциплін Василь Шеремета та Юрій Скобель, а його учасниками – студенти I-V курсів університету [253]. Від самого початку існування як керівники, так і учасники мають на меті відроджувати забуті гуцульські танці, які свого часу згадував Роман Гарасимчук у монографії «Tańce Huculskie». Задля цього організовувалися експедиції, польові дослідження, записи, кінозйомки в регіонах, де найбільш компактно проживають гуцули. Це Косівський, Верховинський райони Івано-Франківщини, Рахівський район Закарпаття. Поки що, за браком часу, залишився недослідженим Вижницький і Путильський райони Буковини, що заплановано зробити найближчим часом [153, с.167]

Результатом плодотворних польових досліджень є постановки в колективі хореографічної композиції «Горішок» (її записали у селі Ільці Верховинського району від 77-річної Ганни Михальчук) та чоловічий танець «Гребінець» (записаний у селі Білоберізка цього ж району). І хоча ці гуцульські танці на нині дещо змінилися, у порівнянні із записаними Романом Гарасимчуком, за своєю конструкцією їх автентика практично збереглася [153, с.168].

Саме ці танцювальні твори, а також хореографічну сюїту «Карпати», поставлену на матеріалі народного танцю «Гуцулка», керівники ансамблю репрезентували в 2000-му році на Республіканському науково-практичному семінарі для членів Всеукраїнської Хореографічної Спілки [253]. Тут були присутні хореографи з усіх областей України, що посприяло популяризації гуцульської хореографії Представлені танцювальні номери отримали

схвальні відгуки від учасників семінару, а саме від народних артистів України, професора Анатолія Короткова, Івана Курилюка, першого заступника голови Всеукраїнської Хореографічної Спілки, президента Центру національних культур Валентини Масленко.

Ансамбль «Дивоцвіт» – лауреат Міжнародних фестивалів у м. Свідніца (Польща), Міжнародного фестивалю фольклору в селі Прокурава Косівського району Івано-Франківської області; володар ІІ місця на третьому Всеукраїнському фестивалі-конкурсі імені Павла Вірського (І місце не присуджувалося), учасник всіх університетських, міських, обласних мистецьких заходів [153, с.168].

Випускники ансамблю поповнюють лави танцювальної групи Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» (раніше – Гуцульський ансамбль пісні і танцю), академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка, керують танцювальними колективами загальноосвітніх шкіл, клубів при житлово-експлуатаційних організаціях, Народних домів [153,с.168].

Досвід показує, що в наш час народна хореографія збереглася в колишніх сільських школах, які з розширенням географічних меж обласного центру адміністративно ввійшли до Івано-Франківська як його окраїни. Однак, із двадцяти восьми загальноосвітніх шкіл міста Івано-Франківська, лише в шести працюють гуртки народного танцю, в програмі яких є гуцульська хореографія, а більшість зорієнтовані на естрадний танець. Вважаємо, що основною причиною цього є популяризація сучасного естрадного танцю через телевізійні проекти «Танцюють всі», «Танцюю для тебе», «Танці з зірками», «Україна має талант», а також відсутність практично як у пресі, так і на телебаченні висвітлення і пропаганди народного танцю. Навіть такий знаний проект, як фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського, що захоплює не лише спеціалістів-професіоналів, але й любителів народного танцю, залишається поза увагою і преси, і телебачення [323, с.168].

Впродовж першої половини XX століття гуцульська хореографія від автентичних форм, котрі поступово стають об’єктом послідовного дослідження спеціалістів етнографів та хореографів, транспонується як виразова складова на сцени драматичного театру (насамперед завдяки зусиллям М. Хоткевича, В. Верховинця, В. Авраменка), звідки трансформується у аматорські та самодіяльні форми побутування. У них відбувається поетапна диференціація на питомо самодіяльні колективи і ансамблі, рівень яких відповідає професійним, ставлячи синтез академічного і характерного танцю на службу етнохореографії.

На початку XX століття для української громади західноукраїнського регіону принципово важливим аспектом громадського життя стає спортивно патріотичне виховання, у якому особливе місце відводилося народному танцеві. В діяльності молодіжних патріотично-спортивних об’єднань «Луг», «Січ», «Сокіл», «Просвіта» значна увага приділяється етнічно-характерним складовим національної самоідентифікації, зокрема, товариським одностроям, пісенному та танцювальному репертуару. Однак, за дослідженням І. Кравченко, появляються нові форми так званої «міської танцювальної музики» [205, с.119-124] і серед них, як вважає С. Бистрицька, у сфері мистецтва є танець модерн (у перекладі з англійської «modern» – сучасний). Він став танцювальною течією, що стрімко набрала обертів у своєму розвитку та завоювала популярність глядацької аудиторії. З одного боку він несе в собі певний потенціал візуальної символіки, запозичений з ар-деко, сецесії, з іншого набуває етнохарактерних рис, притаманних фовізму та неофольклоризму [27, с.229-233].

У Галичині в міжвоєнному двадцятилітті, з огляду на активні запити сфери спортивно-патріотичного й мистецького виховання й освіти, захоплення даними концепціями знайшло цікаві та продуктивні форми творчого осмислення ігрового методу з позицій фольклорних традицій, у якому синтезовано ритміку, пластику, хореографію, драматичну дію, музичне інтонування, імпровізацію. З цього огляду цікавим явищем постають

паралельні пошуки поєднання хореографічного, спортивного, музично-фольклорного зачинів, реалізовані Карлом Орфом у Німеччині, Золтаном Кодаєм в Угорщині, Л. Алексєєвим, В. Давидовим, М. Чістяковим, С. Клубковим – у Росії; комплексні системи Еміля Жака-Далькроза, Са Фі Дансе, Фітнес Данс, Петершулє, вігманівська стилістика. Спільним у названих діячів є підхід до фольклорних ігор як до джерела розвиваючого потенціалу якостей особистості та формування на їхній підставі навчальних комплексів. До них належать: евритміка, ритмопластика, ігроритміка, ігрова гімнастика, ігровий танець, ігропластика, пальчикова гімнастика, ігровий самомасаж тощо.

Народженню модерного танцю сприяла система виразності Франсуа Дальсарта, ритмопластична теорія Еміля-Жака Далькроза, пластичний танець Айседори Дункан, які, певною мірою, стали основою, плацдармом для розвитку різних напрямків сучасного танцю. Продовжувачами цих течій стали відомі хореографи-модерністи Рудольф фон Лабан, Мері Вігман, Курт Йосс, Марта Грехем, Доріс Хамфрі, Хосе Лімон, Мерс Каннінгем та багато інших, котрі, наслідуючи досягнення своїх попередників, шукали певні шляхи для виходу власної індивідуальності та самореалізації людини через рух, емоції, образ [304].

Безпосередньо хореографічного напрямку стосуються як самостійні приватні, нерідко авторські школи танцю, так і викладання хореографії чи евритміки, ритмопластики у музичних навчальних закладах згідно з передовими тогочасними педагогічно-виховними системами, у відповідності до провідних тенденцій європейської науки.

До таких можна віднести Школу артистичного танцю М. Ржечицької-Вайдової та Школу модерного танцю М. Броневської (за вігманівською системою) у Львові. Першу українську школу ритмопластики було засновано у Львові 1930 року О. Федів-Суховерською (тут вивчались вільний танець та евритміка), функціонували й користувались популярністю танцювальні школи Б. Кац (навчалась у Ґ. Боденвізер) та О. Федак-Дрогомирецької

(учениці Е. Жака-Далькроза). Виконавцями, котрі реалізували сценічні версії модерного танцю, стали А. Гургула-Щуратова, А. Гердан-Заклинська, Г. Голубовська-Балтарович, Д. Шевців-Ємець, Д. Нижанківська-Снігурович, а також вищезгадувана О. Федак-Дрогомирецька.

Обов'язковими дисциплінами у музичних спеціалізованих вищих навчальних закладах стали ритмопластика (як система пластичних вправ, спрямованих на розвиток музикальності і почуття ритму) й модерний танець. Вони входили до навчальних комплексів у Драматичній школі Фелікса Фрончковського, Музичному закладі Мальвіни Райсс, Львівському музичному інституті Анни Нементовської (згодом – Львівській музичній консерваторії ім. К. Шимановського), Консерваторії Польського музичного товариства, польському приватному закладі – Львівському Музичному Інституті (цю дисципліну тут викладав Станіслав Головацький), Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у м. Львові (з ініціативи В. Барвінського її викладання вели іноземні фахівці, дружина композитора Наталія Пулюй, яка вивчала її у Празі, та Зеновія Колтин-Круг), а також у приватних школах [302].

Регіональний та загальноукраїнський внесок у даному напрямку здійснено О. Суховерською, О. Гердан-Заклинською, О. Федак-Дрогомирецькою, В. Верховинцем, І. Боберським Ф. Колесою, Г. Терлецьким, З. Колтин-Круг. Вони формували школу модерного танцю та евритміки в тісному взаємозв'язку із етнічними хореографічними елементами (зокрема, й гуцульськими), створюючи для своїх навчальних осередків методичне забезпечення: «Рухові забави та ігри: З мелодіями й примовками» [6], видана О. Суховерською та М. Гайворонським у Львові у 1924 р., «Матеріали до вивчення українського національного танку» Р. Петріни, збірка танців і ритмічних забав для дітей «Молоданчик» О. Гердан-Заклинської, «Забави і гри рухові» І. Боберського, «Весняночка»

[6] Суховерська О. Рухові забави та ігри: З мелодіями й примовками. – Львів: Свічадо, 2007. – 124 с. Перевидання за: Рухові забави й гри з мельодіями й примівками зладила Оксана Суховерська учителька руханки. – Львів: Накладом Осипа Суховерського, 1924. / Музична частина впорядкована М. Гайворонським

В. Верховинця. Більшість з названих фахівців залучали свої напрацювання в педагогічних процес у жіночих школах, гімназіях і танцювальних студіях на базі навчальних закладів.

Завдяки діяльності цих видатних діячів хореографічного мистецтва та їх учнів позиції українського етнічного різновиду ритмопластичного танцю, етнохореографії активно популяризувались за межами України. Так, послідовниці О. Федак-Драгомирецької, об'єднавши різні складові професійного хореографічної освіти, не тільки сприяли розвитку в Галичині, а й зміцненню позицій українського мистецтва за кордоном.

У найбільшій мірі синтезованою була форма професійного становлення Олени Заклинської – випускниці українських закладів – школи В. Авраменка в Подєбрадах, балетмейстера класичного танцю І. Костіва (Верховинця) в Празі і курсів ритміки А. Федак-Драгомирецької.

З іншого боку, були узагальнені методичні засади польських установ: шкіл артистичного танцю М. Ржечицької-Вайдової і сучасного танцю М. Броневської за вігманівською системою у Львові. Остання вдосконалювала освіту у Відні в класі Р. Хлядек. Її хореографічні композиції синтезували фольклорні танцювальні елементи і модерну пластику.

Власний педагогічний досвід, набутий в Галичині, артистка і педагог-хореограф М. Броневська реалізувала згодом на керованих нею танцювальних курсах у таборі для переміщених осіб у м. Ляндек, власній школі художнього танцю в Торонто, Вищих освітніх курсах і в Музичному інституті у Вінніпезі. Вона послідовно прагнула поєднати народну танцювальну лексику із пластикою танцю модерну і обрядових форм (наприклад, лемківського весілля) у країнах Європи, а на своїх українських хореографічних курсах в Австралії та Канаді вибудовувала концепцію на підставі української історії та фольклору. Успішність її творчих пошуків підтверджує нагородження дипломом Міжнародного конкурсу танцю в Брюсселі (Бельгія) за сольні композиції, серед яких «Колискова» і «Метелиця» (на муз. В. Барвінського) [395, с.6].

Дар'я Кравців-Ємець – учениця О. Дрогомирецької та М. Броневської у Львові (1938), випускниця балетної школи Рут Сорель у Варшаві (1939), хореограф Українського театру в Дрогобичі (1941-1944), розвинула їхні методичні положення в еміграції, де працювала педагогом-хореографом в Австрії та Канаді.

Балерина Львівського оперного театру, а потім педагог з балету, О. Федів-Суховерська, очолила роботу єдиної у Галичині етнографічної школи ритмічної гімнастики, ритмопластики і сценічних народних танців, здійснювала танцювальні постановки в театральних виставах. В оригінальному авторському методичному комплексі вона взяла за основу специфічно етнічні (зокрема, й гуцульські) та національні складові українських рухливих ігор.

Залучаючи засоби гуцульської хореографії до новітніх форм спортивно-виховного та етнопедагогічного руху, діячі (переважно фахові хореографи з багатогранною європейською освітою) відповідних галузей розкрили глибинний потенціал ужиткової сфери хореографії у загальноспортивних якостях та у сенсі патріотичного виховання. Завдяки цим експериментам гуцульське танцювальне мистецтво здобуває масове поширення у контексті масштабних спортивних подій, синтезується з засобами модерного танцю, а завдяки еміграційним процесам – виходить за межі регіону й країни, набуваючи значення засобу єднання навколо націєтворчих цінностей.

2.2. Формування науково-методичної бази гуцульського напрямку етнохореології та хореографічної педагогіки

Після залучення хореографії до загальноосвітньої та спортивно-виховної сфер, подальшим кроком у еволюції соціокультурної ролі етнохореографії стало формування осередків, а далі й мережі закладів спеціалізованої хореографічної освіти. Так, В. Авраменко одним із перших

ставить виконання хореографічних програм на службу патріотичній ідеї, за що його починає переслідувати польська влада, і він змушений у 1922 році повернутися до Львова, де засновує першу в Галичині школу українського танцю і не тільки вивчає з учнями народну хореографію, але й одночасно готує інструкторів (педагогів-хореографів). Як зазначає В. Пастух, «…в Галичину В. Авраменко приїхав із уже розробленою системою хореографічного навчання, власною методикою та певними педагогічними принципами, із власними танцювальними задумами» [1], [301, с.32-33].

Сам В. Авраменко зазначав: «Думка про відродження українського національного танку зародилася в мене давно вже, ще на рідній землі… Але ріжні обставини та пригоди нещасливого українського життя останніх літ не дали мені змоги почати цю працю на рідній землі, де залишилися, можливо в глухих кутках України, найцінніші з художнього боку скарби танкового мистецтва, на які мало хто звертав уваги» [1, с.7; 253;264].

Знаний балетмейстер мріє про створення хореографічної школи, та його задуму на той час не судилося збутися на Україні, оскільки через переслідування він разом з театром Садовського емігрує в м. Каліш (Польща), куди було інтерноване в табір полонених і українське стрілецтво. Саме з числа полонених Василь Авраменко у 1921 році організовував школу із вивчення українського танцю, оскільки вважав, що «…український національний танок, як одна з кращих і моральних галузей нашого народнього мистецтва, вповні заслуговує підтримки і пошани, особливо в наш вік, коли поширюється хвороба нездорових і неморальних танків» [1, с. 10; 253;264]. Автор мав на увазі дещо новітні «модні» танці – «шіммі», «фокстрот», «чарльстон» тощо. Заслуговує на увагу те, що концерти своїх учнів хореограф супроводжує особистими бесідами з публікою, де проводить ретроспективний аналіз тогочасного стану українського танцювального мистецтва та його ролі в національному вихованні молоді.

Згодом, окрім Львівської школи українського народного танцю, такі навчальні заклади В. Авраменко відкрив майже у всіх великих містах Східної

Галичини – Перемишлі, Холмі, Дрогобичі, Стрию, Тернополі та ін. В програму шкіл входило опанування як теоретичним, так і практичним матеріалом.

Полишаючи свої школи на інструкторів, В. Авраменко виїжджає на Волинь, де протягом 10 місяців дає біля 70 концертів у містах і селах, створює п’ять шкіл, прищеплюючи тут своїм вихованцям шану і любов до національних танцювальних традицій [253; 264].

Після переїзду в 1924 році на Станиславівщину, Авраменко організовує дві приватні школи в Коломиї у чоловічій державній та жіночій гімназіях і одночасно створює курси інструкторів хореографів. Репертуар цих шкіл в основному складався з танців Центральної України: «Гонта», «Чумак», «Козачок Подільський», «Гопак колом», «Запорізький герц», «Плач Ізраїля» тощо.

Гуцули із захопленням сприймали ці танці на першому концерті, який відбувся в Делятині 19 липня 1924 р. А вже на другий день В. Авраменко організовує великі фестини у Микуличині, на які були запрошені місцевий гуцульський оркестр та селищні танцюристи. В. Авраменко починає ближче знайомитися з Гуцульщиною, глибше вивчає звичаї, обряди, одяг, музику жителів цього краю, знайомиться з гуцульськими танцями.

Проте, на Станиславівщині В. Авраменко фактично не мав часу займатися вивченням фольклорного танцю Карпатського регіону, оскільки вся його увага була спрямована на відкриття тут якомога більшої кількості приватних хореографічних шкіл для дітей, чиї батьки боролися за волю України, а тому діти-сироти були звільнені від оплати. Такі школи були створені як у містах, так і в селах Гуцульського краю [264, с.75].

Гуцульська хореографія залишила свій відбиток у творчості знаного хореографа, тому на основі побаченого він створює танці на гуцульську тематику: «Танець Довбуша», «Аркан», «Коломийська сіянка», «Коломийська дрібонька», «Вільний гуцул»,котрі, як зазначає В. Пастух, на

відміну від витворів свого вчителя В. Верховинця, котрий більше тяжів до лірики, були насичені героїкою, пройняті духом волелюбства.

Перебування в Галичині В. Авраменка було нетривалим (ледь більше двох років). Однак, його перебування істотно вплинуло на становлення регіональних особливостей хореографічного мистецтва та подальший їхній розвиток [264,с.75].

Починання В. Авраменка, за сприянням громадських організацій, продовжили його учні, котрі підтримували зі своїм наставником тісні зв'язки. Як зазначає А. Пронь, «крім постановки танців до різноманітних імпрез, хореографи проводили освітні курси та гуртки для бажаючих оволодіти мистецтвом народного танцю, публікували різноманітні фахові матеріали з даної проблематики в галицьких періодичних виданнях [323, с.167].

В 1928 році Василь Авраменко переїжджає до Америки, де починає працювати з українською молоддю, «…яка перед тим встидалася сказати, що вона з українського роду, а щодо строю, то не хотіла дивитися в ту сторону де він лежав, чи хто в нім ходив» [264, с.76]. Однак, після перших успішних виступів, які відбулися у великих містах Америки, «молодь стала такою завзятою, що пішла тисячами до Школи Танків і навчилася і занесла його до Метрополитен Опери, до Білого Дому у Вашінгтоні, на світові вистави в Шікаго і Нью-Йорку, а сотні, як не тисячі вистав з українськими танками не мало принесли користи як товариствам чи організаціям, як матеріяльно так і морально» [264, с.76].

Поруч із танцями Центральної України, в американських школах танцю учні розучували й танці Гуцульщини – «Аркан коломийський», «Танок Довбуша», «Вільний гуцул» та балетну картину «Довбушева ніч». А. Нагачевський зауважує, що місцеві вчителі переймали танці В. Авраменка безпосередньо від самого «маестро», або від когось з його перших асистентів. Вони розучували їх згідно з оригіналом наскільки це було можливо, проте були вимушені спрощувати або випускати деякі фігури заради того, щоб пристосувати своїх учнів до рівня їх складності.

Звертаючись до переселенців Америки з України, Василь Авраменко закликав стати на захист українського танцю, «…збирати серед народу танкові матеріяли та підтримувати його матеріяльно, щоб таким чином дати змогу витворити Український Національний Балєт, котрий не уступав би першорядному європейському балєтови» [264, с.76].

Проте такий підхід до вишколу і сценізації фольклорного танцю, як зазначає Роберт Климаш, призвів до того, що: «багате джерело танців у їх первинному функціонуванні, на жаль, було замуленим сценічними хореографічними композиціями славнозвісного Василя Авраменка, провідника українського танцю в Північній Америці протягом більше чверті століття» [264,с.76].

Саме тому «у своїй оригінальній чи природній формі народні танці можна ще зустріти в сільських місцевостях Західної Канади, де їх танцюють на весіллях або вечорницях і куди не ступила нога Василя Авраменка. Їх пам’ятають переважно старші люди, і тому більшість з них зникне, якщо не будуть проведені відповідні вивчення і дослідження» [264, с.77].

В 1928 році у Вінніпегу була опублікована праця Василя Авраменка «Українські національні танки: Опис», яка була перевидана в доповненому вигляді у 1947 році під назвою: «Українські національні танки: музика і стрій» [1], де було описано 18 танців, серед яких чотири з Карпатського краю – «Коломийка» (на дві і більше пар), «Коломийка» (на одну пару), «Вільний гуцул», «Аркан коломийський». Та, незважаючи на те, що В. Авраменко був учнем Василя Верховинця, автора методології запису танців (1919 рік), про що слушно зазначав П. Вірський, «набула широкого визнання не тільки на Україні, але і далеко за її межами. Вона проста, зручна і цілком доступна як професіоналу так і початківцю» [264, с.77].

Він використовував свою методику запису малюнків танцю, яка є недосконалою і незрозумілою, де зовсім відсутні описи конкретних хореографічних рухів, хоча автор подає їх назви і музичну розкладку виконання. Здійснити за таким записом постановку будь-якого танцю

неможливо не те що початківцю, але і професіоналу з певним досвідом [253, с.164].

Отже, феномен творчої особистості В. Авраменка в тому, що з одного боку – він митець, закоханий в український народний танець, за допомогою якого намагався відродити патріотичний дух народу, створивши ряд хореографічних витворів, тема яких – життя і боротьба за незалежність України, з іншого – професійний балетмейстер, який доводив народне танцювальне мистецтво до такого вишколу, що воно втрачало свою першооснову, яка поступово канула в забуття [264, с.77].

На початку 1930-х років оживають польові дослідження Гуцульщини, з'являються наукові зарисовки про ужиткове мистецтво гуцулів (Г. Смольський, В. Василенко). Поштовхом для цього стало створення краєзнавчих музеїв у Станиславові (1928 р.), Рахові (1931 р.), Коломиї (1926-1934 рр.), Жаб'ю (1934-1938 рр.), Чернівцях (існуючий музей поновив свою роботу із 1935 р.).

Міжвоєнне двадцятиріччя XX століття стало періодом започаткування послідовного наукового осмислення гуцульської хореографії. В 1930-ті роки гуцульську музику вивчають М. Мерчинський і М. Кондрацький, а гуцульські автентичні танці – Р. Гарасимчук, чиє ім'я, як зазначив М. Моздир, «…є одним із найяскравіших із числа фундаторів львівської етнографічної школи, що репрезентує тягливість наукових традицій в осередку сучасного Інституту народознавства НАН України» [284, с.1114].

Діяльність Р. Гарасимчука (1900-1976) характеризує його як багатопрофільного дослідника-ентузіаста народного мистецтва – етнографа, етноархеолога, етнолога, музикознавця, етнохореографа, музейного працівника.

Такий потужний комплексний підхід став можливим завдяки блискучій освіті: окрім консерваторської підготовки, в 1925 р., згідно з автобіографією, мистецький діяч «…вписався на Філософський Відділ Львівського університету, де студіював я етнографію, етнологію, праісторію, історію та

музикологію», і в 1935 р. «отримав я на Львівському університеті ступінь магістра етнографічних й етнологічних наук» [241, с.1121].

Вже будучи студентом університету, Роман Гарасимчук розпочинає дослідження Гуцульщини і конкретно гуцульських автентичних танців. Як зазначає сам дослідник, свою першу польову експедицію в цей край він здійснив з 19 квітня по 15 червня 1931 року, а другу – з 12 лютого по 7 червня 1933 року. На ці польові дослідження його надихнув професор Львівського університету Адам Фішер, який одночасно сприяв у виділенні коштів на експедиції, а пізніше і на видання монографії «Tańce Huculskie». У етнографічній проблематиці базовими для Р. Гарасимчука стали позиції, сформовані працями «В. Пола «Погляд на північні схили Карпат» (Краків, 1851), Г. Гансіровського «Зауваження про розміщення садиб гуцульських» (Львів, 1926), С. Вітвіцького «Статистическо-историческое обозрение гуцулов в Коломийском округе» (Зоря Галицька, Львів, 1852) та «Нариси про гуцулів» (Львів, 1852). Натомість, в аспектах етнохореографії він методологічно опирався головним чином на дві праці – Р. Кайндля «Як записувати фольклорні танці» та В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» [434, с.1; 6].

Близькими йому стали положення реферату «Танець розбійницький на Підгаллю і його місце серед войовничих танців у слов’ян взагалі і між басків на Піренеях» професора Фр. Поспішіла, проголошеному на II з’їзді слов’янських географів і етнографів у Польщі в 1927 році, де він наголошував на значенні фільму для опрацювання народних танців, підкреслюючи, що це є тим єдиним способом дослідження в слов’янській етнографії [434, с.7].

Одразу слід обумовити, що буковинська і закарпатська частини етнографічного ареалу Гуцульщини (в складі тогочасних Румунії та Чехословаччини) до завдань польових досліджень не входили, ймовірно, через вимогу Варшавського Товариства приятелів Гуцульщини, яке фінансувало наукову роботу науковця [434, с.169-173]. Проте, на прикладі

монографії Р. Гарасимчука «Tańce Huculskie», яка лягла в основу першої частини («Гуцульські танці»), опубліковані праці «Народні танці українців Карпат», де очевидним є прагнення автора частково компенсувати недостатню вичерпність панорами окремими параграфами – «Новіші танці коломийково-козачкові Гуцульщини буковинської» («Путилянка», «Шипітка») та «Новіші танці коломийково-козачкові Гуцульщини закарпатської» («Ясінська», «Трибушанка»), які були запозичені з названих місцевостей і танцювалися на Гуцульщині польській [434, с.169-173]. Саме на цьому наголошував дослідник хореографії Б. Стасько на III Всеукраїнській науково-практичній конференції «Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів» (Київ, 2006).

Існуючі до цього часу відомості про гуцульську хореографічну культуру Р. Гарасимчук розділив на дві групи. До першої він відніс ті дослідження, які носять лексикографічний характер, тобто, в котрих з'ясовані тільки самі назви танців, без будь-якої їх характеристики та опису. До другої – ті, що містять описи деяких фігур і кроків побутових танців гуцулів [434, с.5]. Тому зібраний матеріал під час польових досліджень Р. Гарасимчук розподіляє на два види. Перший – записи власних спостережень, фільми, фотографії. Другий – становлять танці, записані від конкретних місцевих жителів. Одні і ті ж танці фіксувалися не тільки в конкретній місцевості, а й по всій досліджуваній Гуцульщині [253, с.166]. Це давало змогу авторові з'ясувати відмінності в їх побудові, характері виконання та танцювальних кроках. Аналогічно занотовувалася і танцювальна музика. Зібраний під час обох польових досліджень хореографічний матеріал (65 танців) та пояснення до них (метрика і ритміка) стали основою монографії «Tańce Huculskie» [434].

У вступі автором проаналізовано праці етнографів, етнологів, істориків, музикознавців, літературознавців, які свого часу займалися вивченням поселень, побуту, полонинського господарства, ужиткової, пісенної та хореографічної культури гуцулів.

Окрім того, монографія містить:

– хронологічний перелік гуцульських танців із зазначенням конкретно місцевості, де вони записані, та часу (року), коли вони на даній території з'явилися;

– 78 таблиць, на яких відтворено кроки гуцульських танців;

– 26 картосхем із зазначенням сіл і назв хореографічних витворів, які там існували;

– 64 ілюстрації (світлини та графічні зарисовки), на яких зображено виконання танцювальних фігур та окремих кроків;

– 9 таблиць з умовним позначенням танцювальних рухів та цілісних композицій із зазначенням місцевостей, в яких існувала конкретна композиція;

– 63 тексти пісень до танців із посиланням, де і від кого вони були записані;

– таблиця, що відображає кількість танців, зафіксованих у кожному конкретному гуцульському поселенні;

– список танців, із зазначеною місцевістю побутування;

– таблиця з поясненням до танцювальних мелодій із зазначенням прізвищ та імен осіб, від яких вони записувалися, та яким музичним інструментом чи інструментами володіє дана особа (всього 249 пунктів);

– 287 мелодій до гуцульських танців;

– пояснення умовних символів і скорочень (103 позиції);

– бібліографія (184 позиції) [434].

Наявність потужної статистично-емпіричної бази та її багатопланова структуризація виводить осмислення етнохореографічного фольклору на науковий рівень. Тому монографія Р. Гарасимчука здобула визнання серед прогресивної громадськості і, як зазначав сам автор у своїй біографічній довідці, вчений ступінь доктора філософії (етнографія та етнологія) йому було присуджено «і за наукові праці, а головне за роботу «Гуцульські танці», що появилася друком в польській мові 1939 р.» [434]. Цінність праці також

полягає в її археографічних описах, тому А. Кос-Анатольський зазначав, «…що зібрані та записані Гарасимчуком матеріали вірно відображають специфіку гуцульської танцювальної музики, та що автором найдені такі мелодії і танці, які сьогодні живуть вже тільки в спогадах найстаріших гуцулів» [243, с.1143]. Так, описаний Р. Гарасимчуком головний чоловічий танець «Аркан» у монографії «Tańce Huculskie» [434] в різних його редакціях, Я. Чуперчук реалізував у багатьох хореографічних колективах (Гуцульський ансамбль пісні і танцю, аматорські колективи «Чорногора», «Галичина») у 1943, 1947, 1959, 1972 рр., взявши за основу покладені рухи, представлені етнохореологом у названій монографії. У постановці В. Петрика в Гуцульському ансамблі пісні і танцю цей хореографічний витвір існував під назвами «Аркан», «Олекса Довбуш з опришками» [253, с.167].

Р. Гарасимчук за матеріалами своєї кандидатської дисертації «Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття» підготував монографію «Українське народне хореографічне мистецтво, ч. І. Гуцульські та бойківські танці» (1962 р.). Однак, як зазначає Х. Маковецька, «…надрукувати її не вдалося, як і велику монографію (60 авторських аркушів), закінчену у 1969 р., «Західноукраїнське хореографічне мистецтво: танці гуцульські, бойківські, лемківські. Подільські та буковинські, волинські та центральної Львівщини», яка готувалася до друку і на захист докторської дисертації» [242, с.1124].

Політичні обставини зумовили складний шлях утвердження наукових позицій дослідника. До 1955 р. Р. Гарасимчук змінив п’ять посад у чотирьох установах, а його наукового ступеня, здобутого в умовах довоєнної Польщі, не визнавала тогочасна система радянської науки.

2.3. Професіоналізація форм застосування засобів гуцульського танцю в хореографічних та вокально-хореографічних колективах

Складна політична ситуація Західноукраїнського регіону міжвоєнного і повоєнного періодів, міжнаціональні та міжетнічні міграційні процеси, ідеологічний тиск й інформаційна блокада призвели не тільки до деформації соціокультурної системи, а й умов функціонування етнічних традицій. На еміграцію після занепаду української держави виїхало багато політичних і культурних діячів. Водночас, наслідком радянсько-німецького пакту Молотова-Ріббентроппа від 23 серпня 1939 р. стало об'єднання в одну державну форму українських земель. Так було здійснено початок возз'єднання українських земель в єдину державу. Однак, в економічному, політичному і культурному житті краю відбулися й певні позитивні зрушення [187, с.320]. Почала розширюватися мережа культосвітніх закладів, проголошувалося створення умов для розвитку науки, літератури, мистецтва. Але – тільки в межах потреб зміцнення тодішньої офіційної влади. За дослідженнями С. Кульчицького, «…інтенсивно розвивалося музичне життя. Професійне мистецтво розвивалося в тісному взаємозв'язку з народною художньою творчістю. Значної шкоди розвиткові мистецтва завдавало те, що вони дедалі більше стали розглядатися як додаток до ідеології, а не як спосіб пізнання реальності» [187, с.297; 300].

Це зумовило деформацію всіх основних сфер життя населення західних областей України, у тому числі в їх національній культурі, та можливостей реалізації мистецько-культурних запитів її численних етнічних груп. Однак, значним поштовхом до відновлення, розвитку і популяризації пісенно-музичного, інструментального та хореографічного мистецтва Західної України стало створення тут професійних колективів.

Унікальне місце серед них належить пропагандистові гуцульської автентичної хореографії Державному Гуцульському ансамблю пісні і танцю (з 2010 року – національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія»), що виріс з надр театральної хореографічної сценічної практики. У 1939 році в Станіславові було створено на базі самодіяльних мистецьких колективів обласний музично-драматичний театр імені Івана

Франка. При мистецькій інституції одразу створили акторську і балетну студії, де могла шліфувати свою майстерність театральна молодь. У березні 1940 року наказом відділу в справах мистецтв було проведено розмежування між драматичним театром і новоствореним гуцульським ансамблем, як самостійною мистецькою одиницею обласної філармонії.

Художнім керівником новоствореного колективу був призначений відомий український композитор та культурний діяч Ярослав Барнич, під керівництвом якого колектив у травні 1940 року показав свою першу програму в Станіславі. Оркестр очолив талановитий музикант, композитор, фольклорист Михайло Магдій, а балетмейстером колективу і організатором балетної групи було призначено уже відомого в мистецьких колах Ярослава Чуперчука.

На той момент Я. Чуперчук – високоосвічений професійний діяч хореографічного мистецтва. Уродженець села Криворівня Жаб'ївського району Станіславської області, закінчив школу Василя Авраменка в Тернополі, із правом керувати ансамблем і викладати в школах танці. Перші професійні кроки артиста балету зробив у Тернопільському ансамблі бандуристів «Дніпро».

Згодом влаштувався в Косові танцюристом у театрі «Веселка» під керівництвом Олександра Тимченка, а потім – відбував військову повинність в польському війську в м. Стрий, де грав у офіцерському казино та керував військовим ансамблем танцю. Великий сценічний досвід він набув під час зйомок на Варшавській кіностудії, роботі в театрі «Промінь» (колектив із Волині переїхав у Галичину, де режисером працював Микола Комаровський), а також під час роботи в театрах Карабіневича, Садовського, Стадника, Блавацького, Когутяка. У 1939 році на запрошення народного артиста СРСР Гната Юри Я. Чуперчук здійснює постановку танців до вистави «Украдене щастя» Івана Франка у Київському українському театрі [131]. А в 1940 році Я. Чуперчука призначають балетмейстером,

постановником танців у новоствореному Гуцульському ансамблі пісні і танцю.

Основу ансамблю склала творча молодь, зацікавлена потенціалом пропаганди гуцульського музично-танцювального мистецтва – хористи з Космача, танцюристи з аматорських гуртків Станиславівщини, музиканти з навколишніх сіл. А ще їх надихало знайомство з мистецтвом артистів Київського театру опери та балету (І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай в операх «Запорожець за Дунаєм», «Наталка-Полтавка»), а також виступи Московського Великого театру на чолі з відомою балериною Ольгою Лепешинською.

Громадськість області з нетерпінням очікувала зустрічі із молодим професійним колективом – Гуцульським ансамблем пісні і танцю. У прем'єрній програмі танцювальна група під керівництвом Я. Чуперчука виконала народні танці «Аркан», «Гуцулка на царині», «Козачок», «Решето», «Коломийка». У репертуарі великим успіхом користувався «Пастушок» у виконанні самого балетмейстера [359, с.13].

У цьому ж 1940 році відбулися перші гастролі Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю містами Східної України, Середньої Азії, Севастополя, Прибалтики, Сибіру, до Москви, Ленінграда. Завдяки виступам глядач познайомився з культурою гуцульського краю, і, зокрема, її важливою складовою – танцювальним мистецтвом. У перебігу концертного туру в репертуарі колективу появляється вокально-хореографічна композиція «Верховино, світку ти наш», яка розповідала про щасливі дні визволення від польської окупації.

У роки Другої світової війни більшість артистів Гуцульського ансамблю на чолі з Я. Чуперчуком переїхали до молодого Коломийського театру під орудою І. Когутяка, і разом з ними – молодий соліст, у майбутньому знаний хореограф, уродженець с. Ворона Коломийського району Володимир Петрик. Окрім участі в театральних постановках, танцювальна група самостійно виступає в містечках і селах Станіславщини.

У програмі артистів балету були не тільки сценічні танці Гуцульщини, а й жартівливі композиції до народних гуцульських пісень [359].

Соліст Гуцульського ансамблю В. Петрик у 1942 році опинився на примусових та підсобних роботах у Німеччині та Австрії, у вільний від роботи час він відвідував Балетну школу Віденської державної опери, де два роки навчався хореографічному мистецтву. Коли Галичину звільнили від гітлерівців, молодий митець спробував повернутися на Батьківщину, хоча вже мав оформлені документи на виїзд до Америки [147, с.9], проте цьому передувала примусова робота впродовж двох років на донецьких шахтах (за підозрою НКВД у співпраці з німцями) й участь у Донецькому ансамблі пісні і танцю.

Непередбачувано склалася на той час доля і організатора, першого художнього керівника Гуцульського ансамблю Я. Барнича, який, полишивши колектив, працював диригентом оперного театру у Львові, а у 1944 році, боячись переслідування з боку радянської влади, як і значна більшість талановитої мистецької інтелігенції Західної України, виїхав за кордон.

Гуцульський ансамбль пісні і танцю відновив свою роботу в липні 1944 року. Очолювати балетну групу продовжує Я. Чуперчук, а художнім керівником і балетмейстером 21 березня 1945 року Станіславський відділ у справах мистецтв призначає Котка Дмитра Васильовича [182], відомого діяча української пісенної культури, засновника першого професійного хору у Польщі та Західній Україні (1920-ті роки), першого диригента львівської хорової капели «Трембіта», найпопулярнішого хорового диригента Галичини. Чудовий музикант і диригент, невтомний збирач народнопісенного фольклору Гуцульщини, прекрасний аранжувальник, він зробив значний внесок у музичну культуру Карпатського краю. Завдяки домаганням Д. Котка, обласний виконком виділив кошти на придбання музичних інструментів, нот, нових костюмів та іншого потрібного спорядження.

Під орудою Ярослава Чуперчука, Дмитра Котка, диригента Івана Атамана та керівника оркестру Дмитра Якуб'яка колектив відновив свою велику популярність. Проте з приходом радянських військ частина артистів, боячись переслідувань із боку нової влади, виїжджає за кордон, тому знову керівникам довелося мандрувати селами й збирати молодих здібних танцюристів, музикантів, співаків. Саме в цей час у колектив приходять Василина Чуперчук, Євгенія Петрик, Іван Долинський, Василь Дрекало, Іван Остапович, Дмитро Соколишин, Остап і Богдан Роп'яники, Павло Барчук, Єва Іпатів, Нестор Костецький, Василь Гаврилюк. Вони стали ядром мистецького колективу, який поповнили ті, що з різних причин полишили ансамбль, а тепер повернулися. 12 липня 1945 року Д. Котко обіймає посаду не тільки художнього керівника: він стає головним диригентом [181, с.13, 17-18; 26].

Виступи Гуцульського ансамблю пісні і танцю у Снятинському районі Станіславської області, Самбірському районі Дрогобицької області супроводжують схвальні відгуки преси, де справедливо зазначалося: «Репертуар ансамблю, що складається з народних характерних пісень, танків, хореографічних мозаїк глядачі сприймали з захопленням» [цит. за 162, с.1-4].

Такі позитивні оцінки стали запорукою, що у 1946 році відбулися перші повоєнні гастролі колективу по Радянському Союзу (Росії, Латвії, Литві, Естонії, Білорусії), які тривали приблизно 6 місяців і принесли колективу згуртованість та сценічний досвід. У репертуарі балету на той час (згідно звіту художнього керівника Д. Котка) були танці, які відтворювали життя, побут і обряди гуцулів: «Дівоче щастя» – жартівливий танок, «Зустріч у лісі» – жартівливий танок (тріо), «Голубка» – масовий весільний танець, «Парубоцькі фіґлі» – з весілля, «Голяр» – жартівливий танець із весілля, який свого часу був записаний Р. Гарасимчуком [162].

Станом на 1946 р.: «склад хору становить біля п'ятдесяти виконавців; балетна група – дванадцять пар; оркестр нараховує 14 музикантів, з них струнної групи – скрипки й 2 бас-чельо; духова група – флейта, 2 кларнети,

сопілка; 2 трембіти, 2 цимбал та ударний інструмент (барабан)» [162, с.1-4]. Обов'язки художнього керівника продовжує виконувати Дмитро Котко, диригента оркестру – Михайло Магдій, балетмейстера – Ярослав Чуперчук.

У 1947 році відбуваються чергові гастролі. Вони тривали впродовж місяців містами й селами Львівщини, Волині, Житомирщини, де хореографічні витвори балетмейстера Я. Чуперчука викликають захоплення серед шанувальників хореографічного мистецтва і, зокрема, гуцульської автентичної хореографії.

У 1947 році танцівника Я. Чуперчука запросили у Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької для постановки танців у п'єсі «Олекса Довбуш». Паралельно Я. Чуперчук продовжує виконувати обов'язки керівника балетної групи Гуцульського ансамблю. Однак, через переслідування НКВС (Я. Чуперчук займав керівну посаду в проводі ОУН, міняючи свої псевдоніми – «Вишневий», «Чорногора»), на запрошення обласного будинку народної творчості хореограф переїжджає до Львова [220, с.20-21].

У ансамблі роботу танцюриста і балетмейстера успішно поєднує Володимир Петрик, а навесні 1948 року художнім керівником Гуцульського ансамблю призначено Заслуженого артиста Української РСР Василя Минька. З його приходом життя в ансамблі пожвавлюється, готується нова програма. Її основу творять гуцульські мелодії, прикарпатські коломийки, записані головним диригентом в селі Жаб'є, народні танці «Воротар», «Парубоцькі жарти», «Гуцульський козачок», «Гуцулка», вокально-хореографічна сюїта «Опришки Олекси Довбуша» та ін. [209, с.28]. До виконання останнього твору був задіяний весь склад Гуцульського ансамблю – хор, оркестр, солісти. Та найбільша відповідальність лежала на плечах танцювальної групи. Цікаво, що мелодії до цієї сюїти були записані на батьківщині народного героя – в селі Печеніжин, що в Коломийському районі. Хореографічна композиція складалася з трьох частин – «Гей, браття опришки», «Гуляй, браття» і «Присяга», в основу якої ліг «Аркан».

Всі ці твори ввійшли до концертної програми, з якою ансамбль вирушив на гастролі по містах України. Наприкінці липня 1948 року колектив виступає з творчим звітом в її столиці. Особливо вдалим був концерт на Всесоюзній виставці досягнень сільського господарства в Москві. Наступні етапи подорожі розгортались на Черкащині, у Каневі [181, с.30].

Завдяки безперервному пошукові у 1950 році В. Петрик здійснив постановки народних гуцульських танців «Тропачок», «Трясунка», «Гуцулка», танцювальної композиції на народну тематику «Фрізієр» (Перукар), а також українського народного танцю «Метелиця», російського танцю «Русская плясовая», білоруського танцю «Лявоніха» тощо.

До гастрольної подорожі містами й селами Північного Кавказу, Середньої Азії, Поволжя, Сибіру (тривали понад п'ять місяців і охопили сім республік колишнього Радянського Союзу) [7] було підготовано оновлену програму, до якої увійшли: «Парубоцькі жарти», «Плескач», «Воротар», а також широке хореографічне полотно – «Танець карпатських лісорубів» [181, с.12].

Їх переглянули у колишньому Радянському Союзі, і ансамбль був визнаний одним із найавторитетніших фольклорних колективів у цій галузі. 1951 року Дмитра Котка заарештовують за «антирадянську діяльність», а на посаду художнього керівника Гуцульського ансамблю пісні і танцю призначають Володимира Пащенка (1918-1997).

На той час у репертуарі Станіславського Гуцульського ансамблю пісні і танцю «по танцювальній групі з 3.VIII по 31.XII 1951 року (дозволено):

1. Хореографічний малюнок «Свято урожаю в колгоспі на Гуцульщині».
2. Пісня і танок «Карпатські лісоруби».
3. Гуцульська сучасна коломийка і танок.

[7] 16 травня в Ростові, 17 травня – в Ростові-на-Дону, 18 травня – в Краснодарі, 19 травня – у Таганрозі. А далі – Ставрополь і Сталінобад, Орджонікідзе й Махачкала, Баку та Дербент, Чарджоу й Душанбе, Грозний і Ташкент, Самарканд і Фрунзе, із 19 по 25 липня виступали у столиці Казахстану Алма-Аті.

4. Пісні і танці демократичних країн – польський, чеський, болгарський.

5. Східний український гуртовий танок «Гопак-коло» [162, с.14].

Необхідно зазначити, що з цієї довідки, підписаної директором Гуцульського ансамблю П. Барчуком та ще тодішнім художнім керівником Д. Котком, видно політику керівних органів від культури, згідно якої витісняються з репертуару гуцульські народні танці, як прояв націоналізму, і вплітаються до нього хореографічні номери далеко не властиві гуцульській танцювальній культурі, але ті, які, як бачимо, виразно несуть заполітизований характер.

Відзначимо, що В. Петрик з успішною виконавською діяльністю і за відсутності Ярослава Чуперчука намагається самостійно ставити танці; для цього постає необхідність у самостійній експедиційно-польовій роботі з фольклорним матеріалом. На основі зібраного хореографічного матеріалу Володимир Петрик здійснює постановку танцювальної композиції «Будь здорова, Батьківщино», яку в 1951 році представляє на «Декаді української літератури і мистецтва в Москві»[8] [101].

Наслідком продуктивного мистецького пошуку стало те, що в 1953 році колектив підготував нову програму. Вона складалася з творів радянських композиторів, гуцульських сучасних пісень і танців, української та російської класики. Очевидно, йдеться про пісні композиторів-аматорів та народні пісні й танці з ідеологічно коректним змістом. У березні 1953 року Гуцульський ансамбль пісні і танцю разом з таким же мистецьким колективом Чуваської АРСР репрезентували своє мистецтво в залі Станіславської обласної філармонії, зокрема, танцювальною сюїтою «Нова Верховина».

---

[8] Знаменно, що впродовж декади відбулося одинадцять концертів перед колективом Московського автозаводу, численними глядачами парку культури «Ермітаж», Центрального парку культури і відпочинку імені Масима Горького, Концертного залу імені Петра Чайковського. Солістів балету Василину Чуперчук, Івана Долинського, Ганну Попова, Володимира Музику та інші за бездоганне виконання і високу майстерність нагородили медалями. За значний внесок у розвиток українського танцювального мистецтва постановника багатьох танців Володимира Петрика відзначено високою урядовою нагородою – орденом «Знак пошани» [101, С. 37].

Того ж року артисти з Прикарпаття знайомлять із гуцульським мистецтвом жителів Львівщини, Хмельниччини, Києва, Сум, Москви, Ленінграда. З великим успіхом пройшли гастролі ансамблю в Московській області, де в концертах, окрім колективу з Прикарпаття, брали участь солісти балету Червонопрапорного ансамблю пісні і танцю Радянської Армії імені О. Александрова та артисти Московської філармонії. У серпні цього ж року Гуцульський ансамбль вирушає на гастролі до Ленінграда. У той же рік диригентом-хормейстером ансамблю призначено Михайла Гринишина [126].

У зв'язку зі святкуванням 300-річчя возз'єднання України з Росією Гуцульський ансамбль пісні і танцю вирушає у Вірменію, де його концерти відбуваються спільно із Заслуженим ансамблем пісні і танцю Вірменської РСР. Висока майстерність обох колективів підтверджується тим, що їхні виступи відбувалися в переповненому залі філармонії.[9] Вірменські гастролі прикарпатських митців охарактеризував А. Барсегян так: «Керівники ансамблю В. Пащенко та В. Петрик в чудових масових хореографічних сценах «Гуцулка», «Карпатські лісоруби», «Аркан» і в завершальній святковій сюїті «Нова Верховина» немов виносять на естраду всю Прикарпатську Україну з її чудовою природою, неповторною красою українського побуту» [24]. За високі мистецькі здобутки Василина Чуперчук та Іван Долинський вибороли звання Лауреатів на Всеукраїнському мистецькому фестивалі «Молода Україна», який відбувався у Києві, за виконання танцю «Зустріч» (дуетний танець, хореографію якого здійснив Володимир Петрик).

Нове гастрольне турне у 1958 році Гуцульський ансамбль здійснює містами північних регіонів СРСР. Колектив виступає перед моряками Червонопрапорного Балтійського флоту, жителями Петрозаводська, Мурманська, Архангельська, а після повернення – перед учасниками форуму молоді світу в Москві.

---

[9] «Восени 1956 року художньому керівникові і головному диригенту Гуцульського ансамблю пісні і танцю Володимирові Пащенку та керівникові оркестрової групи Михайлові Магдію Указом Президії Верховної Ради УРСР присвоєно почесні звання Заслуженого артиста УРСР» [148, С. 93].

Взаємні виступи колективів Прикарпаття й сусідньої Румунії запачотковано Марамуреським ансамблем пісні і танцю на Гуцульщині в 1961 році. Під час гастрольного туру було показано вокально-хореографічну сюїту «Опришки Олекси Довбуша», танці «Космачанка», «Прикарпатська полька», «Гопак», «Гуцулка» та багато інших.

Із плином часу, а саме 1963 року художнім керівником і головним диригентом Міністерство культури УРСР призначає вихованця колективу, колишнього соліста, а згодом диригента-хормейстера, Заслуженого артиста УРСР М. Гринишина. На посаду диригента-хормейстера – Богдана Катамая, а балетмейстером і надалі залишається досвідчений майстер гуцульської хореографії Володимир Петрик. У новому складі Гуцульський ансамбль пісні і танцю виїжджає на гастролі на Урал і в Сибір. Концертні виступи (всього було дев'яносто) у Свердловську, Красноярську, Кемерово, Іркутську, Барнаулі пройшли з небувалим успіхом.

Повернувшись із гастролей, колектив працює над поповненням репертуару, який базувався переважно на гуцульському фольклорі, новим напрямком якого стає відтворення синкретичних обрядових дійств, реалізованих в умовах інтерактивної взаємодії з публікою в умовах вуличної вистави (музична складова – М. Гринишин і П. Терпелюк, постановка танців – В. Петрик). Окрасою композиції, трактованої в радянських ідеологічних умовах як новорічні народні гуляння, стали відроджені і поставлені гуцульські різдвяні плєси балетмейстером Володимиром Петриком.

Із новою програмою в січні 1964 року ансамбль із тріумфом виступив у Жовтневому палаці культури у Києві, а у вересні наступного року колектив вирушає на гастролі в Середню Азію (Кустанай, Ашхабад, Петропавловськ, Фрунзе). По дорозі артисти дали декілька концертів у Москві (до складу програми входили жартівливий чоловічий танець «Чабани», український народний танець «Гопак», вокально-хореографічна сюїта «Щедрий вечір у сучасному гуцульському селі»). В цей період Президія Верховної Ради УРСР Указом за заслуги в розвитку українського танцювального мистецтва

присвоїла почесне звання Заслуженого артиста УРСР балетмейстерові ансамблю Володимирові Петрику.

Невдовзі після успішного туру відбувається виступ у Кремлівському палаці з'їздів (найпрестижнішій для хореографічного колективу сцені СРСР) та гастролі Росією (ансамбль з виступами їздив до Рязані, Куйбишева, Саратова, Астрахані, Волгограда, Оренбурга, Ставрополя, Ростова-на-Дону, Пензи та багатьох інших міст).

Хоровий компонент сценічних вистав у цей період занепадає. Із 1956 року по 1970-і роки його відроджує Михайло Гринишин [10] у співдружності з В. Петриком, вивівши Гуцульський ансамбль пісні і танцю на новий якісний рівень. Хореографом (згідно даних, наведених у його автобіографії) були здійснені постановки сюїт, масштабних вокально-хореографічних полотен: «Будь здорова, Батьківщино», «Урожай», «Олекса Довбуш з опришками», «Весна в Карпатах», «Пори року», «Гуцульське весілля», «Проводи чабанів на полонину», «Бойківські гуляння», «На галявині» та малометражні танці «Гуцулка», «Гуцулка на царині», «Прикарпатський танець», «Ямницька полька», «Сербин», «Марічка», «Дрібонька», «Бойківчанка», «Аркан», «Чабани», танці для малих складів «Гуцульський козачок» (дует), «Зустріч» (тріо) [154, с.130].

Кардинальні зміни відбулись у діяльності колективу в 1970-ті роки. Навесні 1970 року на посаду художнього керівника Гуцульського ансамблю пісні і танцю призначають молодого випускника Львівської консерваторії імені М. Лисенка Богдана Дерев'янка, диригентом-хормейстером стає Іван Легкий, а керівником оркестру – Роман Федорів. За порівняно короткий час склад колективу оновлюється на 70 %. Його керівники колективу продовжують збирати, опрацьовувати і пропагувати гуцульський фольклор, створюють нові пісні, танці, театралізовані вокально-хореографічні картини з життя Гуцульщини («Космачанка», «Гуцулка» і «На зарінку»,

[10] Михайло Гринишин – народний артист України, відомий хоровий диригент, фольклорист, український композитор (1921-2016).

«Прикарпатський дрібонький», «Сербин», епічну композицію «Аркан», музичне оформлення якої здійснили Богдан Дерев'янко та Михайло Магдій). В репертуарі, згідно іделогічних вимог, зберігаються твори української, російської, зарубіжної класики і танці народів країн так званої соціалістичної співдружності.

Гуцульський ансамбль пісні і танцю успішно виступає на сценах Тернопільщини, Хмельниччини, Київщини, Вінниччини, південних областей України. У березні 1974 року мистецький колектив вирушає на гастролі до Литви, Латвії, Естонії, а в 1979 році виїжджає в довготривалу поїздку по Сибіру [11]. Наступного року Богдан Дерев'янко залишає Гуцульський ансамбль.

На початку 1983 року на посаду художнього керівника і головного диригента Гуцульського ансамблю пісні і танцю призначають Заслуженого артиста УРСР І. Легкого, котрий до цього часу виконував обов'язки диригента-хормейстера, а з 1980 року – виконуючого обов'язки головного диригента. Диригентом-хормейстером стає артист хору Петро Князевич, балетмейстером – уже Заслужений артист УРСР Володимир Петрик, посаду керівника оркестру продовжує займати талановитий музикант Роман Федорів. Завдяки їхньому керуванню взято курс на поєднання професійного хорового виконання творів a cappella та досконало відшліфованої хореографії. Також відбуваються певні зміни в репертуарній політиці: у програмі повляються хореографічні твори «Молдавський святковий» та російський танець «Івушка», поставлені хореографами сусідніх республік. Гастрольна географія включає участь ансамблю в мистецькій програмі міжнародного Лейпцігського ярмарку (Німеччина), концертні подорожі містами і селами Івано-Франківщини, Дніпропетровщини, Запорізької області; звітні концерти у Києві, гастролі до Вірменії (в 1986 році).

[11] За концертну діяльність цих років Гуцульський ансамбль пісні і танцю нагороджено Почесними Грамотами Президії Верховної Ради УРСР (1975 рік) та Президії Верховної Ради БРСР (1976 рік) [http://leksika.com.ua/10701002/url].

У 1989 році на посаду художнього керівника і головного диригента Гуцульського ансамблю пісні і танцю призначено багатолітнього учасника колективу, активного збирача фольклорних матеріалів Прикарпаття і, зокрема, Гуцульщини, Петра Князевича[12] (з 1972 року – артист хору, з 1979 – диригент-хормейстер Гуцульського ансамблю пісні і танцю). У співпраці з балетмейстером ансамблю В. Петриком вони створюють цілу низку вокально-хореографічних композицій: «Свято на полонині», «Ой, піду я межи гори», «Верховинський Різдвяний плєс», «Покутська Маланка», «Святкова гуцулка» тощо.

У цьому контексті справедливим є твердження дослідниці хореографічної майстерності балетмейстера Ольги Бігус: «Якщо вважати Ярослава Чуперчука зачинателем народної сценічної хореографії у Прикарпатському краї, то Володимир Петрик був її основоположником. Продовжуючи справу, розпочату своїм наставником і вчителем Я. М. Чуперчуком, Володимир Васильович удосконалював гуцульський танець, відшліфовував його, популяризував, підносив до академізму» [31; 35]. Загалом, у творчому доробку В. Петрика[13] – біля 30 сюїт, широких хореографічних полотен з хором, 15 малометражних та сольних танців, здійснених у Гуцульському ансамблі пісні і танцю, 6 постановок у інших колективах («Галявина» – сюїта з хором на 100 учасників у Державному Заслуженому академічному українському народному хорі ім. Г. Верьовки, «Прикарпатська полька», «Аркан» (там само); «Гуцулка» в народному ансамблі пісні і танцю імені П. Вірського; «Гуцульський танець» в ансамблі пісні і танцю Прикарпатського військового округу; «Гуцулка» в Київському

[12] Професійне становлення хормейстера включає Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського (клас диригування Б. Катамая), музичний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту ім. Василя Стефаника (клас диригування Я. Ярмуся), стажування у Московському камерному хорі під керівництвом В. Мініна.

[13] В 1993 році балетмейстеру Гуцульського ансамблю пісні і танцю Володимирові Петрику за значний особистий внесок у збагачення української національної культури та високу професійну майстерність присвоєно почесне звання народного артиста України, а художньому керівникові та головному диригентові Петру Князевичу – Заслуженого артиста України, у 1998 р. – народного артиста України; він неодноразово нагороджений Почесними грамотами Міністерства культури і мистецтв України, управління культури обласної державної адміністрації. За підсумками конкурсу «Лідер-97», проведеного обласним телебаченням «Галичина», став переможцем у номінації «Культура і мистецтво», а в березні 2010 року нагороджений Орденом «За заслуги» III ступеня [27].

фольклорному ансамблі «Червона калина»). Окрім того, В. Петрик вів і просвітницьку роботу – консультував діяльність танцювальних гуртків Івано-Франківщини: Заболотова, Мишина, Коломиї, Долини, Косова, Яблунева, Верховини, читав лекції в хореографічних училищах Києва та Москви, викладав на курсах із хореографії гуцульських танців у Дніпропетровську, Тернополі, Харкові, Рівному, Івано-Франківську.

У 1993 році народний артист України Володимир Петрик стає балетмейстером-консультантом (до 2002 року), а на посаду головного балетмейстера призначають його учня й послідовника Івана Курилюка[14], який до цього часу працював солістом хореографічної групи, помічником балетмейстера. Прагнучи зберегти й примножити надбання наставника, він поновив і вдосконалив вокально-хореографічні композиції «Ой, піду я межи гори, там, де живуть бойки», «Проводи на полонину», танець «Тропачок», здійснив успішні пошуки нових творів і форм їхнього танцювального фольклорного матеріалу, здійснив хореографічну постановку «Веселкова бартка», яку танцювальна група ансамблю репрезентувала на третьому Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського.

У співпраці з П. Князевичем, В. Петриком, І. Курилюком підготовано й проведено понад 20 тисяч концертів в Україні, гастрольні тури у Великобританії, Німеччині, Польщі, Словаччині, Грузії, Азербайджані, Угорщині, Канаді. За успішну популяризацію українського мистецтва колективу присвоєно звання «національний академічний» та змінено назву: Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія», а з 18 липня 2011 року цілісний майновий комплекс ансамблю переданий до сфери управління Міністерства культури України.

Пряма спадкоємність з творчими засадами «Гуцулії» притаманна також діяльності такого знаного львівського колективу як «Галичина». Його виникнення і назва тісно пов’язані з формуванням творчих принципів

[14] Іванові Курилюку присвоєно почесне звання Заслуженого артиста України, а в 2009 році – народного артиста України. Нагороджений грамотами Міністерства культури, Почесною відзнакою «За сподвижництво в культурі Прикарпаття» та Почесною відзнакою «Медаль ім. Павла Вірського» [27].

Я. Чуперчука у сфері самодіяльного танцювального мистецтва. Він у 1943 році в селі Устеріки Жаб'ївського повіту з молоді організовує перший на Гуцульщині аматорський ансамбль пісні і танцю «Чорногора». До програми були включені лише гуцульські автентичні танці, які «чорногорці» пропагували по всій Галичині [220, с.17]. «На жаль, цей унікальний, воістину народний ансамбль проіснував лише шість місяців: з приходом радянської влади припинив свою діяльність» [131, с.21]. Згодом, 1946 року на запрошення Львівського обласного відділу культури Я. Чуперчук їде у Львів і створює фольклорний ансамбль «Чорногора». Його склад у 1951 році поповнився молодими аматорами. Хореограф почав розширювати й оновлювати програму. Ансамбль здобуває визнання та популярність не тільки у нашій країні, а й за кордоном. До 700-річчя Львова було приурочене присвоєння колективу почесного звання заслуженого аматорського вокально-хореографічного ансамблю УРСР з новою назвою – «Галичина». Програма ансамблю формувалась із лемківських, гуцульських, покутських, бойківських, буковинських танців. В репертуарі цього колективу, знаного не тільки в Україні, але і далеко за її межами (Польща і Чехословаччина, Сполучені Штати Америки і Франція), гуцульські танці, в основі яких лежить народна автентика. Це і «Сопілка з Верховини», «Волошка», знаменитий і неповторний «Півторак», «Пастушкові коломийки», «Опришки Олекси Довбуша», «Гуцулка на царині» тощо.

Для участі у Всесвітньому фестивалі молоді і студентів 1957 року в Москві ансамбль створив нову програму. До неї увійшли: вокально-хореографічна композиція «Калинонька»; жартівлива «Тукани-стукани»; буковинські танці: «Молодички», «Волошка»; покутський – «Сопілка з Верховини»; лемківський – «Віночок»; а також «Ковилянка», «Гуцулка на царині».

Гастролі в Києві, Москві, Ленінграді відбулись із заслуженим успіхом. У Ленінграді уперше ансамбль показав нову вокально-хореографічну композицію «Верховина – мати моя», гуцульський весільний танець, де з тріумфом виступив сопілкар В. Понайдюк.

Наступними стали гастролі до Новоросійська, Туапсе, Кубані, містами Криму. Я. Чуперчук весь час був у пошуках фольклорних перлин, навіть під час подорожі на цілину в Павлодар, де народжувались нові танці, вокально-хореографічні композиції. Такі танці, як покутська «Голубка», «Гей, браття, опришки», «Півторак», «Горянка», «Галичанка», «Пастушок», «Лісоруби», «Куманці», «Трембіта», «Підкарпатські коломийки» дають право поставити Я. Чуперчука в ряд видатних балетмейстерів-фольклористів.

Київська студія випустила фільм «Карпатські візерунки» про Я. Чуперчука і «Галичину» (1948 рік). Колектив під його керівництвом стає беззмінним лауреатом конкурсів, республіканських і всесоюзних фестивалів.

Однак, у 1949 році Я. Чуперчука заарештовують за націоналізм. Без слідства та суду відправляють на шість років у Читинську область.

З 1972 року до творчої співпраці із Львівським вокально-хореографічним ансамблем «Галичина» запросили Василину Чуперчук, котра змушена була покинути своє дітище – вокально-хореографічний ансамбль «Верховинка».

Серед пропагандистів гуцульського народного танцю також є Заслужені академічний Закарпатський народний хор і академічний Буковинський ансамбль пісні і танцю України, адже на території і Закарпаття, і Буковини споконвіків проживають гуцули.

Перший в історії Закарпаття професійний колектив створений 25 вересня 1945 року у м. Ужгороді як Закарпатський ансамбль пісні і танцю (перший його виступ відбувся 17 вересня 1946 року), який згодом, у 1947 році, було реорганізовано в Закарпатський народний хор (художнім керівником призначили Миколу Добродєєва, а головним балетмейстером – Валентина Ангарова) [507]. Репертуар концертного колективу відрізнявся високим професіоналізмом та багатонаціональною своєрідністю, притаманною етнокультурній традиції регіону[15].

[15] У 1959 році Указом Президії Верховної Ради УРСР Закарпатському народному хору присвоєно почесне звання «Заслужений колектив УРСР».

Впродовж усього творчого життя колективу його художніми керівниками та головними диригентами були такі відомі особистості як Петро Милославський (1946-1954), Михайло Кречко (1954-1969), Микола Попенко (1969-1986), які становили підґрунтя професійного хорового мистецтва Закарпаття. Їхню роботу гідно продовжили Орест Щербатий (1986-1992), Петро Сокач (1992-1997), Зеновій Корінець (1997-2002), Михайло Вігула (2002-2006), а з вересня 2006 року почесну справу продовжує Наталія Петій-Потапчук.

Незмінним балетмейстером-постановником танців протягом чотирьох десятиліть залишалась легенда закарпатської професійної хореографії, член Національної хореографічної спілки України, народна артистка України К. Балог. Візитками уславленого колективу є відомі хорові твори «Верховино, світку ти наш», «Ой, на плаю вівці пасу», «Гей, на високій полонині», народні та сюжетні танці, хореографічні постановки «Березнянка», «Тропотянка», «Раковецький кручений», «Бубнярський» та інші.

Високопрофесійний спеціаліст К. Балог, творча позиція котрої формувалась в Ужгородській хореографічній студії, учительській семінарії (згодом була перейменована в музично-педагогічне училище), була під впливом навчання й спілкування з видатним композитором, педагогом і фольклористом Дезидерієм Задором (1912-1985), котрий сформував фахові методи роботи над народно-танцювальним матеріалом окремого етносу. Звідси – фаховий підхід до запису кожного зразка поліетнічного регіону, докладна інформація про населений пункт походження, опис танцю та фотографії жіночих й чоловічих костюмів для виконавців, вимоги до музики.

В її постановці Закарпатський народний хор своєрідно виконує вокально-хореографічні сюїти «Ішов милий на Говерлу», «Вас вітає Верховина», «Гуцульські коломийки», танцювальні полотна «Пастухи на полонині», «Коломийка» [16].

[16] http://philarmonia.uz/team/transkarpathion.php

Показовим принципом роботи з танцювальною композицією є опис гуцульського народного танцю «Вівчарі на полонині», наведений у її праці – спеціалізованому посібнику «Танці Закарпаття» [20], у якому використано фольклор Рахівського району та відтворено складові обряду проводів вівчарів[17].

Іншим важливим напрямком діяльності хореографа-новатора стали постановки оригінальних танцювальних композицій, вибудуваних на підставі широкого використання елементів народної хореографії та музики закарпатських професійних композиторів неофольклорної стилістики: «Шовкова косиця», «Закарпатські орнаменти», «Свято на винограднику», «Вас вітає Верховина» тощо. Згадані композиції постали у співпраці з композиторами Д. Задором, І. (С.) Мартоном, М. Кречком, М. Попенком, О. Кобулеєм, П. Готвоні, В. Теличком та ін.

Завдяки тривалій педагогічній і практичній цілеспрямованій діяльності у колективі, сформовано значну групу талановитих хореографів-послідовників Клари Балог: Петро Куштан, Людмила Петрова, Золтан Натко, Ліліан Усата, Микола Шаполов, Марія Белоєнко, Тетяна Сакс, Іван Легеза, Іван Шекмар, Василь Семен, Микола Мовнар, Віктор Кітченко, Людмила

---

[17] «До вівчарів прийшли в гості подруги, принесли новини, гостинці. Своєрідного колориту танцю надають костюми виконавців і реквізит: колиба – укриття, де сплять і ховаються від негоди вівчарі, кошара – місце, куди на ніч заганяють овець, тайстри – торби, прикрашені вишивкою, гуні – накидки з овечої шкури, вовною назовні, батоги. …Світанок. Голос трембіти старого гуцула будить вівчарів, і починається жартівливий парубоцький танець. З'являються дівчата. Вівчарі радісно їх вітають, дякують за гостинці. Після коротенької ліричної частини починається загальний танець. Та знову лунає голос трембіти, сповіщаючи що вже пора прощатися. Смеркає. Дівчата поспішають додому. Старий вівчар-гуцул та молоденький вівчарик заганяють овець до кошари, рахують їх і спокійно йдуть у колибу на відпочинок. У танці беруть участь вісім хлопців-вівчарів, вісім дівчат, старий вівчар-гуцул, вівчарик, роль якого можна доручити виконавцю з молодшої танцювальної групи. Костюми виконавців. Костюм дівчини: довга, трохи нижче колін сорочка, вишивка на верхній частині рукава, понизу спідниці та на комірі. Дві вузькі запаски, схожі на фартухи, з плахтової тканини. Одну запаску запинають зі спини наперед, другу – навпаки. Крайкою – вузеньким тканим шерстяним паском два-три рази оперізується навколо стану, кінці заправляють. Кептар облямований аплікацією з кольорової шкіри, вишивкою чи вовняними кольоровими шнурками, опушений вовною. На ногах шкіряні постоли з капчурами, світлого кольору хустка з яскравими квітами. Костюм хлопця: довга біла сорочка навипуск з вишивкою на комірці, грудях, рукавах (верхній частині). Гачі – вузькі з темно-червоного сукна штани, заправлені в капчури. На ногах – шкіряні постоли. Сорочку підперізують чересом – широким шкіряним поясом, оздобленим мідними бляшками. На голові – крисаня. Поверх сорочки вівчарі одягають гуні. Костюм вівчарика: сорочка, темно-червоні гачі, заправлені в капчури. На ногах – постоли. Сорочка підперезана чересом. Поверх сорочки одягнено кептарик. На – голові крисаня. Костюм старого гуцула-вівчаря такий самий, як і у вівчарика, але поверх кептаря накинуто сердак з темно-червоного сукна, також оздоблений вишивкою, аплікацією та 17 шнурками».

Вайзер та багато інших. Низка їхніх вихованців стали балетмейстерами професійних колективів.

При Чернівецькій обласній філармонії в 1944 році був організований Буковинський ансамбль пісні і танцю. Першими керівниками колективу були самобутній місцевий композитор, збирач пісенного фольклору Григорій Шевчук, відомий уже на той час хормейстер Василь Мінько, а також балетмейстер Григорій Дихта. Впродовж 1946-1948 років, за браком танцюристів, колектив виступав під назвою «Хорова капела “Буковина”». У той же час при філармонії існував хореографічний ансамбль під орудою відомого педагога і балетмейстера Галини Асенькової. І у 1949 році обидва колективи були об’єднані в один вокально-хореографічний, що знову отримав назву «Буковинський ансамбль пісні і танцю».

Починаючи з 1950 року, художніми керівниками працювали Петро Лисоконь, Георгій Реутський, Сергій Трофимов, Петро Окрушко, Алла Серебрі, Петро Ємець. Саме вони сприяли творчому зростанню колективу. Діяльність Буковинського ансамблю пісні і танцю органічно пов’язана з хореографічним мистецтвом і, в першу чергу, з іменем талановитого балетмейстера Дарія Ластівки. Розпочавши кар’єру танцюриста у 1945 році в Чернівецькому музично-драматичному театрі імені Ольги Кобилянської, в 1947 році він переходить до Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Саме тут Д. Ластівка сформувався як артист балету, під керівництвом Володимира Петрика; захоплення залишилося у нього на все життя. У 1950 році повертається на рідну Буковину, де спершу стає танцюристом Буковинського ансамблю, а потім – головним балетмейстером. Як слушно відзначають критики, мовою танцю він прагнув передати дух часу, піднести на високий рівень фольклор, самобутнє хореографічне мистецтво свого краю [317, с.13].

Окрім постановки буковинських танців, які він відшукував у експедиціях селами Буковини («Буковинська полька», «Бетута», «Перетупи», храмовий хоровод «Червона калина» та інші), балетмейстер звертається й до

гуцульської хореографії. Його «Козак», «Парубоцький», «Голубар», «Гуцулка» завжди користувалися незмінним успіхом.

Понад 50 років (з 1962 року) Буковинський ансамбль очолював народний артист України, Лауреат Національної Премії ім. Тараса Шевченка та літературно-мистецької премії ім. С. Воробкевича, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор Андрій Кушніренко (1933-2013). Хореографічна складова творчого доробку колективу формується балетмейстером Леонідом Сидорчуком та репетитором балетної групи Оленою Козьмак.

Якщо звертання до гуцульської хореографії етнофольклорних, самодіяльних і професійних колективах Західноукраїнського регіону є природнім, оскільки виростає із закоріненості у автохтонну традицію, то вагомою складовою репертуару провідних танцювальних колективів України і діаспори вона стала з інших причин.

Новаторським підходом вирізнялися досягнення у галузі сценічної етнохореографії в постановці П. Вірського – співорганізатора першого на Україні «Ансамблю народного танцю» (1940 р. разом з М. Болотовим). Павло Вірський – реформатор народно-сценічного танцю в Україні, який підняв його на якісно новий рівень. Його стилю притаманне сміливе поєднання традиційної фольклорної танцювальної лексики, академічної хореографії та елементів театралізації, які перетворюють танець в сюжетну картину чи балетну мініатюру. Саме такі ознаки приминанні його композиціям «Карпатські лісоруби» і «Гуцулка».

Сьогодні всесвітньо відомий колектив іменується Національним заслуженим академічним ансамблем танцю України імені Павла Вірського, а його роботу очолює генеральний директор-художній керівник, Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Григоровича Шевченка, професор, академік Мирослав Вантух. Його хореографічні постановки відрізняє оригнальна пізнавана стилістика, проте в основному вони суголосні прагненням засновника колективу. Про

актуальність гуцульського танцювального мистецтва свідчить факт, що першою роботою балетмейстера в ансамблі ім. П. Вірського стала хореографічна сюїта «Карпати» (1983). Вона спирається на фольклорний матеріл, а саме танцювальні елементи і хореографічні малюнки, котрі характеризують три корінні етноси Західної України. Окрім цього, тут присутня стилізація обрядового танцю, переданого через сучасні лексичні хореографічні засоби митця. Згодом репеуар колективу поповнили «Гуцульський танець» (1998) і «Гуцульська рапсодія».

Переконливим свідченням популярності гуцульських народних танців також є те, що вони присутні в репертуарі Державного академічного Волинського народного хору, Державного заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина», танцювальних груп Національного заслуженого академічного народного українського хору імені Г. Верьовки, Черкаського заслуженого народного хору, фольклорно-танцювального ансамблю «Славутич». Їх включають до своїх концертних програм потужні аматорські хореографічні колективи, серед яких заслужені ансамблі «Ятрань» (Кіровоград), «Зарево» (Донецьк), «Полісянка» (Рівне), а також колективи, які носять почесні звання «народний» – «Горицвіт» (Дніпропетровськ), «Унава» (Житомир), «Запорожець» (Запоріжжя), «Родослав» (Житомир), «Сузір’я» (Ірпінь), «Металург» (Алчевськ), «Молодість» (Суми), «Сіверські клейноди» (Чернігів) та багато інших колективів із різних куточків України.

Нині новий етап переживає гуцульська хореографія у реалізації безпосередньо театрально-сценічних форм. Провідні хореографи-постановники дедалі настирливіше вимагають від виконавців, окрім технічної бездоганності, – акторської майстерності, зануреності в сюжетний ряд та психологічного осмислення образу. Звідси – етнохореографія набуває принципово нового трактування в переліку виразових засобів балетних творів – максимального прояву сценічності, театральності, з одного боку, та симфонізації етнічного танцю, з іншого. Так, К. Балог пішла шляхом

монтажного введення гуцульського фольклорного матеріалу в постановці Н. Скорульської балету «Тіні забутих предків» композитора В. Кирейка (1963, Київ). Натомість, балетмейстер М. Трегубов, співпрацюючи з балетними трупами театрів Донецька, Львова, Одеси, докорінно переосмислив характерну лексику танців західних регіонів України у «Сойчиному крилі» (1951, Львів) та «Хустці Довбуша» (1957, Одеса) Анатоля Кос-Анатольського. Показовими є соло головних героїнь та дівочий хоровод у балеті «Хустка Довбуша», де етнічні рухи виконуються на пуантах при збереженні малюнку рухів рук.

Розвитком театральної форми побутування національної хореографії постає кіномистецтво. Висвітлення гуцульської теми в українській кінематографії є своєрідним культурним надбанням, де автентичний танець сприяв розкриттю характеру не тільки головних, але і другорядних (епізодичних) героїв.

Чи не одним із перших до гуцульської тематики звернувся знаний режисер Іван Кавалерідзе, який у 1941 році в Карпатах розпочав зйомки художньої стрічки «Пісня про Довбуша» за сценарієм Любомира Дмитерка. На головну роль було запрошено актора Коломийського театру Василя Симчича. Балетмейстером у цій картині та на роль побратима Олекси Довбуша Варцаби запросили Я. Чуперчука. Але роботу над фільмом призупинила війна. І всі відзняті матеріали були втрачені [220, с.14]. Зйомки фільму відновили тільки в 1959 році. На цей раз режисером виступив Віктор Іванов, на головну роль був затверджений Віктор Кочетков, але балетмейстером-постановником гуцульських танців і водночас виконавцем ролі Весельчака був знову запрошений Я. Чуперчук. Саме гуцульські танці в його постановці стали окрасою кінематографічної стрічки про ватажка опришків, який захищав знедолених від панської несправедливості і жорстокості. Необхідно зазначити, що на роль дружки головної героїні

Дзвінки (акторка Наталія Наум) затвердили сестру Я. Чуперчука Василину Чуперчук – солістку балету Гуцульського ансамблю пісні і танцю[18].

У 1964 році на екрани України вийшов один із найяскравіших фільмів режисера Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», створений за однойменною повістю М. Коцюбинського, у якому йдеться про життя гуцулів у минулому (оператором фільму був Юрій Іллєнко, а головні ролі виконували Лариса Кадочникова та Іван Миколайчук). У цій стрічці гуцульська автентична хореографія режисером представлена у своєму первинному вигляді (весільний танець Палагни і Івана, весільний танець гостей, обрядовий танець після смерті Івана)[19].

Режисер Борис Івченко в 1968 р. за сценарієм Бориса Загорулька та Віктора Івченка знімає фільм «Анничка» – романтичну розповідь про кохання юної гуцулки і радянського партизана Андрія[20]. Танцювальні фрагменти, використані в цьому фільмі, підкреслюють самобутність характеру і норову гуцулів. Одним із найбільш яскравих є трагічний танець Іванка (актор Іван Гаврилюк) на битому склі перед німецькими загарбниками. Цей танець побудований на елементах гуцульського «аркана» і супроводжується відповідними вигуками. Саме танець Іванка свідчить про нескореність, мужність і любов гуцульського народу до свого краю.

Одночасно, в цьому ж році режисер Леонід Осика по сценарію Івана Драча знімає фільм «Камінний хрест» за мотивами новел В. Стефаника «Камінний хрест» та «Злодій» про трагічну долю галицьких селян, які на старості літ «покидали свою вбогу землю і вирушали з дітьми на чужину, в пошуках свого примарного щастя»[21].Саме через елементи гуцульського автентичного, дещо дикого, танцю режисер передає розпач своїх героїв, які покидають рідну землю і виїжджають на чужину.

На екрани кінотеатрів України у 1970 році виходить художня стрічка режисера Юрія Іллєнка, створена за власним сценарієм при співучасті Івана

[18] www.ukr-film.ucoz.ua
[19] www.mikolajchuk.ucoz.ua/index/0-5
[20] www.kinokolo.ua/cyklopedia/person.php/371
[21] www.kinokolo.ua/cyklopedia/person.php/371

Миколайчука «Білий птах з чорною ознакою», як «розповідь про історію буковинського селянства… Висвітлення багатьох проблем, порушених у фільмі, подається через призму народних легенд і традиційних мотивів українського фольклору»[22]. Танець буковинських гуцулів у виконанні акторів Богдана Ступки та Лариси Кадочникової свідчать про нерозривну єдність чоловічого і жіночого начал (взаємне переплітання рук як початок танцю), що є основою продовження роду. Яскраво вписуються в канву цієї художньої стрічки народні поспівки та пісенні жарти, які, у свою чергу, надають фільму колоритної забарвленості.

У тому ж 1970 році на екрани України виходить фільм «Родина Коцюбинських» режисера Тимофія Левчука за сценарієм Олександра Левади, у якому висвітлюються різні етапи життя знаного українського письменника та його родини. Гуцульські танці в цьому фільмі виконували студенти Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника (ансамбль «Верховинка» під орудою Василини Чуперчук). Саме ці танці органічно вплелися в художню стрічку про видатного письменника[23]. Режисерові фільму Тимофію Левчуку, сценаристу Олександру Леваді та виконавцю головної ролі Олександру Гаю присуджено Державну премію УРСР імені Т. Шевченка 1971 року.

За мотивами роману Василя Земляка «Лебедина зграя» «про перші кроки колективізації в українському селі» знаний актор та режисер Іван Миколайчук у 1979 році завершує за сценарієм Василя Земляка, при власній участі, художню стрічку «Вавилон XX». Екранізація наповнена гуцульськими жартами та елементами хореографії буковинських гуцулів у виконанні акторів Любові Поліщук та Івана Миколайчука, які сприяють розкриттю характеру і повсякденного життя буковинських гуцульських поселень.

---

[22] www.kinokolo.ua/cyklopedia/person.php/371
[23] www.kinokolo.ua/cyklopedia/film.php/977

Професіоналізація етнічної хореографії, в якій гуцульській відведене гідне місце, призвела до розвитку численних сценічних форм її переосмислень у поєднанні з надбаннями академічної танцювальної культури. У творчості професійних колективів практикуються мініатюри, театралізовні жанрові сценки, сюжетні танці, сюїти, вокально-хореографічні композиції на власному та запозиченому, науково осмисленому фольклорно-етнографічному матеріалі та оригінальні твори неофольклорного спрямування на музику регіональних митців. Елементи гуцульської хореографії вводяться в балет на піставах синтезу та монтажу академічного й характерного танців. Поряд із драматичним театром відтворення гуцульської хореографії стає невід'ємною складовою кінематографу за співпраці з провідними спеціалістами українського мистецтва.

Висновки до розділу 2. Завдяки послідовній практичній, теоретичній та методичній діяльності В. Авраменка, П. Вірського, Р. Гарасимчука та ін. закладається низка новітніх підходів до сценічних різновидів гуцульської хореографії:

1. Вихід сценічної етнохореографії з побутового, театрального та спортивно-патріотичного комплексу, утвердження її як самодостатнього виду мистецтва без ужиткового нахилу і створення підґрунтя до балетних форм на підставі етнохореографії;
2. Трактування її як засобу патріотичного й громадянського виховання через сценічне ствердження етнічної (а отже й національної) ідентичності й сюжетності героїко-історичного плану;
3. Побудова концертних програм з просвітницькою складовою з метою популяризації танцювального мистецтва різних етносів в межах території України, в контексті яких фігурує й гуцульська хореографія;

4. Поєднання етнічних хореографічних елементів, зафіксованих від їх автохтонних носіїв із ритмопластичними засобами модерної хореографії, які закладають основу синтезованого напрямку сценічного танцювального мистецтва ;
5. Формування методології й методики хореографічної етнопедагогіки, створення методичного забезпечення педагогічної діяльності етнохореографів;
6. Усвідомлення необхідності професіоналізації хореографічної освіти: створення фахових осередків на підставі єдиних соціокультурних, естетичних, етнографічних, методичних, педагогічних засад, розбудова мережі інструкторсько-гурткової роботи, формування сценічного репертуару й дидактичної бази.

Натомість новаторство в науковому осмисленні гуцульської хореографії полягає в:

- різноплановій фіксації польових записів хореографічного матеріалу: картосхеми поширення, описи, танцювальні схеми, таблиці танцювальних кроків, фото- та відеозаписи;
- компаративний аналіз хореографічної культури різних етнографічних груп населення Західної України – гуцулів, бойків, лемків, покутян;
- комплексний аналіз танцювального взірця з урахуванням середовища, соціокультурного призначення, пісенно-текстового та інструментального супроводу,
- аналіз генези, напливових чинників та еволюційних процесів базових жанрів.

Формування бази наукового осмислення, методичного забезпечення та ключових установок спеціальної хореографічної освіти створило передумови для її професіоналізації: усталення тяглої традиції та спадкоємності напрямків роботи, подальшої розбудови й вдосконалення освітніх чинників аж до спеціальних кафедр з виходом на регулярну сценічну діяльність,

усталення засобів етнохореографії (зокрема гуцульської) не лише в театрі, а й у кінематографі та класичному балеті.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях [250; 251; 253; 254; 256; 257; 258; 259; 260; 261; 264; 265; 266; 267; 268;269; 271; 273; 276].

Література до розділу

1, 10, 12, 20, 24, 27, 31, 32, 64, 101, 126, 131, 154, 162, 181, 182, 187, 205, 209, 220, 241, 242, 243, 278, 284, 286, 291, 302, 304, 312, 314, 316, 317, 323, 359, 363, 380, 395, 402, 403, 434, 441, 449.

РОЗДІЛ 3

ГУЦУЛЬСЬКА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК КАТАЛІЗАТОР ПРОЦЕСІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЕТНІЧНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ СУЧАСНОСТІ

3.1. Хореографічне мистецтво Гуцульщини в автентичних та реконструктивних формах регіонального конкурсно-фестивального руху

У сьогоденні важливим є те, що життєдіяльність українських музично-вокально-хореографічних традицій забезпечується, головним чином, актуальністю фольклорних народних зразків та створення на їх основі мистецьких варіантів, які і на нинішній день мають неабияке значення як

танцювальні взірці, що одночасно сприяють оновленню і збереженню народних звичаїв, обрядів і становлять основу сучасної хореографічної культури українського народу.

Феномен автентичної хореографії потребує особливої уваги. Якщо сучасна народно-сценічна хореографія часто в деякій мірі змінює свої форми, автентичний танець залишається цілісним явищем. Саме тому пошук фольклорних джерел, їхнє збереження та відновлення на українській сцені є проблемою сьогодення. На цьому особливо наголошує і сучасний етнограф В. Алєксєєв [3, с.187].

Гуцульський танець захоплює багатьох хореографів і займає чільне місце в репертуарі як професійних, так і аматорських колективів не лише в Україні, а й далеко за її межами. Проте сучасний танець часто не має нічого спільного з первинними коренями, оскільки не містить характерних танцювальних утворень.

Саме тому відродження давніх автентичних танців і, зокрема, гуцульських, з яких виникли сучасні «Гуцулка», «Коломийка», «Верховина» тощо, є актуальним у сьогоденні і одним із головних принципів тісного співвідношення між танцем і музикою, яке підняло так званий просто музичний супровід до рівня індивідуального музичного твору.

У зв’язку з цим вагомого значення набувають різновиди фестивального руху, спрямовані на відродження гуцульської автентичної та міської хореографії. Такими є, зокрема, Галицькі бали, проведення яких відновилося за підтримки голови Івано-Франківської обласної державної адміністрації у 2005 році. Участь у них бере все студентство Прикарпаття. До організації їхнього проведення залучені викладачі хореографічних дисциплін Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника – провідні хореографи західного регіону України Ю. Скобель, С. Васірук. Їхні польові дослідження реалізувалися у відтворенні на Галицьких балах трансформованих автентичних гуцульських танців, зібраних і записаних свого часу на Гуцульщині Р. Гарасимчуком. Це хороводні танці «Решето»,

«Голубка», «Коломийка», «Сюдемка», «Фокстра», які, в певній мірі, дозволяють зберігати гуцульську танцювальну автентику [362, с.205-211].

Певна увага приділяється пропаганді народного танцю в цілому і гуцульського, зокрема, серед учнівських колективів на Івано-Франківщині. З метою прилучення школярів до народного танцю хореографом Даною Пономаренко було започатковано щорічне обласне дитяче хореографічне свято «Барвінок». Однак, уже перші заходи показали, що більшість колективів тяжіє до естрадного напрямку в народній хореографії, і часто показані ними мистецькі витвори не мали нічого спільного з народним танцем. Саме тому цей фестиваль змінив свою назву на фестиваль естрадно-спортивного танцю (ФЕСТ). Він згодом набув статусу міжнародного і проводиться майже 30 років. Організаційним директором ФЕСТу є учениця Д. Пономаренко Леоніла Жодік.

Ще одним мистецьким заходом, який планувалося проводити щорічно в Івано-Франківську, став етнографічний фестиваль «Родослав». Він із часом мав набути статусу міжнародного, однак після першого його проведення було прийнято рішення проводити фестиваль не щороку, а раз на два роки, а згодом він взагалі відійшов у забуття.

Однак, окремі проекти осягнули відродження, збереження та пропаганди автентичної гуцульської танцювальної культури. В період незалежності здійснено низку реконструктивних проектів з відродження митецьких проектів на підставі автентичного гуцульського фольклорного матеріалу. З нагоди 110-ї річниці від дня народження Г. Хоткевича сільські аматори Красноїлля відтворили його п’єсу «Гуцульський рік», яку представили у навколишніх селах, у Львові, а згодом – і у Києві [11, с.25]. Цікавим є те, що в1989 році у Коломиї при районному будинку культури створили Гуцульський самодіяльний театр ім. Г. Хоткевича, в репертуарі якого «Верховинці» Ю. Корженьовського та «Гуцульський рік» Г. Хоткевича.

У сьогоденні в жанрі народної драми продовжується розвиток реалістично побутових форм видовищності, відбувається становлення специфічних танцювальних виконавських засобів та прийомів, заснованих на колективних рухах, емоційних вигуках, яскравому зовнішньому вигляді.

Однак, часто-густо початкуючі балетмейстери-постановники в драматичних театрах насичують свої танцювальні витвори хореографічними рухами, які хронологічно й етнічно не коректні стосовно танцювального мистецтва часу, в якому змальовуються персонажі музично-драматичної вистави. Це в значній мірі стосується «Украденого щастя» І. Франка, «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського, «Олекси Довбуша» В. Фащука, та багатьох інших.

Саме тому мистецька театральна спадщина Г. Хоткевича вимагає подальшого детального вивчення та аналізу і, особливо, його вміння як режисера перенести народний танець на професійну сцену, довівши до професіоналізму і зберігши при цьому його автентичність.

Дослідниця гуцульської хореографії О. Бігус зазначає: «Особливий вплив на формування стилістики народно-сценічного танцю регіону, як і в інших місцевостях, мають культури національних меншин, що проживають на даній території. Таким чином у танцювальній лексиці Прикарпаття спостерігаємо вплив польської, чеської, словацької, угорської (багато словаків і угорців проживають на території Закарпаття, що межує з Івано-Франківщиною), румунської (румуни Буковини) та інших культур». [29, с.289].

Чимало прикладів переконують в тому, що конкурсно-фестивальний рух у сучасній Україні набуває стрімкого розвитку. Він творить розгалужену мережу мистецьких подій різного рівня, періодичності, спрямованості, структури, завдяки чому виконує важливі соціокультурні функції. Унікальну за значимістю нішу в цьому процесі займають фольклорні, етнографічні, етнічні фестивалі, свята, фестини, фестивалі регіональної культури. Створюючи обширну і різнопланову мобільну систему мистецько-

культурних подій, вони перетворились у потужний фактор суспільного життя від найвужчого регіонального до міжнародного масштабу. Величезним багатством подібних акцій вирізняються Прикарпатські регіони як території з численно представленими етнічними субкультурами (насамперед Бойківщини, Лемківщини, Опілля, Покуття). Вони зберегли свою самобутність, яскраво характерні відмінності культури та побуту всупереч політичним реаліям тривалих періодів іноземного панування та в нинішніх умовах наступу глобалізаційних процесів техногенної доби.

У цьому переліку особливе місце належить фестивалям, пов’язаним з гуцульським етносом, який відрізняє неповторна матеріальна і духовна культура, діалектна специфіка мови, оригінальність будівельно-архітектурних ознак, одягу, ужиткового мистецтва, поетичного, музичного та хореографічного фольклору. Оскільки етнічна група гуцулів нині розташовується у декількох гірських районах Івано-Франківської, Чернівецької, Закарпатської областей, це зумовлює їхнє територіальне і жанрове багатоманіття, широту географічного представництва учасників й багатство складових, залучених у мистецькі свята: пісня, коломийка, інструментальне виконавство, література, гумор і сатира, кулінарія, народні ремесла (насамперед різьба по дереву, ткацтво, художня вишивка, кераміка, ковальство та писанкарство), релігійні та язичницькі обряди, з якими синтезуються спорт, історична реконструкція, туризм, музейна справа тощо.

Звертає на себе увагу те, що практично в усіх заходах подібного типу присутня хореографічна складова, як показова частина етнічної культури та невід’ємний компонент свята. Метою нашої розвідки є реконструкція хореографічного компоненту протягом усієї історії функціонування фестивалів, аналіз наявності, різновидів, функцій, географічного представництва та соціокультурного впливу хореографічних форм у концертних заходах та змагальному процесі Гуцульських фестивалів чи інших подібних заходів у регіоні.

Успішними періодичними мистецькими проектами, у програмі яких є виступи танцювальних колективів, стали Ярмарки-фестивалі бринзи і Міжнародний Фестиваль Rock&World музики «Європа-Центр» (м. Рахів), Міжнародний фестиваль дитячого естрадного мистецтва «Зорепад» (м. Коломия), Міжнародний фольклорно-етнографічний фестиваль «Коломийка» (с. Ковалівка Коломийського району), Міжнародний етнографічно-фольклорний фестиваль «Родослав» (м. Івано-Франківськ), Фольклорний музейно-туристичний фестиваль «Галицька брама» (с. Крилос Галицького району), «Лудинє-фест» (м. Косів), фольклорно-етнографічний купальський фестиваль «Цвіт папороті» (с. Топорівці Городенківського району), Всеукраїнський фольклорний фестиваль «Писанка»[24] (Коломия), обласний відкритий фестиваль аматорського мистецтва «Покутські джерела» (Тлумач, Коломия, Тисмениця), Фестиваль фольклору та ремесел «Етноплай» (м. Надвірна), фестиваль горянської та туристичної культури «Черемош-фест» (м. Криворівня), обласний відкритий фестиваль «Полонинське літо» (присілок Запідок, с. Верхній Ясенів, Верховинський р-н)[25], успішно започатковано Регіональний фестиваль-конкурс Гуцульського танцю ім. Я. Чуперчука-В. Шинкарука (с. Криворівня Верховинського району)[26]. Низка з перелічених заходів мають конкурсну складову, переважно серед аматорських та фольклорних колективів.

---

[24] Його програма включає фольклорно-етнографічні твори Великоднього християнського і календарно-обрядового змісту, зокрема: Великодні ігри, гаївки, веснянки, театралізовані сценки та хореографічні композиції, тематичну пісенну творчість.

[25] Фестиваль включає виставковий ярмарок виробів народно-прикладного мистецтва; відтворення гуцульської автентики, культури та традицій.

[26] В ньому змагались 12 колективів з Коломийщини, Косівщини, Яремчанщини і Верховинщини. “Гран-Прі” фестивалю-конкурсу присвоєно Народному аматорському родинному ансамблю Іллюків та Ванджураків с. Віпче Верховинського району (худ. кер. Заслужений працівник культури України М. Ванджурак); В номінації “До 16 років” посіли: І місце – Зразковий танцювальний колектив “Гуцулята” БК с. Ільці Верховинського району, худ. кер. М. Харук; ІІ місце – Народний аматорський танцювальний колектив “Барви Карпат” с. Нижній Вербіж Коломийського району, худ. кер. В. Дмитерко; ІІІ місце – танцювальний колектив “Чарівний каблучок” БК с. Красноїлля Верховинського р-ну, худ. кер. М. Морощук; в номінації “Від 16 до 65 років” посіли: І місце – танцювальний колектив с. Замагора Верховинського району, худ. кер. В. Маротчак; ІІ місце – танцювальний колектив родини Іллюків, с Віпче Верховинського району, худ. кер. І. Іллюк; ІІІ місце – танцювальний колектив с. Верхній Вербіж Коломийського району. Дипломантами фестивалю стали: зразковий танцювальний колектив “Арніка” смт Верховина, кер. Г. Паньків; народний танцювальний колектив “Черемош” смт Верховина, кер. Н. Максимюк; танцювальний ансамбль “Горицвіт” с. Брусторів Косівського району, кер. М. Петрів.

Наявність статусу міжнародного у численних фестивалів є закономірною із зовнішніх та внутрішніх причин. Економічні реалії попередніх століть зумовили наявність потужної діаспори з числа нащадків колишніх заробітчан та емігрантів, яка активно долучається до урочистостей та мистецько-культурних, наукових, бізнеспроектів на батьківщині; часті зміни політично-державницьких форм вплинули на етнічне багатство населення та наявність порубіжних синтезів культурних надбань.

Вужче регіональне значення мають такі акції, як районний фестиваль дитячого хореографічного мистецтва «Покутські візерунки» (м. Городенка) чи святкування Міжнародного дня танцю (м. Коломия), Обласний фестиваль народного танцю «Арканове коло» (м. Івано-Франківськ). Однак значимість їх у активізації та розвитку хореографічної справи не варто недооцінювати. Також, у останньому з названих заходів, який був проведений 9 червня 2013 р. в Івано-Франківську, взяли участь близько 30 колективів, серед яких: народний аматорський ансамбль танцю «Мереживо» Калуського коледжу культури і мистецтв, зразковий аматорський ансамбль танцю «Горяночка» Надвірнянського РБК, народний аматорський родинний ансамбль Іллюків та Ванджураків с. Віпче Верховинського району, зразковий аматорський ансамбль танцю «Перлина» Палацу культури «Прометей» Бурштинської ТЕС та ін.

Найстаршим і наймасштабнішим серед періодичних заходів є Міжнародний Гуцульський фестиваль. Він започаткований у 1991 році товариством «Гуцульщина» задля збереження традицій, автентичності пісні, музики, танцю, обрядів, театральних дійств, декоративно-прикладного мистецтва Буковинської, Галицької і Закарпатської Гуцульщини, вирішення проблемних питань розвитку Буковинського гуцульського регіону на державному рівні, привернення уваги до проблем і перспектив гуцульського регіону ділових кіл України, громадськості, гуцульської діаспори [252, с.60].

Перший Гуцульський фестиваль проводився 27 вересня 1991 року на полонині Запідок біля с. Верхній Ясенів Верховинського району Івано-

Франківської області під назвою «Струни Черемоша». Варто зауважити, що цю мистецьку акцію у 2018 році проведено двадцять п'ятий раз. Щороку змінюється місце проведення, тим самим охоплюючи мистецькою активністю різні осередки регіону (так, один з провідних центрів Гуцульщини м. Рахів приймав III (серпень 1993 року), VII (вересень 1997 року) та XV (вересень 2005 року) Гуцульські фестивалі. Із напрацюванням досвіду й урахуванням територіальної й представницької специфіки він збагачувався новими компонентами дійства; у рамках фестивалів проводяться науково-практичні конференції, симпозіуми, виступи церковних хорів з програмами духовної музики (від III-го фестивалю), спортивні (від IV-го фестивалю) та інші різні молодіжні змагання (забава «Гуцульські моцаки» на VIII-му фестивалі), збільшується склад конкурсних номінацій (зокрема, відокремлюються аматорські та фольклорні колективи).

Уже на першому фестивалі було представлено учасників не лише з числа українських виконавців, а й гуцулів із Румунії, а також делегації та гостей із Великобританії, Німеччини, Польщі, США та інших країн. Колективами, які представляли хореографічне мистецтво, були: ансамбль пісні й танцю «Смеречина» із Вижниччини, фольклорний колектив міжколгоспної фабрики з переробки вовни із Путильщини, народно-етнографічний колектив села Фитьків (Надвірнянщина) і фольклорні колективи сіл Микуличина, Поляниці з Яремчанщини, селища Кутів і села Кобаки Косівського району, ансамбль пісні і танцю «Гомін Карпат» із Коломийщини, народний ансамбль пісні і танцю «Галичина» зі Львова, родинний танцювальний ансамбль Іллюків-Ванджураків із Віпча, фольклорні гурти сіл Буковець, Кривополе, Яблуниця Верховинського району та багато інших [479].

Другий Міжнародний Гуцульський фестиваль (27-29 серпня 1992 року) проходив у головному місті Буковинської Гуцульщини – Вижниці. Фестиваль значно розширив коло учасників. Його гостями були, з-поміж інших, мистецькі колективи з Дніпропетровська і Кривого Рогу. Усією

фестивальною програмою було підтверджено прагнення гуцулів працею і піснею зміцнити молоду українську державу. Бо вільний дух опришків, січових стрільців і воїнів-повстанців завжди вселяв віру гуцулів у невмирущість українського кореня, у те, що український народ об'єднається і постане гордим велетнем у вільному колі рівноправних народів Європи і світу. «І ми радіємо з того, що ви робите», — заявив, виступаючи на фестивалі, генеральний секретар Світового конгресу вільних українців п. Василь Верига з Торонто. 1992 рік був пам'ятним ще й тим, що Гуцульські товариства, які зорганізувалися у більшості районів регіону, зібралися 31 жовтня у Верховині на з'їзд і створили Всеукраїнське об'єднане товариство «Гуцульщина», надіслали Звернення до Верховної Ради і Президента – прийняти Закон про статус гірських населених пунктів України [480].

Третє масове свято відбулося в Рахові 28-29 серпня 1993 р. Воно стало продовженням фесту народної творчості Закарпатської Гуцульщини під назвою «Гуцульщино, світку ти наш». Тож природньо, що основний акцент було зроблено на колективах з Рахівщини, які здобули позарегіональне визнання: самодіяльні народні ансамблі пісні й танцю «Лісоруб», «Ялина», «Гуцульщина», «Тиса», «Карпати» [481].

Бажаючи успіхів на Першому світовому Конгресі гуцулів, який проходив напередодні фестивалю, 17-23 серпня, в Івано-Франківську, Яремчі, Верховині, Косові і Коломиї, Президент України Леонід Кравчук висловився у привітанні: «Переконаний, що внесок гуцулів у зміцнення держави, збагачення її культури надалі буде вагомим» [479].

З аналізу перебігу четвертого Міжнародного Гуцульського фестивалю (проходив 7-9 жовтня 1994 року Верховині) зауважуємо конкурсну систему оцінювання концертних виступів вокальних, танцювальних та інструментальних колективів. Особливу відзнаку здобули танцювальні ансамблі із села Віпче, Вашківецька «Черемшина» та Великобичківська «Ялинка» [482].

Із Буковиною було пов’язане проведення п’ятого Міжнародного Гуцульського фестивалю (26-28 травня 1995 року, смт Путила), у якому з’явилася нова театральна номінація. Серед танцювальних колективів найвищу нагороду (Гран-прі) здобув Народний ансамбль пісні і танцю «Черемош» товариства «Гуцульщина» (Львів). Згодом (у 2006 і 2007 рр.) цей колектив став учасником Гуцульського фестивалю бринзи у Рахові [483].

Наступний фестиваль (13-15 вересня 1996 р., Яремче) був знаменним проведенням Другого Гуцульського Конгресу та пов’язаною з ним участю в його роботі зарубіжних гуцульських делегацій: товариства «Гуцули» із Сигітської округи Румунії, Конференції Гуцульських товариств Америки й Канади та Російської Федерації. Його конкурсний комплекс доповнила номінація фото-кіно-відео. Хореографічне мистецтво, поряд з виступами самодіяльних колективів, було представлене вітальною театралізованою програмою Гуцульського ансамблю пісні і танцю (Івано-Франківськ) [484].

Сьомий Міжнародний Гуцульський фестиваль приймала Рахівщина (26–28 вересня 1997 року). Він був пов’язаний із святкуванням 550-річчя першої письмової згадки про Рахів. Основні дійства та заключний гала-концерт лауреатів і переможців фестивалю проходили на сцені амфітеатру в урочищі Буркут, у якому брали участь місцеві танцювальні колективи Рахівщини [485].

Гран-прі конкурсної програми восьмого фестивалю (29-30 серпня 1998 року, Косів) також здобув танцювальний колектив – аматорський народний ансамбль «Смеречина» Вижницького Будинку народної творчості та дозвілля Чернівецької області [486].

Девятий Міжнародний Гуцульський фестиваль проходив у Надвірній 11–12 вересня 1999 року. У цьому великому гуцульському святі узяв участь Президент України Леонід Кучма. У промові Президент, звертаючись до виконавчих органів самоврядування і товариства «Гуцульщина», наголошував не лише на поступальному економічному, соціальному, туристично-рекреаційному розвитку регіону Гуцульщини, а й «дбати про

дальше збагачення культурного компоненту тутешнього життя». І це з особливою повнотою підтвердила багата мистецька програма фестивалю. Серед фольклорних танцювальних колективів звання лауреата був удостоєний учнівський ансамбль з гуцульського села Бистра Марамурешського повіту Румунії [487].

Поєднавшись із фольклорно-етнографічним фестивалем «Коломийка», в Коломиї відбувся десятий Міжнародний гуцульський фестиваль, якому передувала зіркова естафета фестивального вогню шляхами Гуцульщини. Танцювальні колективи були представлені у виставах «Гуцульський рік», «Земля» і прем'єрі «Олекса Довбуш», яка стала завершенням культурно-мистецького свята в смт Печеніжин, присвяченого 300-літтю від дня народження О. Довбуша [488].

У програмі одинадцятого гуцульського фестивалю (7-9 вересня 2001 року, Верховина) взяло участь 80 колективів художньої самодіяльності (близько 1200 учасників). Окрім виступів солістів-виконавців на народних струнних інструментах, троїстих музик, вокальних, фольклорних і танцювальних гуртів, переможцями у конкурсній програмі (диплом І ступеня) у номінації «Танцювальний жанр» стали народний аматорський родинний танцювальний ансамбль с. Віпче Верховинського району та дитячий зразковий ансамбль танцю «Горяночка»[27] [489].

Ще більшого розмаху набула масовість учасників дванадцятого Міжнародного гуцульського фестивалю (6–8 вересня 2002 року, Косів): 109 колективів художньої самодіяльності, понад 80 солістів різних жанрів і майже 200 майстрів народного декоративно-прикладного мистецтва. На ньому відбувся ґрунтовний перегляд критеріїв конкурсних змагань. Хореографічне мистецтво фігурувало у конкурсній програмі фестивалю та гала-концерті лауреатів. Журі оцінювало виступи учасників у кожній

[27] Лауреат І ступеня IX, XI, XII та XIV Міжнародних гуцульських фестивалів, а також лауреат І ступеня III Міжнародного фестивалю дитячого естрадного мистецтва "Зорепад 2004" (м. Коломия); Лауреат ІІ ступеня Першого фестивалю народного танцю ЛНАУ "Яблуневий цвіт"; учасник міжнародних програм "Діти без кордонів" (2004-2009 рр., м. Пруднік, Польща) та Міжнародного фестивалю національних меншин в м. Будапешт, Секешфегервар та м. Варполота (Угорщина) в 2010 році.

номінації таємним голосуванням за 15-бальною системою, враховуючи такі критерії: артистичність; рівень виконавської майстерності; відповідність репертуару традиціям і звичаям того регіону, який представляли учасники; автентику виступу: використання діалектів місцевих говірок, музичний супровід, збереження місцевих особливостей у манері виконання; костюми, етнографічну атрибутику та реквізит [490].

Міжнародний гуцульський фестиваль зібрав понад дві тисячі учасників, об'єднаних майже у 100 аматорських колективів, а конкурсні змагання включали номінації декламування, вокалу, хореографії, фольклорного, прикладного, музичного та театрального мистецтва.

Три дні (29-31 серпня 2003 року) біля підніжжя Карпат у мальовничій Вижниці тривав тринадцятий Міжнародний гуцульський фестиваль. Він зібрав понад 2 тисячі учасників, об'єднаних майже у 100 аматорських колективів, які представляли всі гуцульські регіони, де було виконано безліч гуцульських танців, як професіоналами,так і аматорами хореографічного мистецтва [491].

Чотирнадцятий Міжнародний гуцульський фестиваль (6–8 серпня 2004 року, смт Путила) об'єднав у дійстві делегації з Рахівського, Верховинського, Надвірнянського, Косівського районів Івано-Франківщини, Львівщини, Польщі та Румунії (всього майже дві тисячі учасників), зокрема, й конкурсантів у восьми жанрах: пісенному, фольклорному, музичному, театральному, хореографічному, естрадному; виставках творів образотворчого, фото- та декоративно-ужиткового мистецтва. Їхні виступи диференціюються на три зони: фольклорні колективи виступали на головній фестивальній сцені, танцювальні – на центральній площі селища, естрадні – у районному будинку культури [492]. Окрім цього, що є характерним для європейських фестивально-конкурсних акцій, у 14 селах Путильщини за їх участю відбулися вечірні святкові концерти.

Більш масштабними за переліком позицій стали конкурсні змагання п'ятнадцятого Гуцульського фестивалю (2005 рік, Рахів), які оцінювало журі

у складі мистецтвознавців, провідних майстрів та діячів культури України: фольклорні, танцювальні колективи, ансамблі пісні і танцю, оркестри народних інструментів, троїсті музики, естрадні виконавці, драматичні колективи, художнє читання, виставка творів декоративно-ужиткового мистецтва, конкурс кіновідеофільмів і фоторобіт [493]. Лауреатом І премії серед танцювальних колективів став Народний ансамбль «Підгір'я» Львівського національного університету ветеринарної медицини та біотехнологій імені С. З. Гжицького.

Поворот до цінностей суто автентичних традицій збагатив захід номінацією фольклорних колективів, серед яких на шістнадцятому фестивалі були представлені ансамблі з Румунії та України (Вижницького, Путильського, Рахівського, Косівського, Надвірнянського, Верховинського і Коломийського районів і з міста Яремче). Проведення цього фестивалю співпало з Міжнародним фестивалем «Коломийка» у Печеніжині Коломийського району, де гуцульські музичні та хореографічні колективи й окремі виконавці з України за зарубіжжя представили інсценізацію автентичних народних обрядів, доповнену танцями, співанками, давніми коломийками тощо [494].

Сімнадцятий Міжнародний гуцульський фестиваль передбачав перегляд конкурсної програми вже на п'яти сценах із попередньо обумовленими репертуарними вимогами за такими номінаціями: пісенний жанр – вокальні ансамблі, малі вокальні форми, фольклорні колективи, виконавці гуцульської співанки, коломийкарі; музичний жанр – оркестри народних інструментів, троїсті музики, солісти-інструменталісти; театральне мистецтво – театр, художнє поетичне слово, гумор, сатира, автентичні розповіді; хореографічний жанр – народний гуцульський танець [495].

До складу журі увійшли професіонали відповідних галузей з Івано-Франківська і районів Гуцульщини. Делегації аматорських колективів із Гуцульщини, а також гості з Харківської області і Польщі виступили в усіх селах, підпорядкованих Яремчанській міській раді.

Вісімнадцятий фестиваль (2009 рік, Вижниця) залучив до співпраці 1600 учасників з різних реґіонів України (Верховинського району, Надвірної, Банилова, Вижниці, Путили, Чернівців та ін.), гуцульські делегації із Мурманська та Румунії, а саме «фольклорно-етнографічні, хорові колективи, вокальні ансамблі та окремі виконавці, оркестри народних інструментів та, зокрема, гуцульських народних музичних інструментів, самодіяльні театри, танцювальні колективи, майстри образотворчого мистецтва, в репертуарі яких є твори на гуцульську тематику» [496]. Концертна частина програми була розширена за рахунок залучення молодіжного фольк-шоу, гуцульських набутків і гала-концерту зірок української та зарубіжної фольклорно-естрадної музики, пісні й танцю.

Серед відзначених журі колективів був дитячий танцювальний ансамбль «Черемшина» з Вашківців, який мав досвід успішних виступів не лише у ході вітчизняних (у Києві), але й зарубіжних гастролей (Польщі, Румунії, Франції). Особливу цінність програм гурту складають автентичні вашківські танці, що свідчить про тяглість і збереження традицій унікального за хореографічною самобутністю регіону. «Багато танців, які танцювали наші мами, тати. Тепер вже ми. Дуже подобається нам», – стверджує учасниця ансамблю [135]. Винятковим за масштабом представництва став дев’ятнадцятий Міжнародний Гуцульський фестиваль (27-28 серпня 2010 року, Яремче), який приймав гостей з Буковини, Закарпаття, Київщини, Луганщини, Львівщини, Тернопілля, більшості населених пунктів Івано-Франківщини та представників діаспори із делегацій 10 країн світу, зокрема, Білорусі, Естонії, Канади, Молдови, Польщі, Росії, Румунії, Хорватії, Словаччини, США та Хорватії – усього близько 100 колективів. Структуру мистецьких конкурсних змагань (в програмі були також спортивні) цього фестивалю складали номінації: фольклорно-етнографічний, музичний, пісенний, естрадний жанри; хореографічне, театральне, гуцульське декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво; відео- та фотомистецтво [497].

Двадцятий Міжнародний гуцульський фестиваль (21-23 вересня 2012 року, смт Верховина та с. Криворівня) згуртував навколо своєї концепції танцювальні колективи Верховинського, Косівського, Вижницького, Рахівського, Коломийського, Надвірнянського, Путильського районів, міст Коломия, Яремче, Суми, смт Ворохта, Київської та Львівської областей та ін., а також делегації з Молдови, Сербії, Польщі, Естонії, Румунії, Канади, Литви, Франції та ін[28]. На фестивалі, окрім конкурсної[29] та концертної програм за участю родинного ансамблю танцю Іллюків та Ванджураків (с. Віпче), фольклорно-етнографічного колективу із с. Буковець, гуцульської капели «Довбушова тайстра», фігурують інтерактивні форми популяризації гуцульського танцювального фольклору: майстер-класи з гуцульських танців коломийка, гуцулка, голубка [498].

У положенні про проведення заходу двадцять першого фестивалю (6-8 вересня 2013 року в селищі Путила Чернівецької області) конкретизовано нові вимоги до участі в номінації «Хореографічне мистецтво»: 1. Народні гуцульські танці – два танці; 2. Танцювальні пари та окремі виконавці обрядових гуцульських танців, автентичних рухів та прадавніх дійств – два танці. Тут почесні відзнаки здобули колективи Верховинщини: народний танцювальний колектив Ванджураків-Іллюків з села Віпче, народний аматорський колектив «Черемош» та ансамбль троїстих музик «Гуцули» з міста Верховина, а також танцювальний колектив «Гуцулята» з села Ільці [499].

На двадцять другий фестиваль (11-13 вересня 2015 року, Надвірна), приїхали делегації не лише з гуцульських регіонів, але й гості з Польщі, Румунії, Чехії, Молдови, Литви. Косівщина активно долучилася до

[28] Спортивні номінації представляли також учасники з Китаю і Японії.

[29] Фольклорно-танцювальні колективи виступали на стадіоні “Черемош”: дитячий танцювальний колектив “Цвіт роду нашого” (с. Прокурава Косівського району), фольклорно-етнографічний колектив “Зґарда” (БК с. Ростоки Путильського району), народний фольклорний танцювальний колектив с. Велика Кам’янка (Коломийський район), танцювальний колектив “Горянка” й дитячий зразковий ансамбль танцю “Горяночка” (м. Надвірна, під орудою Олени Здольник), народний фольклорно-етнографічний колектив “Біла Криниця” (с. Чорні Ослави), фольклорний колектив с. Лоєва, Надвірнянського району, народний фольклорно-етнографічний колектив “Арніка” (с. Яблуниця), фольклорні гурти із с. Нижній Березів Косівського району, с. Ростоки Рахівського району, смт Вижниця, БК с. Космач, с. Великий Ключів.

святкувань і була представлена майже у всіх видах конкурсної програми. Лауреатами фестивалю стали народний аматорський ансамбль пісні і танцю БК с. Космач (керівник Параска Бойчук) та зразковий дитячий хореографічний ансамбль «Зелений талісман» ЦДТ м. Косів (керівник Оксана Соколюк) [500].

Танцювальними колективами репрезентовані делегації із Буковини Закарпаття, Львівщини, Прикарпаття, сусідніх держав – Молдови, Польщі, Румунії, Словаччини, Угорщини на двадцять третьому Міжнародному гуцульському фольклорно-етнографічному фестивалі (2016 рік), який проходив у Рахові. Призові місця зайняли дитячі танцювальні колективи «Зелений талісман» (ЦДТ м. Косів, керівник О. Соколюк) та «Косівські візерунки» (Косівська школа мистецтв, керівник Н. Міленчук) [501].

Двадцять четвертий Міжнародний гуцульський фестиваль (11-13 серпня 2017 року, Коломия) відзначився встановленням рекорду з наймасовішого виконання «Гуцулки» у кількості 1200 танцюристів з 16-ти колективів Івано-Франківщини. Зокрема, хореографію від Косівщини представляли: «Веселі рожнівчани» – народний аматорський фольклорний колектив з Рожнівського будинку культури ім. Красовського, ансамбль пісні і танцю «Золоті роси» із Шепота, а ще аматорський фольклорний колектив «Осіннє золото» із Косова [502].

Танцюванням «Аркану» 28 липня 2018 року розпочинався двадцять п’ятий Міжнародний гуцульський фестиваль у м. Яремче. Рекордною була кількість танцювальних колективів, серед котрих визнання отримали танцювальний колектив «Сонячна мрія» Кутської ДШМ (керівник Руслана Бельмега), аматорський дитячий танцювальний колектив «Косівські візерунки» Косівської дитячої школи мистецтв (хореограф Надія Меленчук).

З викладеного вище очевидно, що існування фестивалів, орієнтованих на вивчення, збереження, популяризацію, поширення, захист, розвиток культурних надбань певного етносу є перспективним і важливим напрямком культурного життя регіону, вагомою складовою національного мистецького

процесу, а також істотним чинником еволюціонування вітчизняної етнохореографії. Танцювальні традиції регіону присутні в конкурсних, концертних, представницьких, просвітницьких, популяризаторських акціях від найвужчого регіонального до міжнародного рівня. Цю важливу сторону етно-фестивального руху влучно окреслив український поет і громадський діяч Дмитро Павличко в інтерв'ю кореспондентові Українського радіо під враженням від участі в дванадцятому Міжнародному Гуцульському фестивалі (27-29 вересня 2002 року в Косові): «Добре, що гуцули показують себе на світ, таким способом єднається Захід і Схід України, тугіше зав'язуються сусідські вузли з Польщею, Румунією, Молдовою, – зміцнюється велика Українська держава» [490]. Вони об'єднують навколо справи збереження етнічної хореографічної традиції потужні сили (виконавців, педагогів, фольклористів, видавців, науковців-дослідників різних напрямків, менеджерів, діячів туристичного бізнесу тощо), котрі формують потужне підґрунтя для її подальшого плекання.

Результати нашого пошуку показують, що фестивалі активно інтенсифікуються, зростаючи за масштабом, територіальним охопленням, міжнародною значимістю, масовістю та якісним рівнем представництва. Досвід їхнього проведення служить підставою для вдосконалення внутрішньої організації дійства (переліку та наповнення номінацій, складу й критеріїв вимог журі, налагодження зв'язків, обміну досвідом із фахівцями в галузі гуцульської хореографії з різних частин Прикарпаття, інших територій України, діаспоральних колективів та спеціалістів). Перебіг кожного фестивалю демонструє тяжіння від аматорського й самодіяльного напрямків функціонування хореографічного мистецтва до науково достовірного відтворення автентичної традиції й обрядовості, від аматорсько-концертних до професійних та інтерактивних форм, від стилізованих композицій до відтворення цілісних фольклорних дійств.

3.2. Хореографічні колективи Гуцульщини у мистецьких євроінтеграційних процесах

Нині в Україні існує багато професійних і аматорських хореографічних колективів, керівники яких бережно ставляться до танцювальної автентики і намагаються зберегти її на сучасній сцені в народно-сценічних танцях. Їх пропагують не тільки в Україні, але й прославляють українське хореографічне мистецтво за кордоном на міжнародних фольклорних фестивалях, конкурсах.

Так, гуцульська хореографія є визначальною у репертуарі студентського вокально-хореографічного ансамблю «Верховинка» Івано-Франківського педагогічного інституту, створеного у 1967 році з ініціативи ректора вищого навчального закладу Олександра Устенка. Художнім керівником новоствореного колективу призначають завідувача кафедри співу і диригування Василя Їжака (1931-1994), а виконувати обов'язки балетмейстера (до 1972 року) погодилася колишня солістка Гуцульського ансамблю пісні і танцю Василина Чуперчук, знана танцівниця й сестра видатного хореографа Я. Чуперчука [375], та її чоловік Василь Дрекало. Створені нею композиції спиралися на прискіпливу польову фольклорну роботу. Журі численних конкурсів і фестивалів[30] високо оцінювали танці «Покутський», записаний учасниками ансамблю в рідному селі В. Стефаника Русові Снятинського району, «Свято в Карпатах», «Проводи чабанів на полонину», «Опришки Олекси Довбуша», «Шешоранка», побачений та записаний у селі Шешори, що теж на Івано-Франківщині, та ін. «Верховинка» стала частим гостем різноманітних телепередач «Українські вечорниці», «Вечори на Високому замку», «Сонячні кларнети», що великою мірою розширило глядацьку аудиторію поціновувачів гуцульського хореографічного мистецтва.

[30] Ансамбль – лауреат усіх Всесоюзних та Республіканських фестивалів, що проводилися на той час [336]

У 1969 році вокально-хореографічному ансамблеві «Верховинка» присвоїли почесне звання «народний самодіяльний колектив». В. Чуперчук у 1972 році запрошують до Львова на посаду художнього керівника Заслуженого вокально-хореографічного ансамблю «Галичина», і новий етап у мистецькому зростанні «Верховинки» вже пов'язаний з Богданом Стаськом (1944–2015) – випускником Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. І. Франка. Його професійне становлення відбувалось в ансамблі пісні і танцю військових будівельників (м. Красноярськ, Росія), курсах молодих хореографів у знаного балетмейстера, керівника ансамблю «Танці народів Сибіру» Михайла Годенка. Важливм етапом професійного зростання стало керівництво Б. Стаська народними вокально-хореографічним ансамблем «Пролісок» Дрогобицького педагогічного інституту ім. І. Франка, а згодом ансамблем пісні і танцю «Бойківщина» Сколівського районного Будинку культури Львівської області.

Хореографом Б. Стаськом відновлюється танцювальна концертна програма колективу (постановки В. Чуперчук), а саме «Опришки Олекси Довбуша», «Покутський танець», «Шешоранка», «Свято в Карпатах». Б. Стасько здійснює і власні хореографічні витвори на матеріалі автентичних танців Івано-Франківщини. Це – «Чернелицькі подрігуци», «Лісоруби», «Плотогони».

Польові дослідження Івано-Франківщини і, зокрема, Гуцульського регіону, які щорічно Б. Стасько разом із дружиною – викладачем вокалу інституту Галиною Стасько – проводив у Косівському, Верховинському районах Івано-Франківщини, Рахівському районі Закарпаття, Вижницькому районі Буковини, дали свої результати.

В репертуарі ансамблю появляються не тільки нові побутові танці гуцулів («Кривий танець», «Решето», танець-гра «Вербовая дощечка»), але і яскраві вокально-хореографічні полотна. Це – «Балада про безсмертя», «Карпатська легенда», «Каменярі», «Досвітні вогні», котрі побудовані на гуцульській хореографії.

Важлива сторона діяльності «Верховинки» – представницька. У 1982 році вона у складі творчої молоді з успіхом гастролює в Марамурешському повіті Румунії. Ансамбль неодноразово запрошують на концерти Всесоюзного, Всеукраїнського та обласного рівнів. «Верховинка» стає лауреатом Міжнародного студентського фестивалю «На хвилях Балтики» (Даугавпілс, Латвія, і як нагорода – гастрольне турне містами республік Прибалтики, 1976), Міжнародних фестивалів фольклору «Калушу Романеск» у м. Слатіна (Румунія, 1995, 1996), XI Міжнародного фольклорного фестивалю в м. Науосса (Греція, 1999), VIII Міжнародного фольклорного фестивалю пісні і танцю в м. Сієдлце (Польща, 2000), X Міжнародного фольклорного фестивалю «Поліське літо з фольклором» (Влодава, Польща – Луцьк, Україна, 2000), XVII Міжнародного фольклорного фестивалю «Бабьоґурська осінь» (м. Завойя, Польща, 2001), XX Міжнародний фестиваль фольклору в м. Зелена Ґура (Польща, 2002).

Із проголошенням Незалежності України розширюються творчі зв’язки. На запрошення української діаспори в Австралії учасники ансамблю в складі молодіжної групи з Івано-Франківщини концертують за місцем розташування значних осередків українських емігрантів у місцевих Українських Народних Домах (1991).

Після закінчення Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника його випускники – колишні учасники ансамблю «Верховинка» – не полишають танцювальне мистецтво. Багато з них стали керівниками хореографічних колективів у школах, Народних домах, Центрах дитячої та юнацької творчості, клубах спортивно-бального танцю. Їхні колективи заслужено удостоюються звання «народного» чи «зразкового», проте вони не поривають зв’язків з творчим колективом, який дав їм путівку в життя.

Хореографічні постановки видатних майстрів гуцульського танцю Я. Чуперчука та В. Петрика включені до концертних фестивальних програм різних виконавських колективів, що успішно репрезентують гуцульське

мистецтво й за кордоном. Як пише Р. Затварська [155, с. 117], знаменитою постановкою «Гуцулки» або відкривалися святочні академії, концерти, або її ставили у фінал, як один із найяскравіших концертних номерів. Так було в Едмонтоні (Канада) у 1988 році на фестивалі народного мистецтва, у 1989 році на святковій академії до 175-річчя з дня народження Т. Шевченка і в 1991 році у Вінніпегу (Канада) на великому концерті до 100-річчя першої еміграції українців.

Українська хореографія має потужне підґрунтя у діаспоральному середовищі, зумовлене діяльністю В. Авраменка та його числених послідовників на північноамериканському континенті, вона експонується й розвивається завдяки активному конкурсно-фестивальному руху українців зарубіжжя.

Складові гуцульської хореографії є значимими й у діяльності танцювальних колективів української діаспори. Цікаво, що гуцульські танці виконуються не лише в діаспоральних творчих акціях, а входять у програми національних фестивалів: «BC Ukrainian Cultural Festival», протягом 19 років збирає колективи з Британської Колумбії, Альберти та шатату Вашінгтон (ювілейний 20-й фестиваль проведено 2 травня 2015 року); «Prince Albert Ukrainian Dance Festival» (Саскачеван, востаннє проводився 16-19 квітня 2015 року.); «Veeteretz Ukrainian Dance Festival», «Vitaemo Festival», «Bloor West Village Toronto Ukrainian Festival» (Торонто, Онтаріо, Канада, час проведення – 18-20 вересня 2015 року).

Наприклад, «Shumka» з Альберти (зараз входить до складу «Ukrainian Shumka Dancers Alumni Association», Бразилія) виконувала таку композицію на гірській вершині у перебігу «Kubasa Kapers» Festival у Джаспері у 1970-х роках з точним дотриманням автентичних строїв[31].

При загальній традиційній поліетнічності танцювальних програм учасників цих акцій, звертання до гуцульської хореографії залишаються

[31] https://www.facebook.com/UkrainianShumkaDancers/photos/pb.176914656312.-2207520000.1428928683./10152579539811313/?type=3&theater

актуальними й численними. Так, в межах International Ukrainian Dance & Culture Festival під егідою «Troyanda Society of Ukrainian Culture & Heritage» у Альберті (охоплює кілька міст та українських поселень у Бразилії), поряд з бразильським мистецтвом проводяться майстеркласи народного танцю та виконується «найбільша коломийка у світі» (згідно із заявленого в афіші).

Аспекти використання гуцульського танцювального мистецтва доцільно розглянути на прикладі потужного мистецького комплексу «Черемош» у Альберті (Канада), який включає хореографічну кампанію (Cheremosh Ukrainian Dance Company), школу танцю («Cheremosh School of Dance», заснована у 1976 р.) з різновіковими колективами при ній («Чумак I», «Чумак II», і «Черемшина»), і оргкомітет фестивалю («The Cheremosh Ukrainian Dance Festival», функціонує від 1984 р.). Мистецьке об’єднання вбачає мету своєї діяльності у розвитку українського танцю насамперед серед українців діаспори, орієнтуючись на координацію, організацію та інформацію для інструкторів, танцюристів, батьків, волонтерів та потенційної глядацької аудиторії. Школа прагне залучити до справжнього українського танцю молодь різних верств суспільства, сприяти активному та здоровому способу життя, стимулювати любов до національної хореографії та української культури. Це забезпечується керівництвом впродовж останніх 20-ти років балетмейстера Миколи Каневця – випускника Київського інституту культури і мистецтв, учасника ансамблю П. Вірського, колишнього завідувача хореографічним відділом Київського училища культури.

На відміну від колективів з автохтонного середовища, побутування етнічної хореографії, репертуарна спрямованість та автентика в мистецькому об’єднанні дотримані відносно, умовно. Адже йдеться насамперед про збереження національної самоідентифікації в іншонаціональному середовищі, збереження етнічної пам’яті для нових поколінь вихідців з України в контексті полікультурних хореографічних традицій. Звідси співіснування аматорських і професійних колективів із різним рівнем дотримання етнічної автентики та складової академічної хореографії.

Так, у 2014 році в конкурсних акціях вищезгаданого фестивалю було задіяно 460 танцюристів із 37 різних танцювальних шкіл провінцій Альберта, Саскачеван і Манітоба, включно з престижними українськими хореографічними закладами Канади: Академії танцю Святого Альберта (St. Albert's Ukrainian Dance Academy) і DanceCo. Більше 40 років «Черемош» зберігає позиції лідера у сфері українського танцю в Канаді. Про це свідчать численні виступи колективу як на її теренах, так і під час гастролей по США, Мексиці, Китаю, Шотландії, Великобританії та Болгарії.

Цікаво, що танцювальні конкурси та огляди постають у комплексі заходів, як один з аспектів знайомства з українською культурою загалом (народними ремеслами, їжею тощо), проте жанр коломийки неодноразово набуває значення символу національного єднання. Зокрема, у програмі «1st International Ukrainian Dance & Culture Festival» (Курітіба, Прудентополіс, Буенос-Айрес, Бразилія-Аргентина) було передбачено бразильсько-аргентинську коломийку (Brazilian/Argentinean Ukrainian Kolomyika, спільне виконання українськими діаспоральними колективами двох країн) та інтернаціональну коломийку (Biggest International Kolomyika in the World) за участю як українських танцювальних колективів діаспори, так і ансамблів з міст Аргентини і Бразилії.

Логічним явищем постає наявність гуцульської етнічної традиції у Центрі спадщини «Soyuzivka» (США), заснованого УНА в 1952 році з метою поширення, збереження та увічнення української культури й спадщини, мови, традицій та цінностей через освіту, святкування, усвідомленого виховання почуття гордості представників нових поколінь емігрантів, як членів української спільноти.

Осередок було сформовано емігрантами – вихідцями з Прикарпаття, архітектурно оформлено в гуцульському стилі відомим різьбярем по дереву Михайлом Черешньовським, ікони на іконостасі храму в Центрі малював відомий іконописець – Петро Холодний (молодший). Із цим центром пов'язане перебування Якова Гнізовського, Галини Мазепи, Едварда Козака

(його роботи із зображеннями українських танцюристів прикрашають Veselka hall and Trembita Lounge). Цим центром із 2015 року проводиться Annual Cultural Festival, який об'днує діаспоральні колетиви українців та запрошені гастролюючі українські ансамблі.

Висновки до розділу 3. Хореографічне мистецтво Гуцульщини послідовно популяризують танцювальні колективи української діаспори за кордоном, зокрема, ансамблі «Сизокрилі» із Нью-Йорка (США), «Верховина» із Сіднея (Австралія), «Розмай» з Едмонтона (Канада), «Коломийка» з Любліна (Польща), танцювальні колективи зі Смокі-Лейку та Сван-Плейну (Канада). Саме вони найбільше репрезентують українські народні танці, зокрема, гуцульські, у різних країнах, звідки походять предки значної кількості українських переселенців. У їхньому виконанні «Коломийка», «Аркан», «Сербин», «Гуцулка», «Верховина», «Чабани», «Півторак», «Козак» представлені в побутовому варіанті й наповнені українським духом, завзятістю та темпераментом.

Інтегрування гуцульської хореографії в міжнародному контексті відбувається через концертно-гастрольну діяльність українських колективів та участь у міжнародних акціях (конкурсах, фестивалях, днях культури, урочистостях діаспоральних осередків), у яких наявна хореографічна складова. Власне конкурсно-фестивальний рух експонує доробок як українських, так і зарубіжних колективів, котрі плекають тяглість традиції видатних представників вітчизняної хореографії. Гуцульське танцювальне мистецтво фігурує в них як відтворення сформованих зразків репертуару, а так само й на рівні мастер-класів і стихійних імпровізованих інтерактивних дійств.

Погляд на функції відтворення автентичної гуцульської хореографії в контексті театральної вистави завдяки зусиллям Г. Хоткевича виводить на передній план її просвітницьку, представницьку, етнографічну та естетичну спрямованість. Завдяки залученню до засобів спортивно-гімнастичного руху

та етнопедагогіки гуцульське танцювальне мистецтво здобуває масове поширення у контексті масштабних спортивних подій, синтезується із засобами модерного танцю, а завдяки еміграційним процесам виходить за межі регіону й країни, набуваючи значення засобу єднання навколо націєтворчих цінностей.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях [252; 254; 255; 265; 266; 274; 275; 276].

Література до розділу

3, 11, 29, 135, 155, 362, 375.

ВИСНОВКИ

У висновках дисертації узагальнено основні результати дослідження та сформульовано принципові положення, що визначають специфіку і ступінь висвітлення окресленої проблематики. Гуцульська хореографічна культура ще не посіла відповідного місця як у практиці, так і в теорії досліджень, спрямованих на її збереження і розвиток.

1. Аналізуючи дійсний сучасний стан гуцульської хореографічної культури через призму концертної діяльності професійних та аматорських танцювальних колективів, ансамблів пісні і танцю, а також діяльність керівних органів міського, обласного та республіканського рівня стосовно проведення заходів із пропаганди гуцульського танцювального мистецтва,

приходимо до висновку, що недостатньою є увага до духовної й матеріальної спадщини одного з найколоритніших регіонів Прикарпаття – Гуцульщини.

Дослідження проблематики народного танцю від зародження до сьогодення керується історично-системним, порівняльним, структурним, синхронним та діахронним підходом при вирішенні основних магістральних питань, їх окремих методологічних аспектів.

Важливим підґрунтям для вирішення цих завдань стали польові дослідження, наукові праці, статті, монографії етнохореологів, літераторів, істориків, мистецтвознавців, безпосередньо пов'язаних із фольклорною культурою гуцулів, як етнографічною групою українців. В цих роботах висвітлено конкретні аспекти життя і побуту матеріальної і духовної культури Гуцульщини.

2. Провідні тенденції наукового осмислення гуцульської автентичної хореографічної культури закладено вченими різних наукових сфер кінця XIX – XX століть. Теоретичні і практичні концепції знаних фахівців у галузі українського народного танцю В. Верховинця, А. Гуменюка, К. Василенка базуються на глибокому осмисленні кращих зразків народної хореографії і саме тому звертають на себе увагу сучасних провідних хореографів. Дослідження танцювальної культури гуцулів іде від номінативних констатацій, базових характеристик жанрів та опису елементарних танцювальних рухів у загально-етнографічних характеристиках (С. Кльонович, В. Шухевич, Р. Кайндль, І. Огоновський, Л. Вайгель, М. Колцуняк, О. Кольберг, І. Вагилевич), через осмислення місця конкретного танцю в середовищі побутування та усвідомлення логіки взаємозв'язку танцювального руху і образно-емоційного змісту на матеріалі популярних композицій, адаптованих до концертно-аматорських чи ужитково-сценічних потреб (Р. Гарасимчук, В. Верховинець, В. Авраменко, Г. Хоткевич), до детального комплексного співвіднесення автентичного соціокультурного контексту, традиційного одягу, інтонаційно-ритмічного та хореографічного начал (О. Бігус, О. Жиров, М. Погребняк, С. Легка).

3. Аналіз діяльності аматорських та професійних колективів народно-сценічного танцю свідчить про те, що численні культурні надбання етнографічних груп, які проживають на Західній Україні й, зокрема, на Прикарпатті (гуцули, лемки, бойки, покутяни, опіляни тощо), попри випробування часом і політичними режимами, зберегли свої традиції, звичаї, побут, музично-пісенну й танцювальну культуру. Гуцульський автентичний танець, як мова символічних рухів, є найдавнішим і найвиразнішим проявом духовної творчості цієї етнографічної групи українців. Ритмічно організовані рухи, просторова конфігурація танцювальних елементів є своєрідним кодом, що відображає характерні особливості гуцульської культури.

Народний танець віддавна став засобом спілкування та самовираження, символічним способом відображення реальності й методом психофізичної підготовки до колективної дії.

4. На обрядово-ритуальне походження гуцульської етнохореографії вказує домінування базових символів танцювальної композиції – кола й ряду. Хореографічній композиції гуцульських танців властивою є просторова побудова на їхніх похідних: коло, півколо, шеренга, звивиста крива лінія, хрест, та елементарні фігури, які доповнюють одна одну, і кожна з яких несе в собі символічний зміст. Символіка гуцульського танцю є важливою складовою традицій, звичаїв та обрядів гуцулів і відображає їх уявлення про навколишній світ і місце особистості в ньому.

Становлення сценічних форм хореографічного гуцульського фольклору на початку XX століття відбувається в розрізі еволюціонуючих форм аматорсько-самодіяльного мистецтва, етнопедагогіки, спортивно-патріотичного виховання й театрального мистецтва.

При розгляді етапності та ліній спадкоємності регіональної етнохореографічної традиції професійних концертних форм її побутування очевидна генеральна пряма, доповнена відгалуженнями дочірніх ліній (індивідуальних шкіл):

В. Верховинець→ В. Авраменко → Я. Чуперчук → В. Петрик

↓	↓	↓
Ф. Мацяк	В. Чуперчук	Д. Зібаровська
О. Заклинська	Д. Демків	Д. Ластівка
М. Маняк	О. Голдрич	Г. Огородничук
Б. Хвостяк	В. Піпаш	І. Легкий
М. Гонтар	В. Шинкарук	
	↑	↑
	Львівсько-дрогобицька	П. Вірський

професійна хореографічна традиція

У такому аспекті бачення заслуговують на увагу мистецькі здобутки видатних хореографів Західного регіону України Я. Чуперчука, В. Петрика, К. Балог, Д. Ластівки та ін., які здійснили гідний внесок у розвиток теорії та практики народної хореографії в цілому і гуцульської, зокрема, зберігши автентику при трансформації в сценічні варіанти, опираючись при цьому на історіографічні дослідження хореографічної культури Гуцульщини, які здійснювалися в різних напрямках – від історії її становлення, збереження, розвитку до її ролі в культурно-мистецькому житті в Україні; етнографічних дослідженнях представників української діаспори.

5. Провідним пропагандистом вокально-хорового, народно-інструментального та автентичного танцювального мистецтва Прикарпаття є Гуцульський ансамбль пісні і танцю (з яким пов’язані досягнення Я. і В. Чуперчуків, В. Петрика), у його репертуарі є цілісні тематичні календарно-обрядові композиції, створені на матеріалі народних пісень Гуцульщини та автентичних танців цього краю. Значне місце гуцульському танцю відводять у концертних програмах Заслужений академічний Закарпатський народний хор (балетмейстер – народна артистка України Клара Балог), Заслужений академічний Буковинський ансамбль пісні і танцю України (балетмейстер до 2007 року – Заслужений артист України Дарій Ластівка). Сценічно-театральну лінію започатковано Г. Хоткевичем,

В. Авраменком та їхніми послідовниками, а також К. Балог від відтворення автентичних обрядових комплексів до стилізацій, фольклорно-академічних синтезувань, монтажних включень, самостійних форм академічного балету.

Елементи гуцульської хореографії, як складової ментально зумовленого способу етнічної (а через неї й національної) самоідентифікації, увійшли в експериментальні форми евритміки, ритмопластики, модерного танцю (через діяльність О. Гердан-Заклинської, О. Суховерської, А. Гургули-Щуратової, Г. Голубовської-Балтарович, Д. Шевців-Ємець, Д. Нижанківської-Снігурович), спортивні руханкові (гімнастичні) композиції в системах низки закладів освіти, фахового хореографічного навчання, спортивно-патріотичних товариств (їх представляють Ф. Мацяк, Я. Булка, В. Тихоліз, В. Терлецький, О. Бойчук, Р. Петріна тощо).

Автентичний танець, який зародився у віддалених осередках Гуцульщини, заклав підвалини для свого розвитку й поширення по всій Україні та за її межами, продовжуючи функціонувати і розвиватися паралельно з народно-сценічним танцем, який виник на його основі. Його пропагують як аматорські (самодіяльні, клубні, навчальні, родинні), так і професійні танцювальні та хореографічно-хорові колективи. Вони знайомлять глядача з кращими різножанровими композиціями, створеними на основі гуцульської автентичної хореографії видатними балетмейстерами К. Балог, Д. Демків, А. Зібаровською, Д. Ластівкою, В. Петриком, В. Чуперчук-Дрекало, Я. Чуперчуком. Їхні методичні напрацювання та практичний досвід служить підґрунтям діяльності хореографічних кафедр мистецьких вищих навчальних закладів, випускники яких поповнюють виконавські колективи, очолюють їхню роботу, постають організаторами нових, зберігаючи якість хореографічного мистецтва й достовірність етнічного першозразка.

6. Оскільки академізація та фольклорна стилізація неминуче ведуть до поступового вихолощення й нівелювання етнографічної автентики, зародження і формування мережі регіональних фестивалів етнічних культур

(зокрема, гуцульської) в їх автохтонному ареалі постає могутнім фактором плекання й збереження хореографічної традиції, творить потужний потенціал дослідження етнографами, фольклористами, практичними виконавцями й керівниками колективів та організаторами масових дійств. Тісна взаємодія зі ЗМІ, залучення міжрегіонального та міжнародного культурного обміну стало засобом знайомлення, співвіднесення, пропагування, збереження культурних цінностей у галузі хореографічної гуцульської традиції різних регіонів України та порубіжних територій суміжних країн, а також колективів діаспори.

У концертно-гастрольній діяльності численних професійних, навчальних, аматорських колективів України в цілому гуцульська хореографія фігурує досить послідовно та багатогранно, виконуючи представницьку функцію самобутньої неповторності й етнічного багатства різновидів національної фольклорної хореографії. Її популяризація здійснюється через успішну й результативну участь українських ансамблів у міжнародних конкурсно-фестивальних акціях в Україні та країнах світу. Звертання до засобів гуцульського танцю в діаспоральних колективах Аргентини, Бразилії, Канади, Польщі, Словаччини, США, Угорщини зумовлене, з одного боку, – традиціями послідовників шкіл В. Авраменка, залученням до співпраці випускників українських хореографічних фахових осередків, з іншого, – постає суттєвою складовою фестивалів національної культури, призначених для збереження національного самовизначення для молодих поколінь нащадків емігрантів. Вагомість хореографічного компоненту засвідчує формування комплексних систем (школа, ансамбль/група різновікових ансамблів, концертне об’єднання, фестиваль) та їхня співпраця із центрами професійної підготовки танцюристів відповідних країн, контакти з українськими колективами.

Осмислення гуцульської хореографічної культури як унікального мистецького феномена західного регіону України демонструє її вагому позицію й перспективність в контексті фольклористичних, етнографічних,

хореологічних, етнохореографічних досліджень. Вона створює підстави для структурування еволюційних процесів і формування основних тенденцій становлення, розвитку й функціонування у фаховій освіті та концертній практиці регіону й України, знакових специфічних явищ у сфері театрального, кінематографічного, балетного мистецтв, мистецько-виховного, спортивного руху, в аспектах реконструктивно-автентичного, фольклорно-академічного, модерного та експериментального танцю.

Цим підтверджується неминуща вага феномену гуцульського танцю в хореографічному, культурологічному й етнопедагогічному ракурсах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Василь. Танки, музика, стрій. Нью-Йорк-Вінніпег-Київ-Львів : Ukraine Booksellers and Publishers , 1947. 88 с.
2. Алексеева Л. Сюжетные танцы. Москва: Советская Россия, 1985. 96 с.
3. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. Москва: Советский композитор, 1988. 236 с.
4. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру. Київ: 1960. 266 с.
5. Антипова І. Сюжетні танці. Київ: Мистецтво, 1963. 96 с.
6. Антоненко Є. Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР. Київ:Реклама, 1966.-іл.42.
7. Арсенич П. І., Базак М. І., Болтарович З. Є. та ін. Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.
8. Арсенич П. Історико-етнографічне дослідження Гуцульщини. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження.* Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.
9. Арсенич П. Гуцульщина в творчості Гната Хоткевича. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2000. 92 с.

10. Арсенич П. Гуцульський театр Гната Хоткевича. Коломия: Світ, 1993. 30 с.
11. Арсенич П. Діяльність Володимира Шухевича як етнографа. *Галичина.* 2008. №14. С.443-445.
12. Арсенич П. І., Гошко Ю. Г., Грабовецький В. В. Минуле гуцульського краю. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження.* Київ: Наукова думка, 1987. С.56-72.
13. Арсенич П. Збірка Володимира Шухевича «Гуцульщина в оцінці українських та зарубіжних вчених». *Народна творчість та етнографія.* 2004, №6. С.23-27.
14. Арсенич П. Народнознавець і громадський діяч Гуцульщини Петро Шекерик-Доників. *Гуцульський календар-1999.* Верховина: Гуцульщина, 1999. С.26-29.
15. Арсенич П. Етнограф Б. Р. Заклинський *Народна творчість і етнографія.* 1987. №3. С.52-54.
16. Арсенич П. Етнографічна діяльність В. Гнатюка. *Народна творчість і етнографія.* 1982. №2. С.69-72.
17. Арсенич П. Криворівня в житті і творчості українських письменників, діячів науки і культури. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2000. 152 с.
18. Бабишкін О. Три повісті Ольги Кобилянської. *Ольга Кобилянська. Людина. Земля. «В неділю рано зілля копала».* Київ: Радянський письменник, 1955. С.6-7.
19. Балагури Э. А., Гранчак И. М. К вопросу о заселении южной части Украинских Карпат в древности. *Культура і побут населення Українських Карпат.* Ужгород, 1973. С.320-334.
20. Балог К. Ф. Мої роси і зорі Ужгород: Карпати, 1988. 61 с.
21. Балог К. Ф. Танці Закарпаття: репертуарний збірник. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998. 160 с.

22. Балтарович З. Є. Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст. Київ, 1976. 136 с.
23. Баран Р. Використання орнаментики та сюжетних мотивів у гуцульських кахлях: [кераміч. розпис]. *Народний дім.* Коломия, 1993. №2. С.15-18.
24. Барсегян В. Песни и танцы братской Украины. *Сталинец,* 1954. 9 мая.
25. Березин Б., Косолапов С. Художественное творчество масс – важная часть духовной культури общества. *Коммунист*. 1973. №17. С.80
26. Березова Г. О. Сюжетні танці. Київ: Мистецтво. 1968. 127 с.
27. Бистрицька С. Модерн танець: проблемні питання сьогодення. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу*: *І Всеукраїнська науково-практична конференція*. Херсон: ХДУ, 2009. С.229-233.
28. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: Становлення та тенденції розвитку: автореф. д.ис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2011. 18 с.
29. Бігус О. О. Стильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття. *Мистецтвознавчі записки*. 2011. №19. С.96-107; 288-298.
30. Бігус О. О. Ярослав Чуперчук – зачинатель гуцульської народно-сценічної хореографії на Прикарпатті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв: зб. наук. праць.* 2010. Вип. 23. С.12-17. (Серія «Мистецтвознавство»)
31. Бігус О. О. Феномен балетмейстерської творчості Володимира Петрика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв: зб. наук. праць.* 2010. Вип. 24. С.32-38.
32. Бігус О. О. Сучасний стан та перспективи розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпаття. *Гуцульський феномен: мистецтво жити і*

творити: наук.-практ. конф., 27-29 серпня 2011 р.: тези-доповіді. Косів: Косівський ін-т ПДМ ЛНАМ, 2011. С.23-31.

33. Бігус О. Сучасна фестивальна народна творчість у Прикарпатті. *Актуальні питання культурології: альм. наук. т-ва «Афіна» каф. к-гії у 2 т.* Рівне: РДГУ, 2010. Вип.10, т.2. С.173-178.
34. Бігус О. Сучасний стан народно-сценічного хореографічного мистецтва Прикарпаття. *Українська культура XXI століття: стан, проблеми, тенденції: матеріали всеук. наук.-теорет.-конф*. Київ: КНУКіМ, 2010. С.94-96.
35. Богород А. Танцем славили Богів. *Сварог.* 1995. №5. С.19-20.
36. Білоус В. Етнографічні дослідження на західно-українських землях у третій чверті XIX ст. НАН України. Львів: Ахіл, 2000. 187 с.
37. Бойчук В. Ой музики файно грають. *Закарпатська Гуцульщина. Нариси про народну творчість Рахівщини* / укл. Шип А. М. Ужгород, 1993. С.26-28.
38. Бондаренко Л., Бердовський О. Танцювальні композиції та етюди танців народів світу. Київ: Музична Україна, 1969. 228 с.
39. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ: Мистецтво, 1974. 136 с.
40. Будуйкевич Н. Різдвяна тема гуцульської філокартії. *Гуцульський календар-2010*. Вип.15. Верховина: Гуцульщина, 2010. С.92-94.
41. Борисенко В. К. Народний календар зимових свят. *Українська етнологія: навч. посібник* [за ред. В. Борисенко]. Київ: Либідь, 2007. С.254-268.
42. Вагилевич И. Гуцулы, карпатские горцы. *Сын отечества*. Санкт-Петербург, 1842. Кн.3. С.3-31.
43. Вагилевич И. Гуцулы, обитатели восточной отросли Карпатских гор. Санкт-Петербург, 1855. Т.2. С.17-56.
44. Вантух М. М. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: Із матеріалів наук.-прак. конф. Київ: Стилос, 2002. 101 с.

45. Вантух Мирослав. Павло Павлович Вірський. *Перший всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського: Унср. В.Томазов.* Київ: ТОВ Поліграфічний центр «Фоліант», 2003. С.2-7.
46. Варій М. Соціальна психіка нації. Львів: Сполом, 2002. 181 с.
47. Василенко К. Ю. Композиція українського народно-сценічного танцю: навч. посібн. Київ: Мистецтво, 1983. 156 с.
48. Василенко К. Ю. Українські народні танці для дітей. Київ: Музична Україна, 1985. 112 с.
49. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: навч. посібн. для інститутів культури. 3-є вид. Київ: Мистецтво, 1996. 494 с.
50. Василенко К. Ю. Своєрідність хореографічного мистецтва. Київ: ЦБНТ, 1968. 24 с.
51. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський державний університет культури і мистецтв.Київ, 1998. 52 с.
52. Василенко К. Ю. Збагачення образно-поетичної мови танцю. Київ: ЦБНТ, 1972. 18 с.
53. Василенко К. Ю. Зародження основ композиції в традиційних хороводах: част.І. Київ: ЦБНТ, 1975. 36 с.
54. Василенко К. Ю. Зародження основ композиції в традиційних хороводах: част.ІІ. Київ: ЦБНТ, 1979. 36 с.
55. Василенко К. Ю. Музично-хореографічний колорит і принципи обробки фольклорного танцю: метод. посіб. Київ: РНМЦ, 1984. 28 с.
56. Василенко К. Ю. Програма по українському танцю для інститутів культури. Київ: РНМЦ, 1986. 24 с.
57. Василенко К. Е. Украинский народний танец: учеб. пособ. Москва: Искусство, 1981. 185 с.
58. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: навч. посібн. 2-е вид. Київ: Мистецтво, 1990, 223 с.

59. Василенко К. Ю. Український танець. Київ: ІПК ПК, 1997. 282 с.
60. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. Москва: Искусство, 1963. 392 с.
61. Ватаманюк Д., Зеленчук І., Шкрібляк П. У центрі Гуцульщини. Видано ред. журналу «Гуцульщина», 2007. 208 с.
62. Ватаманюк Д. Зберігаючи свою самобутність. *Гуцульський календар – 2010***.** Вип.15. Верховина: Гуцульщина, 2010. С.60-63.
63. Вербицький Л. Взори промислу домашнього. Вироби металеві селян на Русі. Львів, 1882. 9 с.
64. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ: Музична Україна, 1990. 151 с.
65. Верховинщина: загальні описи та історичні нариси про населені пункти району. Видано ред. журналу Гуцульщина, 2004. 331 с.
66. Верховино, світку ти наш. Хорові твори з репертуару Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю / упор. та вступна стаття І. Д. Легкого. Київ: Музична Україна, 1990. 120 с.
67. Витвицький С. Дещо з традиції гуцульської. *Правда.* 1869. №7,8. С.4,137.
68. Витвицький С. Статистически-историческое обозрение гуцулов в Коломыйском окрузи со характеристикою их. Львів: Зоря Галицкая, 1852. №54-55. С. 10-12.
69. Витвицький С. Історичний нарис про гуцулів. Коломия: Вік, 1993. 96 с.
70. Воропай О. Звичаї нашаго народу: етнографічний нарис [в 2 т.]. Київ: МВП «Оберіг». 1991. Т.1. 456 с.
71. Воропай О. Звичаї нашаго народу: етнографічний нарис [в 2 т]. Київ: МВП «Оберіг». Т.2. 1991. 448 с.
72. Воробкевич Сидір. Твори. Ужгород: Карпати, 1986. 568 с.
73. Гавука П. Свято гуцулів усього світу. *Гуцули і Гуцульщина.* 2012.22.04. – URL: http://gig.if.ua/464/

74. Гарасимчук Роман. Народні танці українців Карпат. Бойківські і лемківські танці. Кн.2. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2008. 319 с.
75. Гарасимчук Р. Художня самодіяльність Львівської області. *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.* Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. С.122-129.
76. Гарасимчук Р. Народні танці Українців Карпат. Гуцульські танці. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2008. 609 с.
77. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат / Кирчів (авт. передм.), Павлюк (авт. передм.), Кирчів (наук. ред.). Львів: НАН України, Ін-т народознавства НАН України, 2008. Кн. 1: Гуцульські танці. 609 с.; Кн. 2: Бойківські і лемківські танці. 320 с.
78. Гаркова М. Які барви, яка самобутність. *Соціальна культура*. 1973. №5. С.20-21.
79. Герасимович І. З науки господарства. Львів, 1887. С.18-20.
80. Гжицький Володимир. Опришки. Київ: Дніпро. 391 с.
81. Ги Дени, Люк Дассвиль, Все танцы. Київ: Музична Україна, 1987. 334 с.
82. Глушко М. Історико-етнографічне районування Галичини: сучасний стан. *Карпати. Людина, етнос, цивілізація.* 2009. №1. С.8-17.
83. Глушко М. Традиційна різдвяно-новорічна обрядовість українців. *Колядки і щедрівки* / [упоряд., вступ. стаття, прим. М. С. Глушка; підгот. до випуску О. А. Чабаненка]. Київ: Музична Україна, 1991. С.29-51.
84. Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Наукова думка, 1966. 38 с.
85. Гнатюк В. Народне мистецтво Покуття і Гуцульщини у світлинах Юліана Дороша. *Галичина.* 2003. №9. С.159-164.
86. Гоберман Н. Д. Искусство гуцулов. Москва: Советский художник, 1980. 52 с.

87. Голдрич О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: Край, 2003. 160 с.
88. Головацький І. Віхи української історії. Львів, 2006. С.46-47.
89. Головацький Я. Карпатська Русь. Географіческо-статистические и историческо-етнографические очерки Галичины …….и Буковины *Оттиск из Славянского зборника*, 1875. 266 с.
90. Головацький Я. Мандрівка по Галицькій та Угорській Русі. *Жовтень.* 1976. №6. С.46-94.
91. Голдрич О. Муза мого життя. Львів: Сполом, 2008. 279 с.
92. Гончаренко М. Відродження. *Українська культура.* 1991. №10. С.26-27.
93. Городенко Л. Автографи …….. *Гуцульський край.* 1999. 24 липня.
94. Городская хроника. Жизнерадостное искусство. *Правда Востока.* 1950. 9 июня. С.5.
95. Горошко Л. Весільний обряд у селі Середній Березів Косівського району Івано-Франківської області. *Етнос. Культура. Нація*. Дрогобич: Коло, 2001. С.26-35.
96. Гости из Закарпатской Украины. *Казахская правда.* 1950. №160. С.4.
97. Гошко Ю. Г. Етнографічна територія. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження.* Київ: Наукова думка,1987. С.24-27.
98. Гошко Ю. Г. Етнографические группы карпатских украинцев и их границы. *Украинские Карпаты. Культура.* Київ, 1987. С.23-24.
99. Грабарь И. Церковное зодчество Прикарпатской Руси. *История русского искусства.* Москва, 1910. 479 с.
100. Гринишин М. Арканове коло: спогади. Київ: Юніверс, 2007. 197 с.
101. Гринишин М., Кубик М. Співає Гуцульський ансамбль. Ужгород: Карпати, 1966. 96 с.
102. Гринюк М. Мистецтво Гуцульщини в контексті сучасних соціальних проблем. *Матеріали XI Гуцульського Міжнародного фестивалю*

Всеукраїнського літературно-мистецького свята «Криворівня-2001». Верховина, 2001. С.66-70.

103. Грица С. Й. Музичний фольклор з погляду етногенезу. *Трансляція фольклорної традиції.* Тернопіль, 2002. С.32-51.

104. Грица С. Й. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості. *Народна творчість та етнографія.* 1989. №5. С.3-9.

105. Грица С. Й. Ендогенна природа фольклору. *Філософська і соціологічна думка.* 1994. №7-8. С.62-80.

106. Грица С. Й. Категорія парадигми у вивченні специфіки фольклору. *Трансляція фольклорної традиції.* Тернопіль, 2002. С.40-51.

107. Грица С. Й. Становлення і розвиток наукової думки про народну творчість. *Українська художня культура.* Київ, 1996. С.32-52.

108. Грица С. Й. Функціональний багаторівневий аналіз народної творчості. *Фольклор у просторі і часі.* Тернопіль, 2000. С.52-60.

109. Грица С. Й. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості. *Трансляція фольклорної традиції.* Тернопіль, 2002. С.205-217.

110. Грица С. Й. Фольклор і сучасний світ контактів. *Трансляція фольклорної традиції.* Тернопіль, 2002. С.205-217.

111. Грица С. Й. Народний професіоналізм. *Мистецтво та етнос: збір. наук. праць* / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1991. С.5-35.

112. Громова Н. О. Різдвяно-новорічна обрядовість…Бойківщини (кінець ХХ - початок ХХІ ст.): автореф. дис… канд. іст. наук: 07.00.05. Київ, 2007. 18 с.

113. Грашпарівський І. Гуцульська коляда в Америці. Верховинські вісті: народний часопис Верховинського району. 2009. №3 (6690). 18 січня. С.3-4.

114. Гуменний С. Вміст і зміст сороміцького елемента в українському танцювально-приспівковому фольклорі. Ерос, етнос, рекреація. Київ, 2003. Рукопис. 26 с.
115. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ: Наукова думка, 1969. 615 с. С.9.
116. Гуменюк А. И. Народное хореографическое искусство Украины: автореф. дис…. доктора искусствоведения: Київ, 1968. 25 с.
117. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. Київ: Мистецтво, 1966. 74 с.
118. Гесев В. Е. Фольклор (история термина и его современное значение). Советская этнография. 1966. №2. С.4-10.
119. Гесев В.Е. Эстетика фольклора. Львів: Наука, 1967. 319 с.
120. Гуцули. *Історія міст і сіл УРСР. Івано-Франківська область.* Київ, 1971. 640 с.
121. Гуцульський календар. 2010 р. Вип.15 / упор. Д.Ватаманюк. Верховина, 2010. 112 с.
122. Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціокультурнй феномен: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.02 / НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2004. 23 с.
123. Гуцульський ансамбль песни и танца: фотоальбом / Ивано-Франковская обласная филармония. Ивано-Франковск: Г.Б.и.,1978, 54 с.
124. Гуцульщина. *Короткий довідник.* Снятин, 2002. 81 с.
125. Дей О. І. Ігри та пісні. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 671 с. С.11.
126. Дей О. Іван Франко – дослідник народно-поетичної творчості. Київ, 1953. С. 79-81.
127. Демків Д. П. Ярослав Чуперчук: феномен Гуцульської хореографії. Коломия: Вік, 2001. 167 с.

128. Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №317. Оп.1. Спр.15. Арк.1,48.

129. Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №719. Оп.2. Спр.2. Арк.12.

130. Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №791. Оп.1. Спр.17. Арк.14.

131. Демочко К. М. Мистецька Буковина: нариси минулого. Київ: Мистецтво, 1968. 176 с.

132. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. Санкт-Петербург, 2000. 215 с.

133. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / [ред.-упор. С. Стельмащук]. Дрогобич: Відродження, 2000. 336 с.

134. Дмитрук І. Гуцульщина в етнографічних дослідженнях західної української діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Історія»*. Вип. 12-13. Івано-Франківськ, 2007. С.175-180.

135. Добош Г. Гуцульський фестиваль два дні гуляв у Вижниці. Радіо «Свобода». 2009. 31.08. – URL: http://www.radiosvoboda.org/content/article/1811190.html

136. Дорогих Л. Самодеятельное художественное творчество в СРСР. Київ, 1989. 54 с.

137. Дорогих Л. Аматорське мистецтво як феномен культури. *Наукові записи Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова: Соціально-гуманітарні дисципліни: Актуальні проблеми сучасної культурології.* Київ,1998. С.44-47.

138. Дорогих Л. Художнє аматорство як елемент повсякденного життя і побуту населення України у другій половині XIX ст. *Наукові записи Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова: Соціально-гуманітарні дисципліни: Актуальні проблеми сучасної культурології.* Київ, 1998. С.23-27.

139. Дорогих Л. Художнє аматорство як культурне явище. *Соціально-гуманітарна освіта України та шляхи її розбудови: матеріали Всеукраїнської наради завідуючих кафедрами соціально-гуманітарних дисциплін.* Київ, 1997. С.163-165.

140. Етногенез та етнічна історія населення Карпат. Львів, 2006. Т.2. 816 с.

141. Енциклопедія Коломийщини. Зшиток 4, літери Г, Ґ / за ред. М. Васильчука, М. Савчука. Коломия: Вік, 2006. С.91-92.

142. Енциклопедія Українознавства. Львів, 2000. Т.9. С.34.

143. Енциклопедія Українознавства. Львів, 2000. Т.10. С.37-47.

144. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки XX ст.): автореф. дис.... канд. пед. наук: 13.00.01. / Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Житомир, 2007. 20 с.

145. Жуковський Аркадій, Субтельний Орест. Нарис історії України. Львів: Вид-во НТШ, 1991. 230 с.

146. Забочень М. Филокартия (Краткое пособие-справочник). Москва: Связь, 1973. 104 с.

147. Загайкевич М. П. До питання вивчення основ курсу «Українська танцювальна культура». *Вісник Міжнародного Слов'янського університету.* 2005. Т.8, №1. С.21-25.

148. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ: Музична Україна, 1967. 168 с.

149. Зайцев Є., Колесніченко Ю. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця: Нова книга, 2007. 416 с.

150. Зайцев Є. В. Основи народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1976. 286 с.

151. Заклинський Р. З нашої етнографії. Гуцули. Львів: Школьна часопись. 1887. №13-14. С.99-105, 110-113.

152. Закревська Я. Вічно живе джерело. *Гуцульська школа.* 1994. №1. С-10-12.

153. Засенко О. Марко Черемшина. Київ: Дніпро, 1974. 254 с.
154. Затварська Р. Маестро гуцульського танцю: Художньо-публіцистичне видання. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2002. 160 с.
155. Затварська Р. Василина Чуперчук: перлина гуцульського танцю. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2002. 136 с.
156. Захаров Р. В. Слово о танце. Москва: ВТО, 1979. 145 с.
157. Захаров Р. Записки балетмейстера. Москва: Искусство, 1976. 352 с.
158. Захер-Мазох Леопольд фон. Вибрані твори. Львів: Літопис, 1999. 384 с.
159. Зв'ягінцева А. Музично-хореографічні традиції як передумова формування культурних та етнічних відносин. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу: І Всеукраїнська науково-практична конференція*. Херсон: ХДУ, 2009. С.27-33.
160. Иванов Р. Гуцульский ансамбль в Ижевске *Удмурдская правда.* 1960. 26 октября
161. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ: Музична Україна, 1990. 348 с.
162. Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник. / автори-упорядники: Карась Ганна, Діда Роман, Головатий Михайло, Гаврилів Богдан. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2010. 496 с.
163. Івасюк Михайло. Жайворонок рідного краю. Сидір Воробкевич. Твори. Ужгород: Карпати, 1986. С.5
164. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України, відділ рукописів. Ф.100, Оп. 1. Спр. 935, Арк. 15
165. Історія української культури. Київ: Наукова думка, 2003. Т.3. 1246 с.
166. Ільків І. Лише тобі одній… Життя і творчість поета-пісняра Романа Савицького. Дрогобич: Коло, 2005. 240 с.
167. Кайндль Р. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці: Молодий буковинець, 2000. 208 с.

168. Калинчук О. Сучасний спортивний бальний танець в контексті хореографічної культури кінця XX – початку XXI століття. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конференції.* Київ: КНУКіМ, 2006. С.40-41.

169. Каляндрук Т. Таємниці бойових мистецтв України. Львів: ЛА «Піраміда», 2003. С.213-214.

170. Карпатський гомін: твори з репертуару Гуцульського ансамблю [упоряд. М. Гринишин]. Київ: Мистецтво, 1966. 92 с.

171. Картух Ю. Дмитро Котко: документальний спогад (рукопис). Старий Самбір, 1992. 42 с.

172. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Літургійний рік Української католицької церкви. Львів, 1992. 198 с.

173. Кейван І. Українські митці поза Батьківщиною. *Богословія*. Рим, 1968. Ч.37. С.5-8.

174. Кибіч Я. На храм гуцульської душі. *Гуцульський календар-2010.* Вип.15. Верховина: Гуцульщина, 2010. С.69-70.

175. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Кн.1: Весняний цикл. Київ: АТ «Обереги», 1994. 400 с.

176. Кирчів Р. На концерті хору Дмитра Котка. *Народна творчість та етнографія.* 1992. №5-6. С.7-9.

177. Кирчів Р. Усна поетична творчість гуцулів. *Гуцульщина. Історико-етногр. дослідження.* Київ: Наукова думка, 1987. С.319-343.

178. Кирчів Р. Унікальний дослідник. *Народознавчі зошити.* Львів: Інститут народознавства України, 2000. №6. С.1128-1129.

179. Кирчів Р. Ф. Світоглядні уявлення і вірування. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження.* Київ: Наукова думка, 1987, С.243-260.

180. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.

181. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2007. 17 с.

182. Кметюк Т. Дмитро Котко та Гуцульський ансамбль пісні і танцю. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* 2007. Вип. X-XI. С.196-201.

183. Клапчук В. М., Клапчук М. М. Делятинщина: історико-географічне дослідження. Делятин, 2000. 120 с.

184. Кобилянська Ольга. Земля. Київ: Держ. вид-во художньої літератури, 1963. С.26-27.

185. Кобилянська Ольга. Повісті, оповідання, новели. *Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література.* Київ: Наукова думка. 1988. 670 с.

186. Коваль А. Від Карпатських гір. Щоденник мистецтв. *Київська правда.* 1959. 29 листопада.

187. Коваль М. В., Кульчицький С. В., Курносов Ю. А. Історія України. Київ: Райдуга, 1992. 511 с.

188. Ковтун В. Українське мистецтво у старій листівці. Вип.1. Творчість Ярослава Петрака у поштовій листівці. Коломия: Вік, 2003. 114 с.

189. Ковтун В., Полегенький С. Українське мистецтво у старій листівці. Вип.2. Україна у поштовій листівці видавництва Якова Оренштайна. Коломия: Вік, 2004. 162 с.

190. Ковтун В., Полегенький С. Українське мистецтво у старій листівці. Вип.3. З Коломиєю в серці. Коломия: Вік, 2005. 162 с.

191. Козиренко Л. Українські «зірки» і Південний хрест. Київ: Політвидав України, 1967. 171 с.

192. Колногузенко Б. Хореографія та її значення у естетичному вихованні школярів. *Посвіт.* 1994. №2. С.23-25.

193. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом. Ч.1. Хореографічна робота з дітьми: навч. посібник. Харків: ХДАК, 2005. 153 с.

194. Колцуняк М. Юрко Шкрибляк і його сини Василь, Никола і Федір. Львів: Батьківщина, 1889, №4 С.3

195. Концерти Гуцульського ансамблю в Криму. *Радянський крим.* 1957. 27 листопада

196. Королева Э. Ранние формы танца Кишинёв: Штиинца, 1977. 215 с.

197. Косаковська Л. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2009. 20 с.

198. Костючок П. Гуцульщина в етнографічних дослідженнях кінця XIX – початку ХХ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Історія.* Івано-Франківськ: Плай, 2004. Випуск VIII. С.137-145.

199. Котко Д. Державний гуцульський ансамбль. *Прикарпатська правда.* 1945. №218. С.4.

200. Коцур В., Попенко О., Дмитренко М. Словник символів культури України. Київ: Міленіум, 2002. 260 с.

201. Коцюбинська І. Спогади і розповіді про М. М. Коцюбинського. Київ: Дніпро, 1965. 202 с.

202. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. Львів: Каменяр, 1988. 160 с.

203. Кочкін І., Нікітін О. Генетичний слід доісторичних міграцій в етнічному населенні Карпат: інформація про гуцулів, лемків, бойків. *Карпати. Людина. Етнос. Цивілізація.* 2009. №1. С.34-36.

204. Кравець М. Вклад В. О. Шухевича у вивчення культури і побуту карпатського населення. *Культура і побут населення Українських Карпат.* Ужгород, 1973. С.122-126.

205. Кравченко І. Танцювальні жанри в творчості композиторів ХХ століття. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного*

мистецтва в контексті Болонського процесу: І Всеукраїнська науково-практична конференція. Херсон: ХДУ, 2009. С.111-124.

206. Кравчук О. Еволюція хореографічних театрально-видовищних форм в українському музично-театральному мистецтві. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистетцвознавство».* Вип.Х-ХІ. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С.183-189.
207. Красовський І. До питання про етнографічні межі українців Карпат. *Лемківський календар-2000. Бібліотека Лемківщини. Ч.22*. Львів, 2000. С.40-49.
208. Крицкалюк С. «Косівські візерунки» розцвіли в Польщі. *Гуцульський край.* 1999. 2 липня. С.4.
209. Кубик М. Перлина Карпатського краю. Ужгород: Карпати, 1966. 126 с.
210. Кузеля З. Посижінє і забави при мерцях в українськім похороннім обряді. *Записки НТШ.* Львів, 1914. Т.С.ХХІ. С.173-224.
211. Кузеля З. Посижінє і забави при мерцях в українськім похороннім обряді *Записки НТШ.* Львів, 1915. Т.С.ХХІІ. С.13.
212. Культурная традиция и современный танец в образовательном пространстве сибирского региона / под ред. Г. В. Бурцевой. Барнаул: Изд-во АлтГАКИэ. 2006. 227 с.
213. Культура і побут населення українських Карпат. *Республіканська наукова конференція*. Ужгород, 1973. 338 с.
214. Купленник В. Нариси до історії українського народного танцю: Практичний матеріал для вчителів загальноосвітніх шкіл нового типу та керівників гуртків позашкільних закладів Київ: ІЗМН, 1997. 64 с.
215. Купчинський Б. Визначний народознавець і подвижник українства. *Край.* 2009. 13 берез. (№11). С.2.
216. Курочкін О. В. Новорічні свята Українців: традиції і сучасність. Київ: Наукова думка, 1978. 189 с.

217. Курочкін О. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка»: з історії народних масок. Опішне, 1995. С.28-29.

218. Кутельмах К. Народні звичаї та обряди. Календарна обрядовість. *Гуцульщина. Історико-етногр. дослідження.* Київ: Наукова думка, 1987. С.286-302.

219. Кухта С. Маловідома особистість. *Українська культура.* 1991. №10. С.8-9.

220. Кухта С. Маестро гуцульського танцю Ярослав Чуперчук. Львів: Край, 2011. 128 с.

221. Лаврук Н. Типологія українських листівок кінця XIX – початку XX ст. *Вісник Прикарпатського університету: Серія «Мистецтвознавство».* Вип.19-20. Івано-Франківськ: Вид-во ПНУ імені Василя Стефаника, 2010. С.118-124.

222. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура XX століття: автореф. дис. … канд. іст. наук: 17.00.01 / Київський Національний університет культури і мистецтв. Київ, 2003. 20 с.

223. Лесин В. М. Славетний новеліст Стефаник В. С. Вибране. Ужгород: Капати, 1979. С.5-27.

224. Лесин В. М. Василь Стефаник. Життя і творчість. Київ: Дніпро. 150 с.

225. Леся Українка. Про мистецтво. Київ: Мистецтво, 1966. 268 с.

226. Лингис Ю., Славюнас З., Якелайтис В. Литовские народные танцы. Вильнюс: Гос. из-во полит. и науч. лит-ры Литовской ССР, 1955. 310 с.

227. Літературно-мистецька Буковіана-2004 / автори-упорядники: О. Г. Довгань, О. О. Гаврилюк. Чернівці: Букрек, 2004. 168 с.

228. ЛНБ України, відділ рукописів, Ф.77. Оп.2. Спр.1028. Арк. 1-17.

229. Логойда В. Громадянські свята Радянського Закарпаття і подолання релігійних пережитків. *[Культура і побут населення Українських Карпат]. Матеріали Республіканської наук. конф.* Ужгород: Закарпатська обласна друкарня, 1973. С.60-65.

230. Лозко Г. Українське народознавство. Київ: Зодіак-ЕКО, 1995. 368 с.
231. Ломацький М. Старовіччина. *Гуцулія.* 1967. Ч.3. С.35-37.
232. Ломацький М. «Верховино, світку ти наш». Нариси з Гуцульщини Нью-Йорк: Говерля, 1960. 287 с.
233. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Санкт-Петербург: Лань, 2007. 344 с.
234. Лужницький Г. З історії українського театру. Доба Олександра Загарова. Філадельфія, 1953. Ч.2. 191 с.
235. Лужницький Г. Вибране. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 268 с.
236. Лужницький Г. Український театр: наукові праці, статті, рецензії: у 2 т. Львів, 2002. Т.1: Наукові праці. 340 с.
237. Луцкая Е. Жизнь в танце. Москва: Искусство, 1968. 80 с. ил.
238. Луцюк Г. Гуцульщина в епістолярній спадщині Михайла Коцюбинського. *Гуцульський календар-2010.* Вип.15. Верховина: Гуцульщина, 2010. С.48.
239. Людкевич С. П. Виступ хору Котка. *Діло.* 1937. Ч.272.
240. Макарчук С. Гуцульський пласт традиційної культури українців. *Етнос і культура.* 2003. №1. С.45-52.
241. Маковецька Х. Той, хто «працював з серцем». *Народознавчі зошити.* Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. №6. С.1117-1127.
242. Маковецька Х. Парк української культури у Львові. *Народознавчі зошити.* Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. №6. С. 1130-1141.
243. Маковецька Х. Рецензії на праці Романа Гарасимчука. *Народознавчі зошити.* Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. №6. С.1142-1146.
244. Максимович М. Русская бесіда. 1956. №1. С.72-75.
245. Малова-Малкович П. М. З Карпатських джерел – етнографічний нарис. Чернівці: Місто, 2004. 176 с.

246. Мандзяк О. Бойові традиції аріїв: На шляху до реалій українських бойових мистецтв. Тернопіль: Мандрівець, 2011. 272 с.

247. Мандибура М., Павлюк С. Господарська діяльність і матеріальна культура. Землеробство. *Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження.* Київ: Наукова думка, 1987. С.108-119.

248. Марусик Н., Стасько Б. Митці народної хореографії Прикарпаття. *Навчально – методичний посібник*. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ «Плай» ЦІТ, 2009. 164 с.

249. Марусик Н., Стасько Б. Український народний одяг (Західні етнографічні регіони). *Навчально-методичний посібник*. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ «Плай» ЦІТ, 2009. – 120 с. *Гриф Міністерства освіти і науки України.*

250. Марусик Н., Стасько Б. Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці Гуцульські». *Навчальний посібник*. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2010. – 284 с. *Гриф Міністерства освіти і науки України.*

251. Марусик Н. І. Становлення та розвиток форм гуцульського автентичного танцю. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. М. Станкевич, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2010. Вип. 19-20, С. 284-288.

252. Марусик Н. І. Хореографічний компонент в контексті гуцульських фестивалів. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. М. Станкевич, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28-29, ч. 1. С. 60-65.

253. Марусик Н. І. Формування науково-методичної базу гуцульської хореології та хореографічної педагогіки. *Вісник Львівського університету*: *мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. А. Єфіменко, Н. Жукова та ін.]. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 161-170.

254. Марусик Н.І. Гуцульська хореографія як представницький реперутарний компонент у мистецьких євроінтеграційних процесах.

Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство. [зб. наук. статей / редкол. М. Станкевич, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 28-29, ч. 1. С. 60-65.

255. Марусык Наталия Ивановна. Современное состояние гуцульской хореографической культуры.«Научная дискуссия : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» : сборник статей по материалам XVI международной заочной научно-практической конференции. Москва: Международный центр науки и образования, 2013. №11(38). С. 49-55.

256. Marusyk N. Гуцульська хореографія у контексті загальної і фахової освіти. *Educational and behavioural issues in modern world II. Catholic University of Rosenberg. Rosenberg (Slovakia),* 2014. P. 37-48.

257. Marusyk N. Cultural influence of rhythm and plastic on professional education and choreographic training of the Ukrainian and Polish communities in eastern galicia. *Spheres of culture : journal of Philology, History, Social and Media Comunication, Political Science and Cultural Studies. [Science Magazine / Editor-in-Chief Prof. Ihor Nabytovych]. Lublin,* 2016. Volume XIII. P. 572-576.

258. Марусик Н.І. Від нового типу педагога-хореографа до нового змісту його підготовки. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка:* [зб. наук.праць]. Луганськ:Луганський державний інститут культури і мистецтв, 2006.вип.6. С. 52-61.

259. Марусик Н.І. Ритміка і хореографія як засіб естетичного виховання молодших школярів. *Вісник Прикарпатського університету: педагогіка*. [зб. наук. статей]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. Вип. XIII – XIV, Ч.2. С. 74-82.

260. Марусик Н.І Формування гармонійно розвиненої особистості школяра на уроках ритміки і хореографії в початковій школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки*: [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і*

сучасність» (Івано-Франківськ, 2007)]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С.82-89.

261. Марусик Н.І.Взаємодія і синтез навчальних дисциплін як прогностична тенденція розвитку системи хореографічної освіти. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки*: [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* (Івано-Франківськ,2008)]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. С.74-81.

262. Марусик Н.І. Взаємодія і синтез навчальних дисциплін як прогностична тенденція розвитку системи хореографічної освіти. *Теоретичні та методичні засади підготовки вчителів мистецьких дисциплін в системі національної освіти України: регіональний аспект:* [зб. наук.праць]. Бердянськ: державний педагогічний університет, 2011. №1. С. 192-197.

263. Марусик Н.І., Серганюк Л.І. Сучасний стан гуцульської автентичної хореографії: [зб. матеріалів семінару-практикуму та «*Народознавчих студій пам'яті Василя Скуратівського»*]. Київ.: УЦКД, 2011. С.395-399.

264. Марусик Н.І. Василь Авраменко – плюси і мінуси творчої діяльності. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті вищої освіти в Україні*: [зб. наук. статей]. Херсон: ХДУ, 2011.вип.LV111,ч.2 С. 73-78.

265. Марусик Н. Вокально-хореографічні колективи Гуцульщини у мистецьких євроінтеграційних процесах. *Хорове мистецтво у вищій школі : проблеми і перспективи професійної підготовки* : [зб. наук. статей] Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. Ч. 2. С. 158-162.

266. Марусик Н.І. Педагогічні аспекти професійної підготовки майбутніх вчителів ритміки і хореографії. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів*: [зб.

матеріалів ІІ1 всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ,2006)]. Київ: КНУКіМ, 2006. С.88-91.

267. Марусик Н.І. Народне танцювальне мистецтво та його роль у вихованні підростаючого покоління. *Хореографічне мистецтво в системі художньо-естетичної освіти в Україні*: [зб. матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції (Івано-Франківськ,2007)]. Івано-Франківськ: Видавничо дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С.69-72.

268. Марусик Н.І Взаємодія традиційних і інноваційних методів у підготовці педагогів-хореографів – керівників дитячих танцювальних колективів на мистецьких спеціальностях у педагогічному вузі. [зб. матеріалів 1 науково-практичної конференції *«Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу»* (Херсон,2009)]. Херсон: ХДУ, 2009. С.184-194.

269. Марусик Н. До проблеми підготовки керівників дитячих хореографічних колективів у педагогічному вузі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М.В.Вовка]. (Івано-Франківськ,2008)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. Вип.111.С.91-99.

270. Марусик Н.І. Символіка форм танцювання у гуцульській хореографічній культурі. *Наукова педагогічна думка:* [зб. матеріалів Міжнародної науково- практичної конференції *«Хореографія у мистецько-освітньому просторі України»*]. Рівне, 2012. С. 195-198.

271. Марусик Н. Проблема компетентнісного підходу до організації навчально-виховного процесу на уроках музичного мистецтва у початковій школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*:

матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М.В.Вовка]. (Івано-Франківськ,2008)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. 2012.Вип.6.С.66-74.

272. Марусик Н.,Серганюк Л. Сучасний стан гуцульської автентичної хореографії. [зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції *«Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку»*]. – Київ.: ДАКККіМ. 2012. С. 112-118.

273. Марусик Н.І.,Табака Ю. Розвиток танцювальності дітей молодшого шкільного віку на уроках класичного танцю. [зб. студентських наукових праць].Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника Еврика – XIV 2013. С. 195-197.

274. Марусик Н. Підготовка педагога хореографа в сучасній школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М.В.Вовка]. (Івано-Франківськ,2013)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2013.Вип. VII. С.92-98.

275. Марусик Н. Музично-ритмічні ігри в хореографічній роботі з дітьми дошкільного віку. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М.В.Вовка]. (Івано-

Франківськ,2014)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009.Вип. VIII.С.95-100.

276. Марусик Н. Гуцульська хореографія у контексті загальної та фахової освіти. *«Педагогіка музичного мистецтва, художньої культури та хореографії у контексті інтернаціоналізації освіти»*. [зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (Мелітополь,2017)]. Мелітополь: Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, 2017.С.68-75.

277. Матвеєв А. Гуцульський ансамбль пісні і танцю. *Прикарпатська правда.* 1948. 31 липня. С.2.

278. Мацієвська В. І. Музичні релікти Гуцульщини. *Український світ. Релікти культури: універсальний ілюстрований журнал.* 1995. Липень-грудень. 7-12 (Ч.11). С.44-45.

279. Мацієвський І. В. Музичні інструменти Гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 464 с.

280. Мерлянова О. Жіночі танці в українській народ.ній хореографії: автореф. дис. …канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Київський Національний університет культури і мистецтв. Київ: 2009. 20 с.

281. Мисюк І. Веселка весільна над Буковцем: [гуцул. весілля]. *Гуцульський календар.* Вип.13. Верховина, 2008. С.83-85.

282. Мисюк І. Весілля на Гуцульщині. 2-е вид. Снятин: Прут Принт, 1998. 119 с.

283. Мишанич С. В. Усна народна творчість. *Культура і побут населення України: навч. посіб.* / [Наулков В., Артюх Л., Горленко В. та ін.]. Київ: Либідь, 1991. С.163-177.

284. Моздир М. Вчений-народознавець. *Народознавчі зошити.* Львів: Інститут народознавства НАН України. 2000. №6. С.1114-1116.

285. Музиченко Я. Дух нації: Минуле чи майбутнє. *Сніп.* 1997. Ч.І. С.59-61.

286. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. Київ: Родовід. 189 с.

287. Надеждин А. Гуцульский ансамбль песни и танца. *Ленинское знамя.* 1950. №171. С.7.

288. Назарчук Д. Гуцулія ся бавить! [про Міжнар. гуцул. фест. в Яремче] *Голос України*. 2007. 31 лип. С.4.

289. Наказ № 53 по обласному відділу у справах мистецтв від 1 листопада 1944 р. / Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №317. Оп.1. Спр.1. Арк.4.

290. Наказ № 100 по обласному відділу у справах мистецтв від 23 березня 1945 р. / Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №317. Оп.1. Спр.10. Арк.10.

291. Наказ № 124 по обласному відділу у справах мистецтв від 12 липня 1945 р. / Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №317. Оп.1. Спр.10. Арк.17-18.

292. Никифорняк Д. І знову гуцули зібрались разом. *Гуцульський календар-2010*, №15. Верховина: Гуцульщина, 2010. 116 с.

293. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Ленинград-Москва: Искусство, 1965. 376 с.

294. Нолл В. Паралельна культура в Україні в епоху сталінізму. *Родовід.* 1993. №5. С.37-41.

295. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства (Усна історія української селянської культури 1920-30 років). Київ: *Родовід*, 1999. 561 с.

296. Онищук А. З народного життя гуцулів. Родини і хрестини, та дитина до шостого року життя. Матеріали до української етнології. Львів, 1912. Т.15. С.91-113.

297. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. *Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века*. Вып.2. Москва: Искусство, 1980. 137 с.

298. Павлів Я., Головин Б., Цигилик О. Нашого цвіту – по всьому світу. *Регіональний річник «Тернопілля»*. Тернопіль: Збруч, 2002. 696 с.

299. Паночко М. Пропагандист хорового мистецтва. *Радянський педагог.* 1982. №39-40. С.3-5.

300. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег, Едмонт: Союз українок Канади. 1963. 215 с.

301. Пастух В. В. Галицький слід Василя Авраменка. *Українська культура.* 1999. №3-4. С.32-33.

302. Пастух В. В. Традиції Гуцульського театру і постановки В. Авраменка. *Перевал.* 1998. №4. С.149-154.

303. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х років XX століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський Національний університет культури і мистецтв. Київ, 1999. 20 с.

304. Пастух Віталіна. Модерні хореографічні напрямки в Галичині (20-30-і роки XX століття). Київ: Знання, 1999. 41 с.

305. Пасютинская В. Волшебный мир танца. Москва: Просвещение, 1985. 221 с.

306. Пелипейко І. А. Вивчення Гуцульщини. *Гуцульщина.* Верховина, 1998. С.23-26.

307. Пелипейко І. Гуцульщина в літературі: досвід. Косів: Писаний камінь, 1997. 105 с.

308. Пелипейко И. А., Дацюк Я. Ю. Косов: путеводитель. Ужгород: Карпати, 1983. 144 с.

309. Пеліна Г. Трембітальні сигнали Закарпатської Гуцульщини. *Молоді музикознавці України.* Київ, 2005. С.35-37.

310. Пилип'юк А. Свято над Білим Черемошем. *Гуцульський календар-2010.* Вип.15. Верховина: Гуцульщина, 2010. С.84-85.

311. Пігорєв М. Гуцульський ансамбль пісні і танцю в Алма-Аті. *Київська правда.* 1957. 29 жовтня.

312. Погребенник Ф. Гнат Хоткевич. Твори: в 2 т. Київ.: Дніпро, 1956. Т.1. С. 5-31.

313. Погребняк М. М. Танець "модерн" у художній культурі XX ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2009. 19 с.

314. Полякова І., Дейчаківська І. Діяльність українського народного театру ім. Івана Тобілевича. *Вісник Прикарпатського університету: Серія «Мистецтвознавство».* Вип.VI. Івано-Франківськ: Плай, 2004. С.51-63.

315. Полякова І. Шляхи становлення музичного театру в Галичині. *Музика Галичини: наукове видання: у 2 т.* Львів: Сполом, 1999. Т.2. С.77-85.

316. Поляниця Д. Місто Станіславів відновлюється. *Прикарпатська правда.* 1944. 2 серпня. С.2.

317. Поморянський М. А., Мураховський Я. П., Сулятицький Т. В., Пупченко М. Г. Буковинський танець. Чернівці: Букрек, 2007. 207 с.

318. Пономаренко В. Життя в танці Івано-Франківськ: Горицвіт, 2008. 123 с.

319. Поп'юк Я., Зузяк Л., Зеленчук І. XX фестивальна осінь закружляла у магічному вирі гуцульського етномистецтва. *Гуцули і Гуцульщина.* 2013. 15.06. – URL: http://gig.if.ua/874/

320. Поясик О. Гуцульський музичний фольклор як засіб духовного виховання особистості. Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура: збірник статей та повідом. наук. конф. з міжнар. участю «Гуцульщина як усторико-культурний феномен», (Коломия, 29 жовтня, 2009 року). Коломия: Вік, 2009. С.151-154.

321. Правдюк О. Художна самодіяльність Української РСР у її зв'язках з фольклором і самодіяльним мистецтвом. НТЕ. 1976. №5. С.9-18.

322. Прикарпаття. Спадщина віків: Історико-культурологічне видання. Львів: Манускрипт, 2006. С. 182-191.

323. Пронь А. Становлення сценічних форм хореографічного фольклору в Україні в контексті взаємовпливу регіональних традицій *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. XIV. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. С.164-168.

324. Пушик С. Страж-гора. Київ: Радянський письменник, 1982. 190 с.

325. Пушик С. Ватра на Чорній горі. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2001. 365 с.

326. Радянське Прикарпаття (1939-1959): документи й матеріали. Ужгород: Карпати, 1964. 639 с.

327. Райковська О. Культурне надбання. *Прикарпатська правда*. 1945. №167. С.4

328. Ревуцький В. В. В Орбіті світового театру. Львів, 2000. 55 с.

329. Репертуар Гуцульського ансамблю пісні і танцю / Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р. №719. Оп.2. Спр.2. Арк.24.

330. Репертуарный паспорт на 1950 год. / Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №791. Оп.1.Спр.2 Арк.2.

331. Репертуар Станиславского Государственного ансамбля песни и танца на 1951 год. / Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №791. Оп.1- 80. Спр.4 Арк.73.

332. Рибаков Б. Язычество древней Руси. Москва: Наука, 1988. 712 с.

333. Рибарук І. Звеселімося Колядою: [про гуцул. традиції відзначення Різдва] Галичина, 2002. 5 січня.

334. Рижук О. Гуцулія. *Коломийська правда.* 2010. №16. С.9.

335. Ровенко О. Коломия театральна. Найстарішому театрові Галичини – 160 років. *Слово просвіти.* 2009. 26 березня-1 квітня. С.12.

336. Роговик Л. Психологія танцю. Київ: Главник, 2008. 303 с.

337. Русов М. О. Типи сільських селищ в полудневій частині Галичини Київ, 1915. С.1-163.

338. Сабан Л. Народні танці. *Гуцульщина. Історико-етногр. дослідження.* Київ: Наукова думка, 1987. С.353-362.

339. Савчук М. Гуцульський фестиваль. *Енциклопедія Коломийщини.* Зшиток 4. Літери Г, Ґ / за ред. М. Васильчука, М. Савчука. Коломия, 2006. С.181-183.

340. Самойлов А. Д. Художественная самодеятельность как проблема фольклористики. *Русский фольклор. Проблемы современного творчества.* Москва-Ленинград: Наука, 1964. Т.IX. С. 333.

341. Свєнціцький І. Різдво Христове в поході віків: Історія літературної теми й форми (Збірки Національного Музею у Львові). Львів: Друкарня "Діло", 1933. 184 с.

342. Свйонтек І. Весілля в Карпатах [Гуцульщина]. *Народне мистецтво.* 2007. №2. С.70-71.

343. Семчишин М. Театр і драматургія на західноукраїнських землях. *Тисяча років української культури.* Київ, 1993. С.343-346.

344. Серганюк Л. І. Давній український фольклор Галичини і використання його сучасними композиторами. *Етнос і культура. Часопис Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника: збірник науково – теоретичних статей*. Івано–Франківськ: «Плай», 2003. Вип.1. С.57-64.

345. Серганюк Л. І. Ритмопластика в генезисе профессионального музыкального и хореографического образования в Восточной Галичине: *сборник научных материалов «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: Международный центр науки и образования»*. Москва, 2013. Вып.11. С.26-34.

346. Сирник Я. Український альманах. Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 2009. 324 с.

347. Сінітович В. Театральна перлина Гната Хоткевича. *Гуцульський календар-2010.* Вип.15. Верховина: Гуцульщина, 2010. С.56-59.

348. Семчук У. Гори говорять. Чернівці, 1934 178 с.

349. Соломченко О. Г. Народні таланти Прикарпаття. Київ: Мистецтво, 1969. 180 с.

350. Софронова Л. Старовинний український театр. *Львівський національний університет ім. І. Франка.* Львів: Друкарня ЛА «Піраміда», 2004. С.147-149.

351. Спецкорр. Гастроли государственного гуцульського ансамбля. *Дагестанская правда.* 1950. 30 мая. С.9-10.

352. Спецкорр. Искусство гуцулов. *Ставропольская правда.* 1950. 24 мая. С.4.

353. Список работников областной филармонии. Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №317. Оп.1, Спр.21. Арк.17.

354. Список работников областной филармонии Державний архів Івано-Франківської області. – Ф.Р №791. Оп.1, Спр.14. Арк.6.

355. Справа №5443 П / Архів СБУ Івано-Франківської області. Арк.66.

356. Станіславський М. Відродження гуцульської пісні. *Прикарпатська правда.* 1944. №161. С.4.

357. Станкевич М. Народне мистецтво Гуцульщини: Генезис, проблеми, перспективи. *Етнос і культура*. Гражда. 2007. №15. С.15-18.

358. Станішевський Ю. Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ: Знання, 1967. 48 с.

359. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2004. 312 с. + 8 іл.

360. Стасько Б. Танці з Прикарпаття. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. 206 с.

361. Стасько Б., Марусик Н. Український народний одяг (західні етнографічні регіони): [навч. метод. посібник]/ Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2009. 120 с.

362. Стасько Б., Марусик Н. Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці гуцульські»: [навч. метод. посібник]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2010. 284 с.

363. Стасько Б. Народні танці Гуцульщини (з історії дослідження). *Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конференції.* Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С.64-67.

364. Стасько Б., Марусик Н. Митці народної хореографії Прикарпаття: [посібник для студ. хореогр. відділень мист. вищ. навч. закл.] Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2009. 164 с.

365. Стасько Б. Первинні ізоморфні танці гуцулів як складова народного танцю «Гуцулка». *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу. І Всеукраїнська наук.-практ. конфереція.* Херсон: ХДУ, 2009. С.70-81.

366. Стельмащук С. Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упор. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2000. С. 85-88.

367. Степанов П. Концерт гуцульського ансамблю. *Прапор перемоги.* 1948. №137. С.3.

368. Стефаник В. С. Вибране / упор. підгот. текстів, приміток і словник В. М. Лесина та Ф. П. Погребенника; авт. вступ. статті В. М. Лесик. Ужгород: Карпати, 1979. 392 с.

369. Стеф`юк В. Феномен народного гуцульського театру. *Історія Гуцульщини:* 6 т.-Т.6. / голов. ред. М. Домашевський. Львів, 2001. С.134-143.

370. Стеф`юк В. Диво гуцульське: [нар. селян. театр с. Красноілля *Гуцульський календар-2000.* Верховина.2000. С.51-52.

371. Стеф`юк В. Гуцульські барви. *Соціалістична культура*. 1969. №10. С.20.

372. Стеф`юк В. Керманич гуцульського театру: Нариси, життя і творчості Г. Хоткевича. Спогади про нього. Косів: Писаний камінь, 2000. 176 с.

373. Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. Москва: Искусство, 1979. 360 с.

374. Сявавко Є. Народні звичаї та обряди. Сімейна обрядовість. *Гуцульщина. Історико-етногр. дослідження.* Київ: Наукова думка, 1987. С.302-319.

375. Танцювальний ансамбль Покуття. - URL: kolomyya.org/cultpub/pokuttia.html

376. Тафійчук С. З народного джерела. *Зоря Рахівщини.* 1997. 25 вересня. С.2.

377. Творун С. Перегукнулися ліси і діброви. *Соціалістична культура.* 1971. №2. С.22-23.

378. Тэн И. Философия искусства. Москва, 1933. 360 с.

379. Терпелюк П. Мелодії Верховини. *Соціалістична культура.* 1969. №5. С.6-7

380. Ткаченко Т. Народный танец. Москва: Искусство, 1967. 656 с.

381. Трощинський В. П., Шевченко А. А. Українці в світі. Київ: Альтернативи, 1999. 352 с.

382. Туркевич Василь. Хореографічне мистецтво України у персоналіях (бібліографічний довідник). Київ: Бібліографічний інститут НАН України, 1999. 224 с.

383. Тюрикова О. Сучасний фольклоризм в Україні як актуалізація національних потреб часу (методологічні та методичні засади факультативної теми). *Наукові записи ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство».* Тернопіль: ТДПУ, 1999. №2. С.82-87.

384. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. Ульяновська. Київ: Либідь, 1993. 592 с.

385. Українська народність: нариси соціально-економічної і етнополітичної історії / В. Й. Борисенко, В. А. Смолій, Г. Я. Сергієнко та ін. Київ: Наукова думка. 560 с.

386. У краю Черемоша: Гуцульський геоетнопростір. Видання райдержадміністрації і районної ради. *Гуцульщина*. Івано-Франківськ: Місто НВ. 22 с.

387. Устинова Т. Русские танцы. Москва: Молодая гвардия, 1955. 261 с.
388. Федас Й. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XX ст.) Київ: Наукова думка, 1987. 184 с.
389. Федорів Р. Жбан вина. Ужгород: Карпати, 1968. 317 с.
390. Федькович Ю. Вибрані твори. Ужгород: Карпати, 1983. С.151-176.
391. Філімонова О. Історичний аспект формування сучасного танцю. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу: І Всеукраїнська науково-практична конференція*. Херсон: ХДУ. 2009. С.271-281.
392. Філоненко Л. Ярослав Барнич: науково-популярний нарис про життя і творчість. Дрогобич: Відродження, 1999. 147 с.
393. Флис С. Різдво на Гуцульщині. *Яремчанський вісник*. 1944. 4 січня
394. Флис С. Великодні звичаї на Гуцульщині. *Яремчанський вісник*. 1999. 3 березня
395. Фондера Р. Формування української хореографічної освіти в західній діаспорі у 20-80-х рр. XX ст. *Вісник. Мистецтвознавство.* Київ, 2009. № 20. - URL: http://vuzlib.com/content/view/1552/62/
396. Холодная В. Гуцульские топорцы. *Живая старина: Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре.* Москва, 1998. №3. С.13
397. Хоткевич Гнат. Твори: в 2 Т.–Т.2: Камінна душа. Київ: Дніпро, 1966. С.100.
398. Хоткевич Г. Спогади. Статті. Світлини / упор. А. Болабольченко. Київ: Кобза, 1994. 167 с.
399. Храплива-Щур Л. Українські народні звичаї в сучасному побуті. Львів, 1990. 36 с.
400. Хроніка і рецензії: Коломия. *Українська музика.* 1938. Ч.3. С.5
401. Худеков С. Всеобщая история танца. Москва: ЭКСМО, 2009. 607 с.
402. Центральний державний архів у м. Львові. Ф. 366. Оп.1. Спр.6. Арк.84
403. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів: Накладом фонду “Учітеся, брати мої”, 1934. Ч.11. (1). 251 с.

404. Черемшина М. Твори. Київ: Дніпро, 1978. 268 с.

405. Черемшина М. Карби. Київ: Дніпро, 1974. 214 с.

406. Черкач Н. Дивна магія народних видовищ. *Гуцульський календар-2010.* Вип.15. Верховина: Гуцульщина. С.54-55.

407. Чоловський П. Сторінки творчого портрета Володимира Пащенка (До 90-річчя від дня народження. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство».* Вип.IV. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. С.85-91.

408. Чуперчук Я., Сидоренко П. Голубка. Київ: Мистецтво, 1972. 215 с.

409. Шаховський С. Честь і труд. *Володимир Гжицький. Опришки.* Київ: Дніпро. 1962. С.5-16.

410. Шекерик-Доників П. Рік: Полудь звичаїв і вірувань гуцулів. *Гуцульська школа.* 1996. №1. С.61-68.

411. Шекерик-Доників П. Як відбувається коляда у гуцулів. *Історія Гуцульщини.* Т.3 / голов. ред. М. Домашевський. Чікаго, 1986. С.279-294.

412. Шекерик-Доників П. Рік у віруваннях гуцулів. Верховина: Гуцульщина, 2009. 352 с.

413. Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік: роман. Верховина, 2007. 496 с.

414. Шекерик-Доників П. Родина і хрестини на Гуцульщині (В селі Головах, Красноіллі, Косівського пов.) *Матеріали до української етнології.* Львів, 1918. Т.18. С.86-122.

415. Шендрик М. На маргінесі дебюту В. Авраменка. *Громадський вісник.* Львів, 1922. Ч.82. С.2.

416. Шинкарук В. Філософський словник. Київ: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії Академії наук Української РСР, 1973. С.363, 433.

417. Шкориненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 /

Київський Національний Університет культури і мистецтв. Київ, 2003. 18 с.

418. Шкрібляк П. Гуцульські фестивалі у відродженні розвитку та збереження звичаїв і традицій. *Криворівня: матеріали міжнар. наук. конф.* Івано-Франківськ, 2003. С.54-88.

419. Шкрібляк П. Гуцульська столиця. Івано-Франківськ, 2006. 67 с.

420. Шлемко О. Гуцулький театр Гната Хоткевича як самобутнє мистецьке явище. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип.1. Івано-Франківськ, 1999. С.106-112

421. Шлемко О. Гастрольна діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича. *Записки НТШ. Праці Театрознавчої комісії*. Т.245. Львів, 2003. С.174-218.

422. Штатные расписания и сметы административно-управленческих и эксплуатационных расходов на 1946 год / Державний архів Івано-Франківської Області – Ф.Р №791, Оп.1. Спр. 6 Арк.4

423. Шухевич В. Гуцульщина. Ч.1. *Матеріали до українсько-руської етнології.* Львів, 1899. Т.ІІ. 146 с.

424. Шухевич В. Гуцульщина. Ч.2. *Матеріали до українсько-руської етнології.* Львів, 1901. Т.IV. 320 с.

425. Шухевич В. Гуцульщина. Ч.3. *Матеріали до українсько-руської етнології.* Львів, 1902. Т.V. 256 с.

426. Шухевич В. Гуцульщина. Ч.4. *Матеріали до українсько-руської етнології.* Львів, 1904. Т.VII. 272 с.

427. Шухевич В. Гуцульщина. Ч.5 Львів: [б.в.], 1908. 300 с.

428. Юдкин И. Профессиональное искусство в системе художественной активности масс. *Социалистическая культура и художественная активность масс*. Київ, 1984. С.196.

429. Юцевич Ю. Ю. Словник музичних термінів. Київ: Музична Україна, 1977. 262 с.

430. Яценко М. Фольклорна спадщина В. М. Гнатюка *В. М. Гнатюк. Вибрані статті про народну творчість.* Київ: Наукова думка, 1966. С.5-36.

431. [б.а.] Фестивалі об'єднали гуцулів. *Гуцули і Гуцульщина.* 2012. 09 жовтня. - URL: http://gig.if.ua/684/

432. Bielowski A. Pokucie: Czas. Dodatek miesieczny. Krakow, 1857. T.6. S.653-734.

433. Hacgurt B. Neueste physikalisch-politische Reisen in den jahzen 1791, 1792 und durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nórdlichen Karpaten. Nurnberg, 1794, Th.III.294 s.

434. Harasymczuk R. Tance Huculskie. Lwów, 1939. 304 s.

435. Holowacky J. Ćesta po Halicke a Uherske Rusi. *Ćasopis ćeskehó Museum*, 1841, №2-4, 1842, №1.

436. Janów J. Slownik Huculski. Kraków, 2001. 290 s.

437. Youngerman S. Method and Theory Research: An Anthropological Approach. *Yearbook of the international Folk Music Council*. 1975. T.7. C.117.

438. Kaindl R. Pasterstwo i wierzenia pasterskie u huculów. Lud, 1896, T.2. S.201-210.

439. Kaindl R. Haus und Hof bei den Huculen. Mitteilungen der antropologische Geselschaft in Wien, 1896. Bd.26. S.147-185.

440. Kealiinohomoku J. Folk Dance. *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Presa, 1972. S.391-397.

441. Klymasz Robert B. The Fine Arts [Мистецтво]. *A Heritage in Transition: Essays in the History of Ukrainians in Canada* [Спадщина в переході: Збірник статей з історії українців в Канаді]. / ред. Manoly R. Lupul. Toronto: Mc Clelland and Stewart, 1982. C.285.

442. Kolcuniak N. Wesile w Kowaliwci. Lwów: Prawda, 1891.

443. Kolberg O. Pokucie: Obraz etnograficzny. *O. Kolberg. Dzieła wszystkie*: T.4. Wroclaw, Poznan: PNL, 1962-1963. 328 s.

444. Kolberg O. Ruś Karpacka. *O. Kolberg. Dzieła wszystkie*, T.54-55. Wroclaw, Poznan: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1970-1971. 360 s.
445. Kopernicki J. O góralach ruskich w Galicji: Zbióz, wiadomosci do antropologii krajowej. Kraków, 1889, T.13, cz.2. S.1-34
446. Korzeniowski J. Karpaccy górale. Warszawa, 1873. 79 s.
447. Milewski K. O huculach. Biblioteka Polska, 1821. T.1. S.187-193.
448. Ohonowski I. Deszczo pro Huculiw. Lwów: Prawda, 1879. 46-s.
449. Radomsky Metro. Metro Radomsky and his Orchestra (Дмитро Радомський і його оркестр) – DSLP 9
450. Pol W. Rzut oka na pólnocne stoki Karpat i przylegle im krainy. Kraków,1851. 146 s
451. Rehož F. Huculove Swtozor. 1882. №39. 43 s
452. Rehož F. Huculski Velikonoce. Prispevek k rusinskem narodopisu Karpat. Narodni listy, 1896. №217. S 2.
453. Rehož F. Spezky karpatskich Huculuv. Zlata Praha, 1888. №44.
454. Vahylević I. Huculove obyvatele vychodniho pohoži Karpatskego. *Casopis ćeskeho Museum*. Praha, 1838, №4. S.475-479.
455. Wajgiel L. O huculach: Zarys etnograficzny. Kraków, 1887. T.XI. 38 s.
456. Witwicki S. Rys historyczny o huculach. Lwów, 1863. 153 s.
457. Witwicki S. Huculy. *Pamietnik Towarzysta Tatrzanskiego*. 1876. S.73-84.
458. Wójćicki K. Huculy: Stare gawędy i obrazy. Warszawa, 1840. S.119-163.

Інтернет - джерела

459. URL: http://philarmonia.uz.ua/team/transcarpathion.php
460. URL: http://www.grinishin.openua.net/bio.php
461. URL: http://academia.gov.ua/sities/Grinishin.htm
462. URL: http://conservatory.lviv.ua/departaments/kafedrakhorovogo-ta-operno-simfonichnogo-diriguvannja
463. URL: http://www.irp.te.ua

464. URL: http://ukrainian-dancing.com/baletmeystery.html

465. URL: http://uk.wikipedia.org

466. URL: http://leksika.com.ua/10701002/uze

467. URL: http://verhovyna.org/ua/index.html

468. URL: http://philarmonia.uz.ua/team/transcarpathion.php

469. URL: http://www.mikolajchuk.ucor.ua/index/0-5

470. URL: http://www.ukrfilm.ucoz.ua

471. URL: http://www.kinokolo.ua/cyklopedia/film.php/977

472. URL: http://svaroh.al.ru/boh/dans/bookstan/doslid2-2.html

473. URL: http://svaroh.al.ru/boh/dans/bookstan/doslid2-4.html

474. URL: http://svaroh.al.ru/boh/dans/bookstan/doslid.html

475. URL: http://www.dlib.com.ua/ukrayinska-narodna-khoreohrafichna-kultura-xx-stolittja.html

476. URL: http://www.virsky.com.ua/vantuh.html

477. URL: http://xoent.org.ua/nar.amat/nar.tana.html

478. URL: http://artkavun.krerson.ua/ua-izvestnye-horeograficheskie-kollektivy- 21. URL: hersonschiny.html

479. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival. verkhovyna-I/

480. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival. vyzhnytsya-II/

481. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.rakhiv-III/

482. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival. verkhovyna-IV/

483. URL:http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.putyla-V/

484. URL:http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.yaremche-VI/

485. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.rakhiv-VII/
486. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.kosiv-VIII/
487. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.nadvirna-IX/
488. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.kolomyja-X/
489. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.verkhovyna-XI/
490. URL:http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.kosiv-XII/
491. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.vyzhnytsya-XIII/
492. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.putyla-XIV/
493. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.rakhiv-XV
494. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.pechenizhyn-XVI/
495. URL:http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.yaremche-XVII/
496. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.vyzhnytsya-XVIII/
497. URL:http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.kosiv-19/
498. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.verkhovyna-XX/
499. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.putyla-XXI/

500. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.nadvirna-XXII/

501. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.rakhiv-XXIII/

502. URL: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.kolomyja-24

503. URL: http://kultura-tsm.at.ua/index/tismenichanka/0-33

504. URL: https://rakhivkultura.blogspot.com/p/blog-page_73.html

505. URL:http://spadok.org.ua/gutsulschyna/arkan-svyaschennyy-cholovichyy-orden-gutsulskyy-tanets-initsiatsiyi

506. URL:https://docplayer.net/67652560-Visnik-prikarpatskogo-universitetu.html

507. URL:http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/z/zasluzhenyj-akademichnyj-zakarpatskyj-narodnyj-hor.html

НОТОГРАФІЯ

508. Боберський І. Рухливі забави та ігри (упоряд. Приступа Є. Н.). Львів: НТШ, 1994. 64 с.

509. Богач В. Коломийка (Гуцульский танец). Ноты для народного и классического экзерсиса. *Народный и классический экзерсис, Классический тренаж, Середина, Танцы России и ближнего зарубежья*. С.27.

510. Верховинець В. Весняночка. Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів / вид. 4-е, переробл. і доп. Київ: Музична Україна, 1979. 339 с.

511. Верховинець В. Весняночка: Методичні пояснення до дитячих ігор з співом для дітей дошкільного віку і для молодших дітей трудової школи. Харків, 1925. 90 с.

512. Голдрич О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: Край, 2003. 160 с. + 26 іл.

513. Голдрич О. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.

514. Голдрич О. С. Танцюємо разом: Танці з репертуару народних ансамблів м. Львова. Львів: Сполом, 2006. 288 с.

515. Голдрич О. С., Хитряк С. І. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю / Musical reader for the lessons of a folk-scenic dance /. Львів: Край, 2003. 232 с.

516. Досенко Є. І., Колесниченко Ю. В. Українське намисто. Десять українських танців (збірка хореографічних творів із музичним додатком). Вінниця: Нова книга, 2014. 272 с.

517. Зайцев Є. В. Приклади музичного супроводу до вправ під час занять з народно-сценічного танцю. Вінниця: Нова книга, 2007. 88 с.

518. Зайцев Є. В., Колесниченко Ю. В. Основи народно-сценічного танцю: посібник. Вінниця: Нова книга, 2007. 417 с.

519. Колногузенко Б. Н. Основы руководства и постановочной роботы в самодеятельном ансамбле народного танца (методические рекомендации). Харків: Диарт, 1990 24 с.

520. Колногузенко Б. Види мистецтва хореографії: метод. посібник для підготовки бакалаврів та спеціалістів за фахом «Хореографія». Харків: ХДАК, 2009. 140 с.

521. Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навчально-репертуарний збірник [ред.-упор. А. Душний, В. Шафета]. Дрогобич: Посвіт, 2013. Вип.2. 40 с.

522. Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навчальний посібник [ред.-упор. А. Душний, Ю. Чумак]. Дрогобич: Посвіт, 2010. 56 с.

523. Суховерська О. Рухові забави та ігри: З мелодіями й примовками. Львів: Свічадо, 2007. 124 с. (репринт: Рухові забави й гри з

мельодіями й примівками зладила Оксана Суховерська учителька руханки. Львів: Накладом Осипа Суховерського, 1924. / Музична частина впорядкована М. Гайворонським).

524. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах: навчальний методичний посібник. Київ: ІЗМН, 1996. 284 с.

525. Ткаченко Т. Народно-сценический танец. Москва: Искусство, 1967. Ч.1. 655 с.

526. Ткаченко Т. Народно-сценический танец. Москва: Искусство, 1975. Ч.2. 351 с.

527. Основи викладання українського народно-сценічного танцю: навч. посібник. Київ: ІПК ПК, 1995. 133 с.

528. Українські народні танці / П. П. Вірський (ред.) Андрій Іванович Гуменюк (упоряд., вступ. ст. та примітки). Київ: Наук. думка, 1969. 615 с.: схеми, ноти.

529. Українські народні танці. / Упорядкування та загальна редакція А. І. Гуменюка. Надрукована за постановою вченої ради Інституту мистецтва, фольклору та етнографії АН УРСР. Київ, 1962. 360 с.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Навчально-методичні посібники

1. Марусик Н., Стасько Б. Митці народної хореографії Прикарпаття. *Навчально – методичний посібник*. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ «Плай» ЦІТ, 2009. 164 с.

2. Марусик Н., Стасько Б. Український народний одяг (Західні етнографічні регіони). *Навчально-методичний посібник*. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ «Плай» ЦІТ, 2009. – 120 с. *Гриф Міністерства освіти і науки України.*

3. Марусик Н., Стасько Б. Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці Гуцульські». *Навчальний посібник*. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2010. – 284 с. *Гриф Міністерства освіти і науки України*.

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України

1. Марусик Н. І. Становлення та розвиток форм гуцульського автентичного танцю. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. М. Станкевич, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2010. Вип. 19-20, С. 284-288.

2. Марусик Н. І. Хореографічний компонент в контексті гуцульських фестивалів. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. М. Станкевич, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28-29, ч. 1. С. 60-65.

3. Марусик Н. І. Формування науково-методичної базу гуцульської хореології та хореографічної педагогіки. *Вісник Львівського університету*:

мистецтвознавство. [зб. наук. статей / редкол. А. Єфіменко, Н. Жукова та ін.]. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 161-170.

4. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як представницький реперутарний компонент у мистецьких євроінтеграційних процесах. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. [зб. наук. статей / редкол. В. Дутчак, О. Козаренко та ін.]. Івано-Франківськ, 2017. Вип.35. С. 71-77.

Статті у наукових виданнях інших держав

5. Марусык Наталия Ивановна. Современное состояние гуцульской хореографической культуры.«Научная дискуссия : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: сборник статей по материалам XVI международной заочной научно-практической конференции. Москва: Международный центр науки и образования, 2013. №11 (38). С. 49-55.

6. Marusyk N. Гуцульська хореографія у контексті загальної і фахової освіти. *Educational and behavioural issues in modern world. II Catholic University of Rosenberg. Rosenberg (Slovakia),* 2014. P. 37-48.

7. Marusyk N. Cultural influence of rhythm and plastic on professional education and choreographic training of the Ukrainian and Polish communities in eastern galicia. *Spheres of culture: journal of Philology, History, Social and Media Comunication, Political Science and Cultural Studies. [Science Magazine / Editor-in-Chief Prof. Ihor Nabytovych]. Lublin,* 2016. Volume XIII. P. 572-576.

Статті в інших наукових виданнях

8. Марусик Н. І. Від нового типу педагога-хореографа до нового змісту його підготовки. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка:* [зб. наук.праць]. Луганськ:Луганський державний інститут культури і мистецтв, 2006. Вип. 6. С. 52-61.

9. Марусик Н. І. Ритміка і хореографія як засіб естетичного виховання молодших школярів. *Вісник Прикарпатського університету: педагогіка*. [зб.

наук. статей]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. Вип. XIII – XIV, Ч. 2. С. 74-82.

10. Марусик Н. І. Формування гармонійно розвиненої особистості школяра на уроках ритміки і хореографії в початковій школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки*: [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* (Івано-Франківськ, 2007)]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С. 82-89.

11. Марусик Н. І. Взаємодія і синтез навчальних дисциплін як прогностична тенденція розвитку системи хореографічної освіти. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми і пошуки*: [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* (Івано-Франківськ, 2008)]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. С. 74-81.

12. Марусик Н. І. Взаємодія і синтез навчальних дисциплін як прогностична тенденція розвитку системи хореографічної освіти. *Теоретичні та методичні засади підготовки вчителів мистецьких дисциплін в системі національної освіти України: регіональний аспект:* [зб. наук.праць]. Бердянськ: державний педагогічний університет, 2011. № 1. С. 192-197.

13. Марусик Н. І., Серганюк Л. І. Сучасний стан гуцульської автентичної хореографії*:* [зб. матеріалів семінару-практикуму та «*Народознавчих студій пам'яті Василя Скуратівського»*]. Київ.: УЦКД, 2011. С.395-399.

14. Марусик Н. І. Василь Авраменко – плюси і мінуси творчої діяльності. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті вищої освіти в Україні*: [зб. наук. статей]. Херсон: ХДУ, 2011. Вип. LV111, Ч. 2. С. 73-78.

15. Марусик Н. Вокально-хореографічні колективи Гуцульщини у мистецьких євроінтеграційних процесах. *Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки*: [зб. наук. статей]. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. Ч. 2. С. 158-162.

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

1. Марусик Н. І. Педагогічні аспекти професійної підготовки майбутніх вчителів ритміки і хореографії. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів*: [зб. матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 2006)]. Київ: КНУКіМ, 2006. С. 88-91.

2. Марусик Н. І. Народне танцювальне мистецтво та його роль у вихованні підростаючого покоління. *Хореографічне мистецтво в системі художньо-естетичної освіти в Україні*: [зб. матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 2007)]. Івано-Франківськ: Видавничо дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С. 69-72.

3. Марусик Н. І. Взаємодія традиційних і інноваційних методів у підготовці педагогів-хореографів – керівників дитячих танцювальних колективів на мистецьких спеціальностях у педагогічному вузі: [зб. матеріалів І науково-практичної конференції *«Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу»* (Херсон, 2009)]. Херсон: ХДУ, 2009. С. 184-194.

4. Марусик Н. До проблеми підготовки керівників дитячих хореографічних колективів у педагогічному вузі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М. В. Вовка]. (Івано-Франківськ, 2008)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. Вип. 111. С. 91-99.

5. Марусик Н. І. Символіка форм танцювання у гуцульській хореографічній культурі. *Наукова педагогічна думка:* [зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції *«Хореографія у мистецько-освітньому просторі України»*]. Рівне, 2012. С. 195-198.

6. Марусик Н. Проблема компетентнісного підходу до організації навчально-виховного процесу на уроках музичного мистецтва у початковій школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М. В. Вовка]. (Івано-Франківськ, 2008)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. 2012. Вип. 6. С. 66-74.

7. Марусик Н., Серганюк Л. Сучасний стан гуцульської автентичної хореографії. [зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції *«Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку»*]. – Київ.: ДАКККіМ. 2012. С. 112-118.

8. Марусик Н. І., Табака Ю. Розвиток танцювальності дітей молодшого шкільного віку на уроках класичного танцю [зб. студентських наукових праць]. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника «Еврика – XIV», 2013. С. 195-197.

9. Марусик Н. Підготовка педагога хореографа в сучасній школі. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М. В. Вовка]. (Івано-Франківськ, 2013)]. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2013. Вип. VII. С. 92-98.

10. Марусик Н. Музично-ритмічні ігри в хореографічній роботі з дітьми дошкільного віку. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки*: матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» [зб. матеріалів науково-методичної конференції *«Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність»* / заг. ред. проф. М. В. Вовка]. (Івано-Франківськ, 2014)]. Івано-Франківськ:

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. Вип. VIII. С. 95-100.

11. Марусик Н. Гуцульська хореографія у контексті загальної та фахової освіти. *«Педагогіка музичного мистецтва, художньої культури та хореографії у контексті інтернаціоналізації освіти»*. [зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (Мелітополь, 2017)]. Мелітополь: Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, 2017. С. 68-75.

ДОДАТОК Б
Хронологія гуцульських фестивалів

Фестиваль проводиться щорічно, починаючи з 1991 року:

I Міжнародний гуцульський фестиваль
Верховина, Івано-Франківська область, 1991 рік.

II Міжнародний гуцульський фестиваль
Вижниця, Чернівецька область, 1992 рік.

III Міжнародний гуцульський фестиваль
Рахів, Закарпатська область, 1993 рік.

IV Міжнародний гуцульський фестиваль
Верховина, Івано-Франківська область, 1994 рік.

V Міжнародний гуцульський фестиваль
Путила, Чернівецька область, 1995 рік.

VI Міжнародний гуцульський фестиваль
Яремче, Івано-Франківська область, 1996 рік.

VII Міжнародний гуцульський фестиваль
Рахів, Закарпатська область, 1997 рік.

VIII Міжнародний гуцульський фестиваль
Косів, Івано-Франківська область, 1998 рік.

IX Міжнародний гуцульський фестиваль
Надвірна, Івано-Франківська область, 1999 рік.

X Міжнародний гуцульський фестиваль
Коломия, Івано-Франківська область, 2000 рік.

XI Міжнародний гуцульський фестиваль
Верховина, Івано-Франківська область, 2001 рік.

XII Міжнародний гуцульський фестиваль
Косів, Івано-Франківська область, 2002 рік.

XIII Міжнародний гуцульський фестиваль
Вижниця, Чернівецька область, 2003 рік.

XIV Міжнародний гуцульський фестиваль
Путила, Чернівецька область, 2004 рік.

XV Міжнародний гуцульський фестиваль
Рахів, Закарпатська область, 2005 рік.

XVI Міжнародний гуцульський фестиваль
Печеніжин, Івано-Франківська область, 2006 рік.

XVII Міжнародний гуцульський фестиваль
Яремче, Івано-Франківська область, 2007 рік.

XVIII Міжнародний гуцульський фестиваль
Вижниця, Чернівецька область, 2009 рік.

XIX Міжнародний гуцульський фестиваль
Косів, Івано-Франківська область, 2011 рік.

XX Міжнародний гуцульський фестиваль
Верховина, Івано-Франківська область, 2012 рік.

XXI Міжнародний гуцульський фестиваль
Путила, Чернівецька область, 2013 рік.

XXII Міжнародний гуцульський фестиваль
Надвірна, Івано-Франківська область, 2015 рік.

XXIII Міжнародний гуцульський фестиваль
Рахів, Закарпатська область, 2016 рік.

XXIV Міжнародний гуцульський фестиваль
Коломия, Івано-Франківська область, 2017 рік.

XXV Міжнародний гуцульський фестиваль
Яремче, Івано-Франківська область, 2018 рік.

Гімн Гуцульщини

Там, де гори-Чорногори, зелені Карпати,
Живуть сини України — гуцули завзяті.
Де Черемош, Прут і Тиса — вода студененька,
Пригортає Гуцульщину Україна-ненька.

Вже нікому ни вернути ті чеси погані,
Єк у горах панували чужинці захланні.
Вни кроїли Гуцульщину, чинили руїну,
Та ни вбили віру нашу у свою Вкраїну.

Бо гуцули душу й тіло клали за свободу,
І жоден раз ни зганьбили опришківського роду.
Тепер нашому народу всміхнуласи доля,
Україна незалежна — прийшла в гори воля.

Отож, браття-гуцулики, сходімси докупи,
Аби нашу незалежність ни змогли звернути.
На державу попрацюймо, душу їй віддаймо,
Тай забудем негаразди, житимемо файно.

Міжнародний гуцульський фестиваль

Гуцульщина має багатовікову історію. Гуцули обжили найвищу місцевість Українських Карпат — довкола Чорногірського, Чивчинського і Горганського гірських масивів, уздовж верхів'я річок Прут, Черемош, Тиса і прилеглі села Румунії. Неповторна природа гір вдихнула своєму народові велику творчу силу. Тому-то так багато в нашому краю самобутніх неперевершених музикантів, піснярів, майстрів різних видів прикладного мистецтва. І товариство «Гуцульщина» зорганізувавшись у 1990 році задля відродження, примноження матеріальної, духовної гуцульської культури, місцевих традицій і обрядів, започаткувало Міжнародні гуцульські фестивалі, у рамках яких

проводяться також науково-практичні конференції, симпозіуми, спортивні та різні молодіжні заходи. Кожний фестиваль — це сторінка гуцульського розвою, розкриття великого народного таланту, утвердження Гуцульщини у своїй рідній Українській державі і у світі. Тож хай вічно горить фестивальна ватра!

Фестивальний вогонь

Ген жайвором пісня у небо злетіла,
Світанок збудила в Карпатах.
Зі світу усього, Гуцульщино мила,
Зійшлись твої діти на свято.
Най очі іскряться у танці огнистім,
Най струни п'янить диво-слово.
І душі натхненні, високі і чисті
Засвітяться в щирій любові.
Фестивальний вогонь, ватра краю мого,
Запалає у кожному серці,
Через товщу років, посивілих віків
Сонцем в душах гуцульських всміхнеться.
Ударили в дзвони плаї смерекові,
І кличуть у гори трембіти.
Єднаймось, гуцули, у пісні, у слові,
Щоб вічно творити і жити.
Священний вогонь фестивальний зігріє
І крила розправить у серці,
Відродить в нім віру, любов і надію,
Луною в нащадках озветься.
Фестивальний вогонь, ватра краю мого,
Запалає у кожному серці,
Через товщу років, посивілих віків
Сонцем в душах гуцульських всміхнеться.

І Міжнародний гуцульський фестиваль

27 вересня 1991 рік. На невеликій верховинській полонині Запідок, яка здавна була місцем урочистих зібрань гуцулів, мала притягальну духовну силу, бо над нею, на 1221 метровій висоті, стоїть загадковий Писаний Камінь — язичницьке святилище наших предків, зібрався перший Гуцульський фестиваль. Розпочався з встановлення і освячення хреста. Бо так заведено в гуцулів — кожну справу розпочинати з молитвою, з Господнім благословенням.Уже цей, перший фестиваль, підтвердив статус міжнародного, бо брали в ньому участь гуцули з Румунії, а також делегації і гості з Польщі, Німеччини, Великобританії, США та інших країн. Як при виході на полонину, так і на цьому святі найбільш шановані люди краю запалили фестивальну ватру, бо вірять горяни в її надзвичайну магічну силу, яка зігріває своїм теплом, оберігає гуцульський рід від усяких бід.

II Міжнародний гуцульський фестиваль

27–29 серпня 1992 року другий Міжнародний Гуцульський фестиваль проходив у головному місті Буковинської Гуцульщини — Вижниці. «Заспіваймо, добрі люди, слухайте Карпати, щирим серцем тебе любим, Гуцульщино-мати!» — закликало усіх гасло над головною фестивальною трибуною. Фестиваль значно розширив коло учасників. Його гостями були мистецькі колективи з Дніпропетровська і Кривого Рога. Усією фестивальною програмою було підтверджено прагнення гуцулів працею і піснею зміцнити молоду українську державу. Бо вільний дух опришків, січових стрільців і воїнів-повстанців завжди вселяв віру гуцулів у невмирущість українського кореня, у те, що український народ об'єднається і постане гордим велетнем у вільному колі рівноправних народів Європи і світу. «І ми радіємо з того, що ви робите», — заявив, виступаючи на фестивалі генеральний секретар Світового конгресу вільних українців п. Василь Верига з Торонто. 1992 рік був пам'ятний ще й тим, що Гуцульські товариства, які зорганізувалися у більшості районів регіону, зібралися 31 жовтня у Верховині на з'їзд і створили Всеукраїнське об'єднане товариство «Гуцульщина», надіслали Звернення до Верховної Ради і Президента — прийняти Закон про статус гірських населених пунктів України.

III Міжнародний гуцульський фестиваль

У 1993 році фестивалю передував, 17–23 серпня, Перший світовий Конгрес гуцулів, який проходив в Івано-Франківську, Яремчі, Верховині, Косові і Коломиї. В його рамках було проведено міжнародну науково-практичну конференцію «Гуцульщина: перспективи її соціально-економічного і духовного розвитку в незалежній Україні», прийнято ряд звернень до влади і народу, репрезентовано Гімн Гуцульщини. Бажаючи успіхів Конгресові, Президент України Леонід Кравчук висловився у привітанні: «Переконаний, що внесок гуцулів у зміцнення держави, збагачення її культури надалі буде вагомим». І це було підтверджено на третьому Міжнародному Гуцульському фестивалі, який відбувся у Рахові 28–29 серпня, а перед ним свято народної творчості Закарпатської Гуцульщини під назвою «Гуцульщино, світку ти наш». Рахівщину представляли на фестивалі такі добре відомі далеко за межами краю художні колективи, як самодіяльні народні ансамблі пісні і танцю «Лісоруб», «Ялина», «Гуцульщина», «Тиса», «Карпати». Вперше на фестивалі виступали церковні хори духовної музики.

IV Міжнародний гуцульський фестиваль

7–9 жовтня 1994 року четвертий Гуцульський фестиваль відбувся позачергово у Верховині (його естафету приймали у Рахові косівчани). Фестиваль проходив паралельно з обласними змаганнями «Гуцульські ігри», приуроченими відкриттю у селищі новозбудованого стадіону. У перший день фестивалю відбувся черговий з'їзд Всеукраїнського об'єднаного товариства «Гуцульщина».

Головним гаслом, під яким проходило дійство, були слова:

То ж виходьте, люди,
Та з кожної хати
На гуцульські ігри,
На веселе свято.

Фестиваль засвідчив зрослий мистецький рівень самодіяльних колективів. Виступило багато оркестрів народних інструментів, зокрема «Гуцулія» з Коломиї,

викладачів Берегометської музшколи та Рахівського лісокомбінату. Серед танцюристів найвищу майстерність представили ансамблі з села Віпче, Вашківецька «Черемшина» та Великобичківська «Ялинка». Високе визнання здобув дебют дитячого сімейного ансамблю троїстих музик Сказівських з Ворохти. Від бойків на фестивалі з успіхом виступив фольклорний ансамбль санаторію «Перлина Прикарпаття» міста Трускавця. Естафету наступного фестивалю прийняв Путильський район Чернівецької області.

V Міжнародний гуцульський фестиваль

26–28 травня 1995 року ареною п'ятого Міжнародного Гуцульського фестивалю стала Путила — батьківщина гуцульського кобзаря — Юрія Федьковича. Цей фестиваль вирізнявся від попередніх тим, що проводився весною і завершальний його день був поєднаний з традиційним буковинським *святом проводів тваринників на полонини*. Серед призерів журі найбільше назвало самодіяльних аматорів саме з Путильщини — це народний колектив «Горянка», вокальні ансамблі районного будинку культури і килимової фабрики, троїсті музики братів Прилипчаків та музичної школи, авторська пісня А. Яків'юк з Розтік та читець В. Григоряк з Довгополя. Найвищої нагороди гран-прі удостоївся ансамбль пісні і танцю «Черемош» товариства «Гуцульщина» з м. Львова. Поставивши виставу за однойменним твором Ю. Федьковича «Запечатаний двірник» Вижницький самодіяльний народний театр ще раз довів свою професійну зрілість, майстерність і вчетверте став лауреатом Гуцульських фестивалів. Передаючи яремчанцям фестивальну естафету, путильчани вручили і традиційні гуцульські атрибути — бесаги та бербеницю, бо за звичаєм гуцульським гостей не відпускають з порожніми руками, а дарують гостинці.

VI Міжнародний гуцульський фестиваль

13–15 вересня 1996 року знову озвалися трембіти і сонце дивилося з небес, гуцулів із усього світу Яремче скликало на Конгрес. У рамках другого Гуцульського конгресу проходили:

- з'їзд гуцульських товариств України і діаспори;
- міжнародна науково-практична конференція на тему «Екологічні передумови розвитку рекреації на Гуцульщині»
- теоретичний і методологічний семінар (проходив у Косові) на тему «Гуцульщинознавство як розділ науки та навчальний предмет».

На з'їзді брали участь гуцульські делегації з-за кордону — члени товариства «Гуцули» з Сигітської округи Румунії та Конференції Гуцульських товариств Америки і Канади, а також з Російської Федерації. При відкритті цих фестивальних дійств вітальну театралізовану програму представив гуцульський ансамбль пісні і танцю з Івано-Франківська, який дав заряд натхнення для самодіяльних виконавців. Фестиваль у Яремче ще раз засвідчив невичерпність і багатство гуцульської духовної культури, самобутньої творчості майстрів різних видів ремесел. Цей фестиваль доповнився ще одним жанром — *фото-кіно-відео* і переможцем стала народна кіностудія «Верховина» з Івано-Франківська.

VII Міжнародний гуцульський фестиваль

26–28 вересня 1997 року сьомий Міжнародний Гуцульський фестиваль приймала Рахівщина. Він був пов'язаний із святкуванням 550-річчя першої письмової згадки про Рахів.

Золотокоса й щедра осінь
Накрила свій святковий стіл,
До тебе, Рахове, зійшлися гості
З усіх Гуцульських міст і сіл.
За тебе молиться Говерла
І просить в Бога довгих літ.
То хай молодість твоя не померкне,
Будь славен на весь світ.

Ці слова і ювілейна настроєність була відчутна в усіх фестивальних дійствах. А поряд з суто фестивальною програмою тут проводились: дві міжнародні науково-практичні конференції на теми «Енергія — Середовище — Економіка» та «Міжнародні аспекти збереження біологічного різноманіття Карпат», а також відкрився і активно діяв перший Міжнародний гуцульський ярмарок «Експо–Рахів–97». До ювілею міста і фестивалю вийшло чимало цікавих видань, особливо гарний, добре оформлений та ілюстрований альбом-путівник «Рахів — місто в географічному центрі Європи». Основні дійства та заключний гала-концерт лауреатів і переможців фестивалю проходили на сцені амфітеатру в урочищі Буркут, з якого відкривається чудова панорама на це гуцульське місто та Чорногірські краєвиди.

VIII Міжнародний гуцульський фестиваль

29–30 серпня 1998 року над Косовом лунали гуцульські мелодії, жарти, співали дорослі і малі, у запальних танцях вирувала молода Гуцульщина — місто над бистроплинною Рибницею приймало гостей та учасників восьмого Міжнародного фестивалю, який узяв свій зачин біля пам'ятника Іванові Франку. «Ми щиро раді приймати фестиваль у серці Гуцульщини, — наголосив у зверненні до багаточисельної фестивальної громади голова райдержадміністрації Дмитро Гладуняк, — у краю, що здавна відомий своїм мистецтвом, яке започаткували славні династії Шкрібляків, Корпанюків, а нині продовжують сотні талановитих їх послідовників». І дійсно, попри високий рівень виконавців у різних жанрах, Косівський фестиваль відзначився небувало великою участю в ньому майстрів різних видів ремесел. Серед мистецьких самодіяльних колективів журі і глядацька аудиторія найбільше оцінила і віддала гран-прі танцювальному ансамблю «Смеречина» Вижницького народного дому. Цей фестиваль запам'ятався і вдало організованими змаганнями-забавами «Гуцульські моцаки».

IX Міжнародний гуцульський фестиваль

11–12 вересня 1999 року Міжнародний Гуцульський фестиваль проходив у Надвірній. Він відбувався уже вдев'яте, але вперше у цьому великому гуцульському святі узяв участь Президент України Леонід Кучма, якого щиро вітали декілька десятків тисяч господарів міста і учасників фестивалю. Від їх імені ведучий проголосив: «Шановний Леоніде Даниловичу! Вся гуцульська громада уклінно просить Вас стати почесним членом Всеукраїнського товариства «Гуцульщина». Приймаємо Вас до сім'ї гуцульських ватагів. Прийміть від усього загону гуцулів барвисту тайстру, у якій є все для ватага, сардак, який Вас завжди зігріє. Цей топірець — то булава ватага, символ мужності і моці, а кресаня — то символ гуцульської краси і вічної молодості». У промові президент, звертаючись до виконавчих органів самоврядування і товариства «Гуцульщина», наголошував не лише на поступальному економічному, соціальному, туристично-рекреаційному розвитку регіону Гуцульщини, а й "дбати про дальше збагачення культурного компоненту тутешнього життя". І це з особливою повнотою підтвердила багата мистецька програма фестивалю. Гран-прі одержав оркестр народної музики

Косівської школи мистецтв. Серед фольклорних колективів звання лауреата був удостоєний учнівський ансамбль з гуцульського села Бистра Марамурешського повіту Румунії, а серед майстрів декоративно-прикладного мистецтва переможцем став верховинський різьбяр Роман Бортейчук.

X Міжнародний гуцульський фестиваль

22–24 вересня 2000 року, поєднавшись з фольклорно-етнографічним фестивалем «Коломийка», в Коломиї відбувся X Міжнародний гуцульський фестиваль, якому передувала зіркова естафета фестивального вогню шляхами Гуцульщини. Участь у конкурсній програмі взяли більш ніж 200 фольклорних колективів гуцульського краю, України та країн близького і дального зарубіжжя. У рамках фестивалю відбулися літературно-мистецьке свято «Криворівня — 2000», міжнародна конференція «Музика Галичини», конкурс дитячих колективів художньої самодіяльності, а на Воскресінецькій горі діяв туристичний табір «Гуцулія молода». Оцінювало конкурсні програми компетентне журі з провідних артистів області й України. Учасників і гостей фестивалю чекали зустрічі зі знавцями фольклору Михайлом Тимофіївим і Миколою Савчуком, з акторами Коломийського обласного драматичного театру. Були представлені вистави «Гуцульський рік», «Земля» і прем'єра «Олекса Довбуш», яка стала завершенням культурно-мистецького свята в селищі Печеніжин, присвяченого 300-літтю від дня народження Олекси Довбуша. Теоретична частина фестивалю розпочалась конференцією «Гуцульщина: наука, освіта, культура», до участі в якій було залучено провідних науковців Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника, Львівського національного університету, Коломийського інституту управління природними ресурсами, з Мюнхена й Відня; всеукраїнське та коломийське об'єднання гуцулів, коломийські музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського, історії Коломиї. Під час фестивалю проводилось відкриття оновлених залізничного вокзалу станції Коломия, народного музею Гуцульщини та Покуття і новозбудованого музею писанки. Також працювали виставки-продажі виробів декоративно-вжиткового мистецтва та дитячих робіт, проводились екскурсії містом та його музеями. В день урочистого відкриття фестивалю на співочому полі відбулося музичне свято «Як заграють трембіти й цимбали», а завершився фестиваль великим гала-концертом на стадіоні «Юність» з нагородженням переможців, передачею естафети та молодіжною забавою. X Міжнародний гуцульський фестиваль зібрав навколо себе всіх, кого турбує майбутнє гуцульського регіону, його економічний розвиток, екологічні та культурно-мистецькі проблеми, розвиток традиційних ремесел, освіти і науки.

XI Міжнародний гуцульський фестиваль

7–9 вересня 2001 року учасників XI гуцульського фестивалю радо вітала Верховина. У конкурсній програмі взяло участь 80 колективів художньої самодіяльності (близько 1200 учасників).

У рамках фестивалю було проведено:

- міжнародну науково-практичну конференцію на тему: «Проблеми відродження та розвитку матеріальної і духовної культури гуцулів»;
- засідання гуцульської освітянської ради на тему «Шляхи розвитку самодіяльної творчості учнівської молоді»;
- всеукраїнське літературно-мистецьке свято «Криворівня — 2001»;
- презентації друкованих видань з питань Гуцульщини;

- виступи солістів-виконавців на народних струнних інструментах, троїстих музик, вокальних, фольклорних і танцювальних колективів.

В номінації «Музичний жанр» журі визнало найкращими муніципальний оркестр «Аркан» з м. Надвірна та народний аматорський оркестр народних інструментів з м. Косова. В номінації «Танцювальний жанр» дипломом I ступеня нагороджений народний аматорський родинний танцювальний ансамбль с. Віпче Верховинського району, в номінації «Вокальний жанр» — О. Бойко із с. Зелена Надвірнянського району.

XII Міжнародний гуцульський фестиваль

Делегація Косівщини прийняла естафету для проведення чергового XII Міжнародного гуцульського фестивалю, який проходив у Косові 6–8 вересня 2002 року. На свій найбільший культурно-духовний храм зібралися 109 колективів художньої самодіяльності, понад 80 солістів різних жанрів та майже 200 майстрів народного декоративно-прикладного мистецтва. За звання найкращих змагалися фольклорні та хорові колективи, народні танцюристи, виконавці авторської пісні, співаної поезії і популярної музики, оркестри народних інструментів та читці художньо-поетичного слова. Напередодні відкриття фестивалю значну частину Косівського району було проголошено Національним парком «Гуцульщина». У рамках програми фестивалю проходили:

- науково-практична конференція «Карпати: культура, побут, здоров'я гуцулів та Гуцульщини», на якій було розглянуто різноманітні пропозиції та рекомендації державним органам влади та місцевого самоврядування, науковим установами з розв'язання соціально-економічних проблем регіону;
- відкриття пам'ятника відродження, який символізує здобуту незалежність України;
- науково-практична конференція «Гуцульщина на початку XXI століття»;
- фестивальний хід та урочисте відкриття фестивалю;
- конкурсна програма фестивалю;
- гала-концерт і нагородження переможців фестивалю.

Гуцули Прикарпаття, проводячи фестиваль, пронесли гуцульськими селами Прикарпаття Космачем, Прокуравою, Шешорами та Пістинем — символічний вогонь, яким запалювали фестивальні ватри, що збирали народних митців, мешканців сіл на свої мікро-фестивалі. Участь у XII Міжнародному гуцульському фестивалі взяло також чимало гостей з-за кордону, які були вражені самобутнім мистецтвом, яке зберегли гуцули. Журі оцінювало виступи учасників фестивалю в кожній номінації таємним голосуванням за 15-бальною системою, враховуючи такі критерії:

- артистичність;
- рівень виконавської майстерності;
- відповідність репертуару традиціям і звичаям того регіону, який представляли учасники;
- автентику виступу: використання діалектів місцевих говірок, музичний супровід, збереження місцевих особливостей у манері виконання;
- костюми, етнографічну атрибутику та реквізит.

Косівський фестиваль вважали чи не найкращим за останні роки. Більшість оглядачів були переконані, що якість фестивалю стала вищою за рахунок того, що у ньому не брали участі керівники країни і він, відповідно, позбувся обов'язкових бюрократичних заходів, які традиційно проводили з цієї нагоди місцеві чиновники.

XIII Міжнародний гуцульський фестиваль

Три дні (29-31 серпня 2003 р.) біля підніжжя Карпат у мальовничій Вижниці тривав XIII Міжнародний гуцульський фестиваль. Він зібрав понад 2 тисячі учасників, об'єднаних майже у 100 аматорських колективів, які представляли всі гуцульські регіони. На відкритті фестивалю представники делегацій вбрали символічне фестивальне дерево, а вже після цього було півгодинне привітання гостей колективами Вижницького району. Звісно, не обійшлось без традиційних запалення ватри і звичних привітань поважних осіб. В ці дні вся Вижниця перетворилась на великий концертний майданчик. Учасники фестивалю змагались у різних жанрах: декламації, вокалу, хореографії, фольклорному, прикладному, музичному та театральному мистецтвах. Перемогу здобули найдостойніші, але у всіх учасників залишились незабутні враження від перебування на цій мальовничій та щедрій землі. На місцевому стадіоні «Черемош» проходили виступи коломийкарів та фольклорних ансамблів. В центрі міста представляли музичне, оркестрове, танцювальне гуцульське мистецтво, а також таланти троїстих музик. А в селі Чорногузи знаходився центр фольклору та етнографії району, де проходили змагання театральних колективів, гумористів та читців. У кожному з восьми жанрів, представлених на конкурсі фестивалю, було вручено по 27 дипломів лауреатів III ступеня, II ступеня, і стільки ж — першого. Гран-прі цього року вручили шістьом учасникам. Звісно, запалена у день відкриття ватра погасла, але вижницькі іскри від неї залишились у пам'яті учасників та гостей фестивалю. З цих іскор наступного року гуцульський фестиваль воскрес знову — у селищі Путила Чернівецької області.

XIV Міжнародний гуцульський фестиваль

6–8 серпня 2004 року гуцули з усіх куточків Карпат з'їхалися у мальовничу Путилу, гірський райцентр Буковини, на XIV Міжнародний гуцульський фестиваль. Делегації з Рахівського, Верховинського, Надвірнянського, Косівського районів Івано-Франківщини, Львівщини, Польщі та Румунії, всього майже дві тисячі учасників, зібралися аби вшанувати поета і громадського діяча, Буковинського соловія Юрія Федьковича, 170-річчя від дня народження якого широко відзначала у ці дні громадськість Буковини. Гості та учасники фестивалю у святковій ході зібралися на Центральній площі Путили, де урочисто відкрили пам'ятник Юрію Федьковичу. Запалення фестивального вогню відбулося під звуки тужливих трембіт на центральному стадіоні «Карпати». Крім традиційних конкурсних програм у восьми жанрах: пісенному, фольклорному, музичному, театральному, хореографічному, естрадному, виставок творів образотворчого, фото- та декоративно-прикладного мистецтва родзинкою фестивалю став сплав лісу річкою Путилкою. Прикрасивши дараби заквітчаними яличками, поважні гуцули, вправно керуючи велетенськими веслами, пропливли бурхливими гірськими водами. Колись у такий спосіб прадіди нинішніх лісорубів сплавляли Черемошем та Прутом тисячі кубометрів деревини. Нині дараби відійшли у минуле, як символ хоробрості та відваги плотогонів, гордих синів гуцульського краю. Фольклорні колективи виступали на головній фестивальній сцені, танцювальні — на центральній площі селища, естрадні — у районному будинку культури. Цього ж дня у 14 селах Путильщини відбулися вечірні святкові концерти. Третій фестивальний день зібрав науковців, поетів та журналістів на родинному обійсті біля музею-садиби Юрія Федьковича, де відбулося літературно-мистецьке свято «Шовкова косиця». Словами вдячності згадували вони свого славного земляка, людяного і правдивого чоловіка, який дбав про простий люд, любив рідні Карпати, змусив увесь світ зачаруватися Буковиною, неповторною красою її гірських плаїв та полонин, гостинністю і добродушністю гуцулів. Завершився фестиваль нагородженням переможців та гала-концертом.

XV Міжнародний гуцульський фестиваль

За всю історію проведення фестивалю закарпатському Рахову пощастило приймати його втретє. 2–4 вересня 2005 року тут, в самому серці українських Карпат, проходив XV Міжнародний гуцульський фестиваль та районний фестиваль-ярмарок «Гуцульська бринза». Завдяки своєму географічному розташуванню, унікальній природі та самобутній гуцульській культурі Рахів із давнини носить назву «Гуцульський Париж». Тут найвища гора України — Говерла та всі шість вершин українських Карпат. Нині місто відоме як одне з найпопулярніших туристично-рекреаційних центрів України. В рамках фестивалю на базі Карпатського біосферного заповідника відбулася міжнародна науково-практична конференція «Екологічні та соціально-економічні аспекти збереження етнокультурної спадщини Карпат» та відкриття меморіальної дошки поету-сатирику Михайлу Бараболі у селі Ділове Рахівського району. Конференція організована Міністерством охорони навколишнього природного середовища України, Карпатським біосферним заповідником та швейцарсько-українським проектом розвитку лісового господарства Закарпаття (FORZA) за підтримки неурядових громадських організацій «Наш дім» та екологічного клубу «Карпати». На це високе наукове зібрання з'їхалися відомі науковці краю, відповідальні працівники Мінприроди, письменники, представники органів влади та громадських організацій України, Франції, Румунії, Словаччини, Польщі, Чехії, Угорщини — всього близько 200 осіб. Науково-практична конференція стала потужною преамбулою до всього святкового дійства XV Гуцульського фестивалю, розкрила не лише проблеми цього гуцульського краю, але й самобутню етнокультурну, історичну спадщину Карпат та шляхи їх збереження. Одночасно з фестивалем відбувся з'їзд Всеукраїнського товариства «Гуцульщина». Діють 13 первинних осередків в Україні, а також культурологічні організації в Румунії, Канаді, США та Великобританії. У програмі свята проводились конкурсні програми за жанрами: фольклорні, танцювальні колективи, ансамблі пісні і танцю, оркестри народних інструментів, троїсті музики, естрадні виконавці, драматичні колективи, художнє читання, виставка творів декоративно-прикладного мистецтва, конкурс кіновідеофільмів і фоторобіт. Учасники пройшли фестивальною ходою, а представники делегацій причепурили гуцульськими оберегами символічне фестивальне деревце. Чабани знесли у долину смачні наїдки — сир, вурду та бринзу, яку все частіше називають «гуцульською віагрою». Скотарство, вівчарство — основне заняття гуцульської родини. А літування на полонинах — не лише форма хазяйнування на альпійських луках, а й перевірка на витривалість для багатьох гуцулів, які не мислять свого життя-буття без полонини, вогнища та бринзи. В народі кажуть: «Вівця — то кожух, свита й душа сита». Апетитними стравами на мережаних рушниках, скатерках та килимах ґазди і ґаздині вітали господарів полонин, учасників і гостей фестивалю. Народні майстри продавали власні роботи — бочечки, гарно оздоблену кінську збрую, вишивані сорочини, ковдри, килими, вироби зі шкіри, різьблені ложки, гребінці та прикраси з бісеру. Виступи учасників оцінювало журі, до якого увійшли мистецтвознавці, провідні майстри та діячі культури України. Закривав XV Гуцульський фестиваль гала-концерт лауреатів та переможців. Фестиваль гуцулів у Рахові залишив по собі відчуття єдності великої гуцульської родини у пісні і слові, потребу жити і творити для України, для кожної родини. Як кажуть гуцули: «Будьмо моцні, єк цвики в плоті, тримаймоси купи, єк смола дратви, і шануймоси, бо, бігме, ми того варті!».

XVI Міжнародний гуцульський фестиваль

Це був, мабуть, найоригінальніший з усіх гуцульських фестивалів, хоча йому суттєво перешкодив дощ. Шістнадцятий міжнародний Гуцульський фестиваль пройшов буквально в польових умовах. Але, напевно, саме це й визначило його дух — порив всезагального братання нестримно поширився «Співочою царинкою» і змусив учасників

та гостей свята у різний спосіб засвідчувати одне одному свою прихильність. Фестиваль «Коломийка-2006» мав статус фольклорного. Місцем його проведення 26 і 27 серпня було обране колишнє гуцульське містечко Печеніжин (батьківщина Олекси Довбуша). Тут зібралися не лише гуцульські митці, але й гості з різних куточків України і навіть з-за кордону. Гуцульські співи, танці, мелодії чарували кожного, а вироби народних майстрів свідчили, що не перевелися таланти у карпатському краю. Окремо можна сказати про етнографічні хатки з 13 сіл і одного селища, які представляли Коломийську Гуцульщину. На поляні печеніжинського парку, з трьох боків оточеній лісом, звели сцену, розгорнули містечко майстрів, виставку-презентацію сільських садиб Коломийського району і кафе-ресторанну торговицю. Учасники фестивалю були вдягнуті в народні костюми або в інший одяг з виразними етнічними мотивами. За цими деталями можна було розрізнити гуцулів з Верховини, гуцулів з Квасів і гуцулів з Вижниці, а також не сплутати гуцулів з Румунії, Польщі, Великобританії та США з українськими. Вітальна частина із запаленням ватри переросла в конкурсну. Поміж банкетних столів і наметів змагалися спортивні команди коломийських сіл: естафета з бесагами, боротьба на ковтках, перегони з фірою — і глядачі, і учасники натішилися досхочу. Учасники музичних конкурсів чекали своєї черги поблизу сцени і мали нагоду по кілька разів обійти містечко майстрів. Найбільше купчилися біля прикрас, гончарних виробів — посуду і сувенірів. Гуцульські музичні та хореографічні колективи й окремі виконавці представили справді цікаву програму. Інсценізація автентичних народних обрядів була доповнена танцями, співанками, давніми коломийками тощо. Дирекція свята, яку очолював народний артист України Петро Терпелюк, присудила Гран-прі фестивалю народному аматорському фольклорно-етнографічному колективу «Ключівські візерунки» з коломийського села Великий Ключів. Дипломами фестивалю І-го ступеня були нагороджені:

- «Троїсті музики» (Яблунів, Косівський район);
- «Космацька писанка» (Космач, Косівський район);
- «Прикарпаття» (Велика Кам'янка, Коломийський район);
- Народний аматорський театр міста Вижниця;
- Марина Фіжделюк та Ігор Маковійчук (Буковина);
- Родинний колектив Ковальових;
- Розалія Зеленевич (Прикарпаття).

XVII Міжнародний гуцульський фестиваль

У суботу, 28 липня 2007 року, з раннього ранку в Яремче почали з'їжджатися делегації з усіх районів Гуцульщини, а також гості з інших областей та закордону. Від центрального майдану фестивальна процесія вирушила до місцевого стадіону. Попереду несли прапор Всеукраїнського товариства «Гуцульщина», який був одночасно і фестивальним знаменом, а високо на флагштоках майоріли Державний прапор України і прапор міста Яремчі. Першими ішли представники мистецьких колективів разом з керівниками Верховинського району, як зачинателями фестивального руху. За ними — вижничани, які перебирали фестивальну естафету, а третіми крокували коломияни, які торік були господарями фестивального свята. Завершували цей мистецький парад господарі-яремчанці. Делегації несли святкові деревця. За костюмами кожну з них можна було виразно розпізнати. Оркестри народних музик, що супроводжували фестивальну ходу, теж засвідчували про свої притаманні особливості. Зразу відчувалася певна спорідненість яремчанців і рахівчан, верховинців і буковинців, коломийського Припруття і косівчан. А всі разом створювали барвисту гаму народної гуцульської музики. Вирізнялися у колоні гості фестивалю самодіяльні колективи з Харківської області та з Польщі. На стадіоні дійство розпочалось із привітальної візитівки фестивалю у виконанні місцевих самодіяльних аматорів, які музикою і танцем передали яремчанський пафос.

Учасниці у зелених платтях із смерічками у руках і білих овечих вовняних шкірах на плечах вміло відобразили головну символіку цьогорічного фестивалю. Трембітарі сповістили про те, що фестиваль у Яремчі розпочався. Свято відкрив міський голова Яремчі Микола Палійчук, який, зокрема, підкреслив, що "вже вдруге випала нам така честь — приймати в своєму домі, місті Яремче, Гуцульський фестиваль та вчетверте проводити День міста, який … співпав із 220-ю річницею від дня заснування Яремче. Ми горді від того, що такий етнос як гуцули, тобто ми з вами, ще не втратили отих зв'язків із дідами-прадідами, не забули звичаї, традиції, обряди, загалом — історію. Ми не тільки ревно зберігаємо скарбниці минувшини, але їх і примножуємо. А Гуцульські фестивалі — це як підтвердження всіх наших надбань і здобутків, це як підтвердження, що ми, гуцули, є! І ми є гордий, нескорений, славний народ гір!" Прапор фестивалю підняв голова Яремчанського міського товариства «Гуцульщина» Ігор Яківчук, а поважний ґазда з гірського села Воронєнка Іван Онуфрак запалив фестивальну ватру, як символ духовного очищення і добра, при цьому радісно вигукнув: "Гори, ватро, — гостей звесели!" До присутніх звернувся з привітанням і голова Івано-Франківської обласної держадміністрації Роман Ткач. Говорячи про самовіддану працю гуцулів у горах, про їх уміння жити у цих складних умовах, веселитися і зберігати предковічні традиції, промовець застеріг, ніби звертаючись до молодих і наступних поколінь: "Не дай Боже, аби ви забули, що ви гуцули". "Шістнадцять фестивалів, які проведено за роки незалежної України, засвідчили, що матеріальна і духовно-культурна спадщина гуцулів не лише збережена, а й набуває дальшого розвитку, — наголосив у привітанні голова Всеукраїнського об'єднаного товариства «Гуцульщина» Дмитро Ватаманюк. — І цьогорічний XVII Гуцульський фестиваль назве імена нових переможців у різних творчих номінаціях, що буде доброю запорукою дальшого гуцульського розвою…". Після завершення вітальної програми на п'яти сценах тривала конкурсна програма за такими номінаціями: **пісенний жанр** — вокальні ансамблі, малі вокальні форми, фольклорні колективи, виконавці гуцульської співанки, коломийкарі; **музичний жанр** — оркестри народних інструментів, троїсті музики, солісти-інструменталісти; **театральне мистецтво** — театр, художнє поетичне слово, гумор, сатира, автентичні розповіді; **хореографічний жанр** — народний гуцульський танець.

А майстри гуцульського декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва виставляли свої роботи гуцульської тематики в таких номінаціях:

- образотворче мистецтво (живопис, графіка, скульптура);
- художні вироби (дерево, шкіра, лоза);
- гуцульська кузня (вироби з металу);
- вишивка і ткацтво;
- художня кераміка і розпис;
- бісероплетіння;
- фото-кіно-відео.

Журі, а це професійні фахівці з Івано-Франківська і районів Гуцульщини, прискіпливо оцінювали кожен виступ. Після конкурсної програми делегації аматорів художньої самодіяльності з районів Гуцульщини, а також гості з Харківської області і Польщі виступили в усіх селах, які підпорядковані Яремчанській міській раді, де сільські голови організували гарне частування гостей. У неділю, у новій, дуже величній церкві Різдва Івана Хрестителя, яка на той час ще не була повністю впорядкована, відбулося Богослужіння. А потім у центрі міста проводилися гуцульські спортивні забави. Але увага усіх була привернута до сцени на Майдані Свободи, де відбувся гала-концерт переможців XVII Гуцульського міжнародного фестивалю і вручення дипломів та подяк. Сімнадцятий фестиваль — це сімнадцять грандіозних масштабних людяних зустрічей уже не в колі, а в

цілій орбіті гуцульської родини. Фестиваль познайомив, перезнайомив сотні митців, людей творчої праці, які збагачувалися взаємним досвідом праці — і поверталися вони назад якимись помолоділими, оновленими і наснаженими новими мріями. У рамках фестивалів, як правило, завжди проходять різного роду імпрези. Сімнадцятий залишився знаковим тим, що у ньому взяв участь Президент України Віктор Ющенко разом з родиною. Саме з презентації альбому «Мій рідний край» Петра Корпанюка, вихідця з косівського Яворова, яка відбулася в яремчанському готельному комплексі «Водоспад», Віктор Ющенко розпочав свої зустрічі з учасниками фестивального дійства. Тут, у дуже вузькому колі митців, творчої інтелігенції та представників мас-медіа Президент схвально оцінив книгу п. Корпанюка, аналогів якій поки що немає у світі. У ній вміщено більше тисячі давніх поштових листівок, фотосвітлин в основному з регіону Гуцульщини. Альбом виконано у кольорі і дуже гарно віддруковано. Віктор Ющенко добре ознайомлений зі змістом книги і переднім словом благословив її у світ. “Саме ось такою фундаментальною працею, — сказав Віктор Андрійович, — Петро Корпанюк, якого я дуже поважаю та шаную, прислужився до розбудови держави. У його фотоальбомі зібрані унікальні за своєю цінністю мистецькі речі, які творив наш український народ споконвіків”. А місце на сцені перебрали від самодіяльних аматорів професійні артисти. Гала-концерт за участю зірок української естради Руслани, Ані Лорак, Олега Скрипки, гуртів «Гайдамаки», «Дзвони», Миколи Савчука, Богдана Сташківа та інших тривав до півночі. Паралельно на сцені тривав конкурс краси «Міс Буковель–2007». Над стадіоном іскрився велетенським сяйвом святковий феєрверк, а в міському Будинку культури тривала нічна святкова дискотека “Гуцулія ся бавить”. XVII-й фестиваль залишив незабутні враження. Він засвідчив, що Яремче стає потужним гуцульським осердям.

XVIII Міжнародний гуцульський фестиваль

У 2008 році проведення фестивалю було скасоване через стихійне лихо (масштабну повінь), яка спіткала Західну Україну в липні місяці. Однак уже в 2009 році Гуцульщина завітала і до Чернівецької області у м. Вижницю, на славнозвісну Буковину. Усміхнені обличчя буковинців радісно вітали на своїй землі XVIII Міжнародний гуцульський фестиваль та всіх гостей свята. Звідусіль лунала музика, що здавалося — співає кожне українське серце від Заходу до Сходу. Адже фестиваль зібрав чимало талановитих людей з різних куточків України та з-за кордону. В заході взяли участь представники різних регіонів. Найбільше запам’яталися учасники Чернівецької та Івано-Франківської областей. Неабияку ініціативу проявили в тому числі й косівчани, які не лише були нагороджені грамотами та цінними подарунками, але і з мужністю перейняли естафету гуцульського свята. Також зуміли завоювати призові місця гості з Верховинського району, Надвірної, Банилова, Вижниці, Путили, Чернівців та інших населених пунктів західного осередку. Така спорідненість та співдружність викликана не лише сусідськими стосунками, а й українським темпераментом, мотивами, звичаями, спільними надбаннями й українським духом. Вишукані візерунки, переплетені орнаменти, голосисті виконавці, грайливі музиканти, мелодійні звуки цимбалів, сопілки та скрипки, золоті руки різьбярів, глиняний посуд... — це все скарбниця маленької гуцульської душі, яка була відкритою для всіх охочих на цьому XVIII з’їзді шанувальників українських традицій та незабутнього щорічного гуцульського свята.

Потішити себе можна було й танцями під спів заслужених артистів України та молодих виконавців. Серед них запам’яталися В. Данилюк, Л. Корінець, І. Стиць, М. Шпак, дует «Писанка» та багато інших як співочих, так і танцювальних гуртів. Неперевершеною була і презентація колекції одягу учениць коледжу прикладного мистецтва ім. Шкрібляка, яка вдало підкреслила красу української дівчини. Впродовж фестивальних днів гості святкувань мали можливість поласувати смачними гуцульськими стравами та разом з організаторами підтримати сплави умілих гуцулів на дарабах по річці

Черемош. XVIII міжнародний фестиваль і надовго закарбувався у серцях усіх приїжджих до невеличкого містечка України — Вижниці.

XIX Міжнародний гуцульський фестиваль

У шумі потоків гірської Рибниці, у шелесті вершин зелених гір, у подиху карпатського вітру, у розмаїтті кольорів гуцульського краю на Косівщині відбувся XIX Міжнародний гуцульський фестиваль, у якому взяло участь багато українських ґаздів і ґаздинь, панів і панянок, шанованих гостей з різних куточків України і з-за кордону. Протягом 27–28 серпня 2011 року на косівській землі провели низку цікавих і змістовних заходів, розпочинаючи від наукових конференцій і закінчуючи майстер-класами, виставками і концертами. Та основні дійства відбулися у неділю, на свято Пресвятої Богородиці, яка благословила з неба на добру долю усіх учасників фестивалю ясним сонцем і чудовим святковим настроєм. Такого масштабного свята жителі району давно не пригадували, тож проґавити його дозволити собі аж ніяк не могли. Всіх вабили забавні гуцульські пісні, які доносилися з боку гімназії-інтернату. Саме сюди вже з самого ранку з'їжджалися конкурсанти, які готувалися до урочистої ходи. Йдучи вздовж колони учасників, в око впадали і усміхнені обличчя людей, і різноманітні різнобарвні вишиванки, сорочки, кептарі, запаски, кольорові віночки, і гарно оформлені композиції, а ще – прапорці і таблички, які символізували і представляли місцевість гостей. А їх, і справді, було багато: і з зарубіжжя – Польщі, Естонії, Хорватії, Молдови, Румунії, Росії, США, Канади, з сусідніх – Львівщини, Тернопільщини, Закарпаття, Буковини, а також з Київщини, Луганщини, Одещини та інших регіонів України. Відкрив фестиваль голова Косівського районного товариства «Гуцульщина» Василь Шкурган, який привітав учасників фестивалю гарно по-гуцульськи, прадавньою, дідівською мовою не одного покоління. Згодом підняли Державний прапор і прапор Всеукраїнського товариства «Гуцульщина». Серед гостей на свято завітав і «Олекса Довбуш» — О. Биструшкін, який разом із юнаками-опришками затанцював традиційний чоловічий танець – аркан. А вогонь фестивалю передав найстаршому опришку директор Яворівської школи, заслужений вчитель України Петро Лосюк. Загалом фестиваль на Косівщині зібрав чимало талановитих українців, згуртував у єдине ціле гуцульську скарбницю – культуру і мистецтво, об'єднав українців у велику дружну родину. Що стосується конкурсів, то їх учасники представили у різних жанрах. І всі заслуговували на найвищі нагороди та похвали, тож і переможців було багато. Серед них у фольклорно-етнографічному жанрі гран-прі отримав народний аматорський фольклорно-етнографічний колектив «Шовкова косиця» Надвірнянського Будинку культури, а І місце — народний аматорський фольклорно-етнографічний ансамбль «Осіннє золото» м. Косова. У хореографічному мистецтві: гран-прі — народний аматорський танцювальний колектив «Горянка» Надвірнянського Будинку культури, І місце — народний аматорський танцювальний родинний колектив Ілюків і Ванджураків с. Віпче Верховинського району. У музичному жанрі: гран-прі — народний аматорський оркестр народних інструментів с. Замагори Верховинського району, І місце розділили Юрій Нагірняк – соліст-інструменталіст БК с. Довгопілля Путильського району та оркестр народних інструментів «Мелодія гір» Будинку культури смт Яблунова. У театральному мистецтві: гран-прі — народний аматорський театр м. Вижниці, І місце — аматорський драматичний колектив с. Черганівки та Ірина Радиш – аматор художньо-поетичного слова с. Рожнова (Косівський район). У пісенному жанрі І місце між собою розділили народний аматорський хор «Просвіта» м. Бережани Тернопільської області, вокальний ансамбль «Сонячна струна» Косівської ДШМ, аматорський вокальний ансамбль «Гуцульські дівчата» РБК с-ща Верховини. У естрадному жанрі: гран-прі – Мар'яна Лазарович з с. Баня-Березів, а І місце – Ганна Спасюк з Рахівського району Закарпатської області. У відео-мистецтві: гран-прі – Зеновій Гаркус з м. Косова, І місце – Василь Нагірний з

м. Коломиї. У фотомистецтві: гран-прі – Богдан Штундер з м. Косова, І місце – фотостудія «Трембіта» Надвірнянського БК. У гуцульському декоративно-ужитковому та образотворчому мистецтві гран-прі присудили Петрові Корпанюку (художня обробка дерева) з с. Вербовця (Косівщина), а І місце – Марії Курик (художня кераміка) з м. Коломиї. Фестивальну естафету передали сусідньому Верховинському району, адже саме там у 1991 році, у селі Верхній Ясенів, відбувся перший Гуцульський фестиваль.

XX Міжнародний гуцульський фестиваль

21-23 вересня 2012 року у селищі Верховина відбувся XX Міжнародний гуцульський фестиваль. В рамках його проведення 21 вересня відбулася Міжнародна науково-практична конференція на тему: «Основні особливості соціально-економічного та культурно-духовного розвитку Гуцульського регіону в специфічних етнографічних, гірських ландшафтно-кліматичних умовах в період сучасних глобалізаційнихпроцесів: стан, проблеми, перспективи». В конференції взяли участь 130 делегатів з районів гуцульського регіону, області, і з-за кордону — Естонії, Молдови. 22 вересня святкування розпочалося з фестивальної ходи по вулиці Івана Франка селища Верховина. Фестивальна колона на чолі з керівництвом області, району, учасників та гостей фестивалю зупинилася на майдані Шевченка для відкриття пам'ятного знаку «Етно-географічний центр Гуцульщини». Після відкриття пам'ятного знаку колона продовжила свою ходу на ФСК «Черемош», де відбулося урочисте відкриття XX Міжнародного Гуцульського Фестивалю та підняття фестивального прапору. На відкритті з привітальними словами виступили голова обласної ради Олександр Сич, заступник голови обласної державної адміністрації Роман Іваницький, голова Всеукраїнського товариства «Гуцульщина» Дмитро Ватаманюк. Також учасників та гостей фестивалю поблагословили представники духовенства. Після урочистого відкриття розпочалися конкурсні мистецькі програми художніх колективів-учасників фестивалю на шести концертних майданчиках району відповідно до жанрів, а також виставка-ярмарок майстрів декоративно-ужиткового мистецтва. У фестивалі взяли участь колективи Верховинського, Косівського, Вижницького, Рахівського, Коломийського, Надвірнянського, Путильського районів, міст Коломия, Яремче, Суми, смт Ворохта, Київської та Львівської областей та ін. Крім того, фестиваль відвідали делегації з Молодови, Сербії, Польщі, Естонії, Румунії. Цього ж дня увечері відбулися народні гуляння за участю молодих виконавців району. 23 вересня в рамках фестивалю було проведено Міжнародний Конгрес гуцулів. Після конгресу відбувся гала-концерт та нагородження переможців фестивалю на головній сцені фестивалю ФСК «Черемош» та передача естафети Міжнародного Гуцульського фестивалю у Путильський район. Під час урочистого закриття XX Міжнародного Гуцульського фестивалю відбулася концертна програма фольк-рок гуртів ТіКомуЗа (м. Рахів), «Ренесанс» (м. Київ), «Коралі» (м. Івано-Франківськ) та естрадних виконавців району. Завершив фестиваль святковий феєрверк. Загалом у фестивалі взяли участь близько 1400 учасників та 4 тисяч гостей фестивалю. До фестивалю вийшло чимало цікавих видань, зокрема, альманах «Гуцульщина від першого до двадцятого фестивалю», спецвипуск газети «Верховинські вісті», туристична карта-схема Верховинського району, буклети: туристичні маршрути та перелік визначних культових споруд Верховинського району, збірка оповідань Марії Влад «Бурштинове диво» та інше.

XXI Міжнародний гуцульський фестиваль

XXI Міжнародний гуцульський фестиваль (International Hutsul Festival) відбувся 6-8 вересня 2013 р. в смт Путила, Чернівецької області. Путильщина вже двічі приймала в себе святкування — у 1995 та 2004 році.

Путила — селище міського типу, районний центр. Населення — 3,5 тис. мешканців, а найвідоміший з них Юрій Федькович (1834-1888 рр.) — український письменник-романтик. На честь видатного земляка в селищі споруджено два пам'ятники, а також філіал Чернівецького державного літературного музею, присвячений творчості письменника.

Загалом фестиваль не вразив поціновувачів – це було свято для місцевих, хоча добре, що і для них є такі заходи. А міжнародним цього разу він був хіба лиш в назві, але не по суті. Саме селище теж не вразило — на центральній вулиці було тихо, важко було й здогадатися, що тут відбувається таке масштабне дійство. На жаль, майже 90% аудиторії фестивалю складали люди старшого та похилого віку — молоді такі забави нецікаві. Проте в центрі Путили стояла добротна сцена, з хорошим звуком, а на трибунах стадіону сиділи глядачі.

Біля сцени розмістились надувні батути та інші розваги для дітей. А для дорослих, за традицією — столики та палатки зі смачною їжею та медовим квасом.

Естафету наступного гуцульського фестивалю прийняло місто Надвірна Івано-Франківської області.

XXII Міжнародний гуцульський фестиваль

Проведення чергового Міжнародного гуцульського фестивалю в 2014 році було скасоване через військові події на Сході України. Тож XXII Міжнародний гуцульський фестиваль відбувся у місті Надвірна Івано-Франківської області 11-13 вересня 2015 року. Цієї події надвірнянці чекали п'ятнадцять років. Однак в основу концепції проведення фестивалю лягло перш за все прагнення до консолідації українців, виховання патріотизму у молоді. Необхідно було показати волелюбність, працьовитість та мудрість гуцулів, які в силу історичних обставин жили в складних умовах, зазнали гніту від поневолювачів і при цьому зберегли свою автентичність. 11 вересня 2015 року у рамках фестивалю у місті Надвірній відбулася XIX науково-практична конференція на тему: «Національно-патріотичне, природно-екологічне та морально-правове виховання населення Гуцульського регіону — важливий вклад у збереження цілісності України, її природних ресурсів та історико-культурної спадщини: стан, проблеми, шляхи їх розв'язання», в роботі якої взяли участь понад 100 науковців, представників державної влади й місцевого самоврядування та громадськості з різних куточків України. На пленарному засіданні з науковими доповідями виступили доктор історичних наук, професор Львівського національного університету ім. І. Франка Петро Сіреджук, доктор біологічних наук, професор, заступник директора Карпатського біосферного заповідника Федір Гамор, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України Олена Чебанюк, голова секретаріату Всекраїнської громадської організації «Союз Українок» Оксана Калинич (м. Полтава), кандидат історичних наук, завідувач відділення «Гуцульщина» науково-дослідного інституту українознавства Міністерства освіти та науки України Петро Шкрібляк та інші, в яких ішлося про участь гуцулів в неоголошеній війні на Донбасі, про роль природно-заповідних установ Карпатського регіону України в розв'язанні екологічних та соціально-економічних проблем цього регіону, історію створення та перспективи розвитку музею нафтопромислів на Галичині, порушено багато інших аспектів збереження та примноження духовно-культурної спадщини Гуцульщини. Детальний аналіз ситуації на Гуцульщині проаналізовано також в численних доповідях та повідомленнях, на засіданнях секцій «Керівників органів місцевого самоврядування, виконавчої влади, товариства «Гуцульщина», «Працівників органів та закладів освіти, науки, громадських освітянських організацій», «Працівників нафтогазодобувної промисловості», «Природоохоронних установ та організацій Гуцульщини» та «Союзу Українок Гуцульського регіону». В цей же день відбувся також круглий стіл «Союзу

Українок» гуцульського регіону на тему: «З історії жіночого руху на Гуцульщині». На завершення конференції схвалено рекомендації, а групі гуцульських активістів керівники Всеукраїнського товариство «Гуцульщина» вручили почесні нагороди, зокрема поетеса із Києва Марія Влад, яка тими днями відзначала 75-річний ювілей, отримала найвищу відзнаку Товариства «Патріот Гуцульщини».

В суботу 12 вересня з молебню до Матері Божої, в Соборі Благовіщення Пресвятої Діви Марії, розпочалася фестивальна хода по вулиці Соборній. Учасники поклали квіти до могили борцям за волю України, а також пам'ятника Т. Шевченку та до стели Героям Небесної сотні. Урочисте відкриття XXII Міжнародного Гуцульського фестивалю відбулося на головній сцені фестивалю (стадіон «Нафтовик»). Конкурсні мистецькі програми художніх колективів учасників фестивалю відбувалися на фестивальних майданчиках, також було організовано виїзні концерти творчих колективів учасників фестивалю до населених пунктів Надвірнянщини. На Фестиваль приїхали делегації не лише з гуцульських регіонів, але й гості з Польщі, Румунії, Чехії, Молдови, Литви.

В неділю, 13 вересня, на головній сцені відбувся гала-концерт кращих учасників, журі підбило підсумки та нагородило переможців і призерів фестивалю. В цей же день, під мелодійний голос трембіт, урочисто був закритий XXII Міжнародний Гуцульський фестиваль, а також передана естафета Рахівщині.

XXIII Міжнародний гуцульський фестиваль

Вже вкотре зібралися гуцули на масштабне дійство — XXIII Міжнародний гуцульський фольклорно-етнографічний фестиваль, який у 2016 р. проходив у Рахові. Святкова колона була сформована з обласних і районних делегацій Закарпаття, Прикарпаття, Буковини, Львівщини, сусідніх держав — Молдови, Румуни, Угорщини, Словаччини, Польщі та інших.

Із прапорами, табличками і музикою фестивальна колона пройшлася містом і піднялася до головної сцени, де відбулися урочиста частина і святковий концерт. Тут зібралися місцеві жителі, гості з різних куточків України і зарубіжжя. Вперше в історії Гуцульського фестивалю 56 трембітарів сповістили про відкриття урочистостей. Це стало рекордом, який офіційно зафіксувала представник Національного реєстру рекордів України Лана Вєтрова і вручила відповідний сертифікат голові Рахівської РДА Павлові Басарабі. Відрадно, що наймолодшим рекордсменом був шестирічний хлопчик. Урочисто підняли Державний і фестивальний прапори, прозвучав гімн України. На сцену запросили голову Закарпатської ОДА Геннадія Москаля, голів обласних і районних державних адміністрацій, обласних і районних рад, голову Всеукраїнського товариства «Гуцульщина» Дмитра Стефлюка, голів обласних і районних товариств «Гуцульщина». Фестивальну ватру розпалили губернатор Закарпаття Геннадій Москаль і голова Всеукраїнського товариства «Гуцульщина» Дмитро Стефлюк. Після урочистої частини розпочався концерт. Конкурси з художньої самодіяльності проходили на п'ятьох фестивальних майданчиках. Два дні змагалися художні і танцювальні, дитячі і дорослі колективи, у Рахові лунали гуцульські мелодії, гості веселилися, насолоджувалися чистим карпатським повітрям, смакували народні страви, а на згадку мали можливість придбати різноманітні сувеніри. На завершення XXIII Міжнародного гуцульського фестивалю відбулася урочиста передача естафети коломиянам.

XXIV Міжнародний гуцульський фестиваль

З 11 по 13 серпня 2017 р. Коломийщина приймала традиційний Міжнародний гуцульський фестиваль. Цього разу фестиваль відзначився встановленням рекорду з наймасовішого виконання «гуцулки» у виконанні 1200 танцюристів 16-ти колективів Івано-Франківщини. А також приїздом численних гостей з усіх куточків України і з-за кордону, зокрема з Румунії, Молдови, країн Балтії, Польщі та США. Напередодні гучних святкувань, 11 серпня, у Коломийському національному музеї народного мистецтва

Гуцульщини та Покуття відбулася наукова конференція «Український феномен Гуцульщини: національний та європейський контекст». Саме ж урочисте дійство розпочалося у суботу, 12 серпня, на стадіоні «Колос» у с. Королівці фестивальною ходою. Довкола сцени розгорнулося містечко майстрів народної творчості. Два дні поспіль змагалися між собою в майстерності танцювальні колективи, хори, співаки різних жанрів, інструменталісти, читці, оркестри народної музики, а також кіно- та фотомитці. Загалом у фестивалі взяли участь понад 1800 виконавців, естрадні співаки, гумористи. Завершився фестиваль 13 серпня гала-концертом за участю переможців, гостей та зірок української естради. Фестивальну естафету Коломийщина передала Яремчі.

XXV Міжнародний гуцульський фестиваль

28 липня 2018 р. відбувся XXV Міжнародний гуцульський фестиваль у м. Яремче. Святкові заходи тривали цілих дев'ять днів, у кожен з яких змінювалася програма та локації. Відвідувачі танцювали аркан, майстрували топірці, підковували коней, дегустували сири і вина, відвідували ярмарки та майстер-класи, а також побували на справжньому гуцульському весіллі. Окрім виступів аматорських колективів, було встановлено кілька українських рекордів. Народні колективи демонстрували автентичну гуцульську культуру у всіх населених пунктах Яремчанщини. Всі учасники фестивалю залишили по собі приємні враження.

ДОДАТОК В
Митці гуцульської хореографії

(Матеріали посібника «Митці народної хореографії Прикарпаття» авторів Н. Марусик та Б. Стаська, 2009)

Ярослав Маркіянович
ЧУПЕРЧУК
(1911-2004)

"Я – ДОВБУШ, Я – ШУГАЙ, Я – ДОЖА ТЕЖ,
В МЕНІ СЕРЦЯ ОПРИШКІВ ВОЛЬНИХ Б'ЮТЬСЯ.
Я З ТИХ, ЩО БАГАЧАМ НЕ ПРОДАЮТЬСЯ
І НЕ СТИДЯТЬСЯ БАТЬКІВСЬКИХ ОДЕЖ."

Ці слова видатної української поетеси Любові Забашти чи не в найбільшій мірі розкривають повноту душі, характер, внутрішній і зовнішній світ знаного хореографа і фольклориста Ярослава Маркіяновича Чуперчука.

Народився Ярослав Маркіянович в самому центрі Гуцульщини – в мальовничому селі Криворівні, що розташоване на стрімкій і бурхливій річці Чорному Черемоші.

Казкова природа з її неповторними пейзажами, з барвистими килимами лісових галявин, запашними полонинами і стрімкими потоками, гомінкими отарами, глибокою блакиттю карпатського неба приваблювала сюди багатьох знаменитих людей.

В Криворівню на відпочинок приїжджали відомі діячі української культури. Тут бували Іван Франко і Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська і Леся Українка, Марко Черемшина і Лесь Мартович, Осип Маковей і Гнат Хоткевич.

Саме тут проходило дитинство відомого танцюриста і хореографа. І коли з густого пралісу виповзав вечір і тихо стелився горами, чорним покривалом закутував дерева, скелі, вершини, темні ізвори, сідав маленький Славко біля мами і слухав оповідки про легендарного сина Карпат Олексу Довбуша.

А у дні свят, коли затихало багатоголосся піснеспівів у церкві, а сонце щедро посилало горам своє тепло, збирав навколо себе своїх ровесників. І сяяли в стрімкому танці на сліпучо-яскравому тлі вічнозелених смерічок барвисті запаски, червоні гачі, яскраві киптарики.

Швидко пливуть роки, як стрімкі води Черемоша. Незчулася ненька, як став її син справжнім легінем і почав збиратися в дорогу. "Куди ж ти, сину?". "Піду я в артисти, мамо". Що напросилася, скільки сліз пролляла… А він за своє. Та в душі вірила, що якщо Славко щось задумав, то так воно і буде. Адже він весь у неї – і наполегливий, і впертий, і працелюб, а головне – добрий і людяний.

Зібрала мама сина в дорогу, склала сякі-такі пожитки, поклала окраєць хліба у вишитий та скроплений сльозами рушник, і – прощавай, сину. Не знала і не гадала тоді, що згодом про її дитину, про її Славка заговорить вся Україна, і не тільки вона.

А Ярослав помандрував до Станиславова, де саме організовувався драматичний театр, який тепер носить ім'я Великого Каменяра – Івана Франка. Тут зразу звернули увагу на молодого, здібного юнака з яскравими артистичними даними. І, здавалося, відкрилася дорога у чарівний світ театру, і пророкували йому славу знаного артиста.

Але гой-гой. Туга за рідним селом, за пінистими хвилями Черемоша, за високими смерічками і гірськими полонинами, а головне, за неповторними гуцульськими танцями не давали спокою Славкові – Ярославу Маркіяновичу. Чи не тоді зародилася думка про створення гуцульського фольклорного танцювального колективу. І повертається молодий хореограф у рідну Криворівню, а звідти їде в село Устеріки, де згуртовує навколо себе молодь і здійснює свої перші танцювальні постановки. Незабаром аматори дебютували з концертом на сцені обласного театру.

Глядач був зачудований народними танцями. Здавалося, сам Олекса Довбуш зі своїми побратимами зійшов з гір і танцює іскрометну гуцулку.

Так було відкрито нову сторінку в історії української народно-сценічної хореографії.

На одному з концертів молодого колективу були присутні гості з Києва – актори театру імені Івана Франка. Вони були вражені від побаченого. На сцені перед ними в танці поставала жива історія народу з його побутом, традиціями, звичаями і обрядами.

Саме в той час театр працював над п'єсою "Украдене щастя" Івана Франка. Тому й було вирішено для постановки танців до цієї вистави запросити мало кому відомого хореографа. З ваганням, з трепетом в душі і, одночасно, з деякою радістю було сприйняте це запрошення. Чи зможу, чи справлюся? Такі думки не давали спокою Ярославу Маркіяновичу. Та після розмови з самим Гнатом Юрою – головним режисером театру – приступив до роботи. Прем'єра отримала схвальні рецензії, критики порівняли роботу балетмейстера з Гуцульщини з ліричною поемою. А сам Павло Вірський запросив Я. Чуперчука поставити в ансамблі танцю України народний танець. Так в репертуарі знаменитого колективу з'явилася неповторна "Гуцулка".

З Києва Я. М. Чуперчук повертався уже відомим хореографом. А тут нове доручення – підготовка святкового концерту. І Ярослав Маркіянович їде в рідне село, збирає здібну молодь і здійснює постановку великого хореографічного полотна – "Гуцульське весілля". Прем'єра його пройшла з надзвичайним успіхом і залишила прекрасне враження навіть у найвибагливішого глядача. Самодіяльні актори отримали запрошення на виступ у Москві на майданчиках ВДНГ. Зачудована публіка кожен виступ

танцюристів сприймала на "біс", а міністерство культури підписало указ про надання колективу статусу державного ансамблю, призначивши його керівником Ярослава Маркіяновича Чуперчука.

Громадськість області з нетерпінням очікувала зустрічі з молодим, тепер уже професійним колективом. І ось перший концерт, який став для прикарпатців справжнім святом, символом молодості сивомудрого Прикарпаття. Тоді кожен учасник ансамблю виливав у пісні свою любов до рідного краю, оспівував нев'янучу красу землі, яка виплекала Василя Стефаника, Леся Мартовича, Марка Черемшину, яку сходив від краю і до краю Іван Франко. Танцювальна група під керівництвом Я. М. Чуперчука на цьому концерті з небувалим ентузіазмом і натхненням виконала народні танці "Аркан", "Гуцулка на царинці", "Козачок", "Пастушок" та ін.

Після вдалого дебюту ансамбль виїжджає у свою першу гастрольну подорож містами і селами Прикарпаття. Влітку 1940 року його запрошують на концерти до міста Києва. Чотирнадцятиденні виступи пройшли з небувалим піднесенням.

А колектив уже чекала нова подорож – в Москву, Грузію, Вірменію, Азербайджан.

Однак творчу радість артистів Гуцульського ансамблю перервала війна, і тільки в 1944 році колектив відновлює свою роботу. З колишнього складу ансамблю нікого не залишилося, і довелося знову мандрувати гірськими селами і відшукувати здібних молодих співаків, танцюристів, музикантів і заледве не на колінах упрошувати батьків відпустити їх до далекого Станиславова. Місцеві керівні організації допомогли вирішити питання з придбанням музичних інструментів, костюмів.

І знову молодий хореограф поринає у роботу. А оскільки поїздки по селах з фольклорними експедиціями забирають багато часу, він запрошує до колективу Дмитра Котка – на той час уже знаного діяча української пісенної культури – першого диригента львівської хорової капели "Трембіта". Д. Котка призначають художнім керівником Гуцульського ансамблю, а Я. Чуперчук повністю присвячує себе мистецтву хореографії, створює нові танцювальні композиції – весільний танець "Решето", жартівливу "Зустріч у лісі", величаву "Трембіту".

В 1946 році Ярослава Маркіяновича запрошують до Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької для постановки у виставі "Олекса Довбуш" гуцульських танців. Працюючи у театрі, він одночасно збирає самодіяльних ентузіастів-танцюристів при будинку народної творчості і готує з ними концертну програму – змістовну, самобутню, технічно відточену і яскраво оформлену. Колектив отримав назву "Чорногора", що походить від загальної назви Карпатських вершин – місць, пов'язаних зі славою народного героя Олекси Довбуша.

Відтворення самодіяльними акторами на сцені унікальних зразків і невичерпних багатств вокального і хореографічного фольклору сприяли небувалому успіху колективу.

З цього часу починається львівський період у творчості талановитого хореографа. Попереду були грандіозні плани. Але…

1949 рік. Грудневий вечір. До квартири Я. Чуперчука постукали. І коли той відчинив двері, побачив на порозі незнайомців, які пред'явили посвідчення співробітників НКВС. Без будь-яких пояснень, без ордера на обшук перевернули в квартирі усе догори дном. І хоча нічого компрометуючого не знайшли, наказали збиратися, взявши з собою найнеобхідніше. Так Ярослав Маркіянович опинився в таборі для переселенців серед студентів, представників інтелігенції.

Застукотіли колеса товарних вагонів. Куди, за що, чому??? Ніякої провини за собою не відчував. Навпаки. Хіба він не обслуговував концертами солдатів на передовій лінії фронту, хіба не його нагородили медаллю "За бойові заслуги"? Згадалися слова, сказані при врученні нагороди: "Даремно такі медалі не даються". Виявляється, їх треба відпрацьовувати, і не просто відпрацьовувати, а ось в такий спосіб, і не де-небудь, а в далекій Читинській області. І хто ти там? Ніби людина з усіма громадянськими правами,

та от тільки без будь-якого документа, що підтверджує твою особу. А ще – раз на тиждень з'являтися на очі високопоставленому начальству.

Не знав, що через два роки (у 1951 році) така ж доля спіткає і його товариша Дмитра Котка, і той до 1956 року перебуватиме в таборах горезвісного ГУЛАГу.

Сумував Ярослав Маркіянович за рідним краєм, ночами снилися рідні Карпати, а ноги без танцю були наче закуті в кайдани. А тут пропозиція – підготувати концерт до дня виборів. Довго вагався, аж поки місцеве командування не погодилося звільнити на деякий час од важкої роботи його земляків. Старанно готувалися до першої репетиції і краяли серце слова, кинуті кимось: "Москалі його в сибір, а він їх танцями буде розважати". А тут ще одна проблема – танці підготували, а костюмів немає. Довелося іти до таких же переселенців, просити, хто що має. І така вже наша українська натура – можна окраєць хліба забути, та найцінніше – вишиту материнськими руками сорочку – в будь-яку дорогу брати з собою. І позичив: хто кресаню, хто черес, а хто і цілий народний костюм.

Концерт вийшов настільки вдалим, що навіть начальство залишилося задоволеним і почало "шити білими нитками" справу на Ярослава Маркіяновича, збираючи різний компромат. Таки "дошилися" – заочно засудили на п'ять років. Слава Богу, смерть "вождя народів" поставила все на свої місця. Звільнили, але додому не відпустили, і довелося відсиджуватись в Читі, чекати кращих часів.

У 1956 році, коли Львову саме виповнювалося сімсот років, Я. Чуперчук отримує шестимісячну відпустку і приїжджає до цього чудового міста, яке стало для нього рідним. Тут він зустрічає колишніх своїх "чорногорців", добирає ще здібних танцюристів і готує концертну програму до славного ювілею міста. Саме в цей час народився покутський танець "Голубка", який згодом увійшов до класики української народно-сценічної хореографії. Поставлений танець на основі танцювальних рухів, записаних у Снятинському районі на Станиславівщині. Ярослав Маркіянович давно в душі виношував цю постановку. І ось зараз задум перетворився у дійсність. Окрім цього, до програми були включені "Калинонька" зі Львівщини, "Молодички" з Буковини, "Оженися, Янку" з Лемківщини.

Оскільки концертна програма була підготовлена на танцювальному матеріалі галицького регіону Західної України, колектив отримав нову назву "Галичина". І зразу ж "Галичина" стає переможцем обласного огляду художньої самодіяльності, а це значить, що попереду республіканський фестиваль у Києві. Та чи могло це сподобатися деяким заздрісникам, які за відсутності Ярослава Чуперчука, на своїх псевдонародних танцях вирішили вислужитися, отримати почесне звання і зробити собі кар'єру? Звичайно, ні.

За тиждень до від'їзду "Галичини" до Києва Ярослава Маркіяновича викликають у міліцію, де звинувачують у проживанні без прописки та втечі з Чити, куди його відправляють у спецвагоні під конвоєм. Навіть працівники читинських правоохоронних органів дивувалися цьому рішенню, адже, законна відпустка Я. Чуперчука ще не закінчилася. І можна було зрозуміти його переживання, але радісна новина перекреслила всі прикрощі – ансамбль "Галичина", поїхавши до Києва без свого керівника, виборов перше місце.

У 1958 році Ярослава Маркіяновича в числі перших переселенців звільняють, і він знову повертається до Львова на радість своїх "галичан".

З цього часу починається новий етап у творчій діяльності видатного митця.

В програмі "Галичини" з'являються нові хореографічні постановки.І серед них – буковинська "Ковилянка", гуцульський "Весільний танець", бойківські "Парубоцькі жарти" та "Пастушкові коломийки", велика танцювальна композиція "Край мій рідний".

Належна оцінка успіху колективу не забарилася. І в 1963 році "Галичині" за високу майстерність і активну концертну діяльність присвоюється звання народного ансамблю. Здавалося, і заслуги керівника будуть відповідно відзначені. Але про Ярослава Маркіяновича начебто забули.

Та це не турбувало митця. Праця за вказівкою – ось що не давало йому спокою. До кожного радянського свята зверху ішли розпорядження, які концертні твори повинні бути в програмі колективу того чи іншого жанру.

Розпиналися композитори, створюючи музичні полотна на кшталт "Пятнадцать республик – пятнадцать сестёр", "Малая земля" та їм подібні. Не досипали ночами хормейстери, вишукуючи відповідні твори для хорів, вокальних ансамблів, солістів. А жоден хореографічний колектив не випускали на сцену, якщо в його програмі не було танцю чи то "Дружба народів", чи то "В сім'ї єдиній", чи "Навіки разом". Не рятували ситуацію і окремі постановки танців братніх республік.

Я. Чуперчук, в силу цих обставин, створює в колективі хореографічну сюїту "Україна і Росія". Саме "Україна і Росія", а не навпаки. Чи не тому в сюїті Україна була представлена гордою і незалежною. Високо підняті голови у дівчат-українок, горда постава, енергійна хода і дещо незграбні рухи старших сестер. Українки розпочинають хоровод, ведуть за собою дівчат-росіянок і так само величаво закінчують танець. Та чи зрозуміли задум знаного хореографа номенклатурники від мистецтва? Звичайно, ні. Адже, для них головне – виконання вказівки зверху.

Ансамбль набирав силу. Багато хто змушений з різних обставин покинути сцену. Однак це не впливало на роботу колективу: заздалегідь готувалася нова зміна, якій старші товариші передавали у спадщину набутий роками досвід.

Попереду – нові гастролі. Майже в кожній республіці колишнього Радянського Союзу побував цей колектив. І всюди глядач захоплювався прикарпатськими танцями, чарівними верховинськими піснями.

А закордонні поїздки. Галичанам аплодували в Польщі і Словаччині, Угорщині і Румунії. Щоправда, часто колективу доводилось їхати без свого керівника і наставника. З огляду на "неблагонадійне" минуле Ярослава Маркіяновича, його не завжди випускали за кордон.

В 1969 році ансамблю "Галичина" присвоюють почесне звання Заслуженого самодіяльного ансамблю України і надають право репрезентувати мистецтво чарівного Прикарпаття на фестивалі фольклорних колективів у Франції.

Скрупульозно готувався колектив до цієї події. Під керівництвом Ярослава Маркіяновича відпрацьовували кожен танець, кожен хореографічний рух.

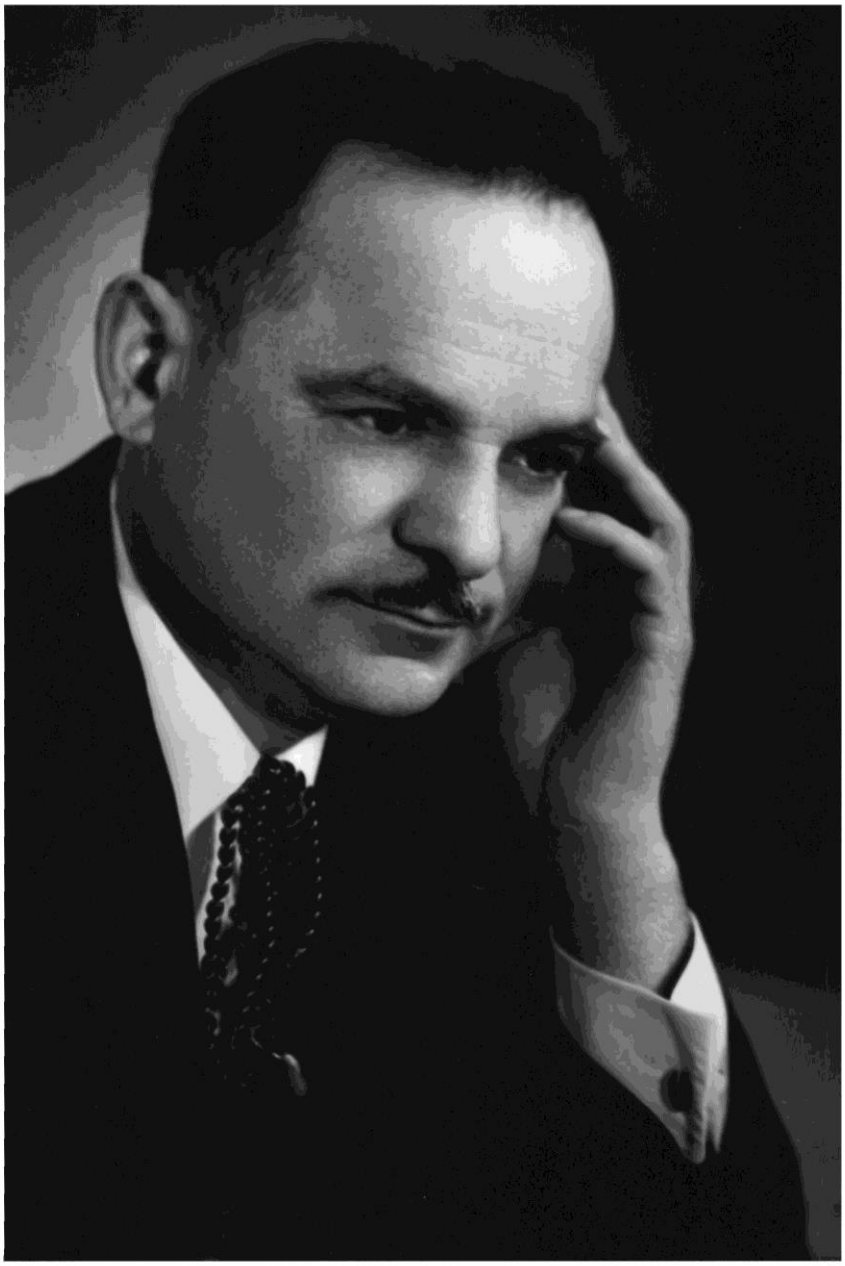
Програма виступу колективу включала привітання "Ми з України", ліричний танець "Куманці", покутську "Голубку", прикарпатську "Горянку", гуцульський "Півторак" та ін., а також вокальні та інструментальні твори.

Після фестивалю, під час прийому у мера міста Ніцци, колективу "Галичина" було вручено медаль переможців Міжнародного фестивалю.

Керівникові львівських аматорів запропонували залишитися у Франції, щоб створити там український колектив. Обіцяли і машину, і будинок, і грошову винагороду. Та хореограф повертається на Україну, ставить нові танці, пише слова до вокально-хореографічних композицій.

Заслуги фундатора західноукраїнської хореографії, як відзначав Степан Кухта в журналі "Українська культура", можна порівняти з доробком Павла Вірського. Як Вірський на Східній Україні, так Чуперчук на Західній вивчав і пропагував танці свого регіону.

І не зійдуть зі сцени українських професійних і самодіяльних колективів, а також колективів української діаспори гордовита "Голубка", запальний "Півторак", героїчний "Аркан" – танці, створені генієм Ярослава Маркіяновича Чуперчука.



Володимир Васильович
ПЕТРИК
(1921-2002)

Складний і довгий шлях у велике мистецтво пройшов балетмейстер Гуцульського ансамблю пісні і танцю, народний артист України Володимир Петрик. Все було в житті цієї неординарної людини. Та найбільш переважали ті радісні періоди, що позначені творчим горінням, жагою до праці, до самовдосконалення, наповнені прагненням

передати все найкраще, що встиг осягнути, людям. Людям небайдужим і закоханим в мистецтво, конкретно – в мистецтво танцю.

Володимир Петрик – митець і громадянин, щиро відданий українській ідеї. Він – сподвижник справи популяризації народного танцю в світі таких митців, як П. Вірський, К. Василенко, А. Гуменюк, М. Вантух, К. Балог.

Діяльність В. Петрика позначилася на розвиткові хореографічного мистецтва, і не тільки професійного, а, зокрема, аматорського. Танці з його репертуару переймають молоді хореографи, і не лише початківці, але і зрілі майстри.

Де ж ті кришталеві джерела, де ж ті чисті роси, де ж ті сонячні світанки і лагідні присмерки, з яких прийшла у життя ця, позначена перстом Божим і запалена іскрою Божою, людина.

Народився і зростав митець у прикарпатському селі Вороні, Коломийського району. Саме українське село давало людині ті первинні, незнищенні цінності, які формували національний характер, прищеплювали любов до свого рідного, до самобутнього і неповторного.

Батько й мати – селяни, які виростили двох синів і двох доньок, і ціле життя несли нелегкий тягар селянської праці, але не ремствували, не нарікали на долю, а прилучали до цієї праці і своїх дітей.

Хата-читальня, до якої вчащав допитливий юнак, відкривала широке вікно у світ. Тут він мав можливість прочитати багато книжок з історії України, полюбити всім серцем свою, пригноблену чужинцями, землю, її співочий і роботящий народ, збагнути його радощі і болі, його лагідну до друзів і сувору до ворогів душу.

А ще малий Влодко зачудовано слухав, як на сільських весіллях вигравала скрипка, і мріяв своїми руками доторкнутися до її ніжних струн. Чи не тому, випасаючи "людську" худобу, відмовляв собі у всьому, цілий рік збирав злотий до злотого, а таки придбав собі цей чарівний музичний інструмент і самотужки пізніми вечорами опановував ази скрипкового мистецтва.

А тут на селі створилося сільськогосподарське товариство "Вишкіл", яке усвоїй діяльності переслідувало не лише мету навчання молодих людей раціональному веденню господарства, але й прилучало молодь до культурних надбань народу – до співів, музики, танцю. Саме тут громада підмітила неабиякі здібності юного учасника товариства Володимира Петрика. Це й спричинилося до того, що його послали на курси диригування, які тоді діяли в Отинії.

Після закінчення курсів диригував самодіяльним хором, брав участь у постановці вистав, був також зграбним і спритним танцюристом, із юнацьким запалом водив хороводи і витинав гопака.

Вже тоді у нього проявилися здібності до постановки танців. Перша його творча робота – український танець "Катерина" – користувалася неабияким успіхом, і значно пізніше була поставлена на професійній сцені.

У 1938 році вже зрілого юнака батько віддає на науку до дяка. Він пройшов цю науку, але дяком так і не став, хоча й мав приємний тенор.

Якось влітку тридцять дев'ятого року випадок звів Володимира Петрика з відомим уже тоді на Прикарпатті балетмейстером і танцюристом Ярославом Чуперчуком. Той підмітив у хлопця талант і запросив його до щойно організованого Гуцульського ансамблю пісні і танцю. То був незабутній для юнака день.

Через шістдесят літ з хвилюванням В. Петрик згадував той день, коли він уперше переступив поріг обласної філармонії.

В колективі цей невисокий рухливий з проникливим поглядом юнак одразу завоював симпатії у кожного, кому з ним довелося працювати.

Обставини склалися так, що половина артистів Гуцульського ансамблю переїжджає в Коломийський театр, а з ними – і Володимир Петрик.

Тут і застала його війна.

В 1942 році В. Петрик приїжджає в рідне село провідати своїх батьків. І треба ж такому трапитися, що саме в цей час в село наскочили фашисти, забираючи людей на роботу в Німеччину. Забрали і Володимира.

Та за волею долі він опиняється у Відні, на підсобних роботах. А у вільний час відвідує Віденську музичну школу, де два роки навчається хореографічному мистецтву.

А коли до Відня долетіла звістка про те, що Галичину звільнено від фашистів, молодий митець побажав повернутися на батьківщину, хоча вже мав оформлені документи на виїзд до Америки. Відмовився, бо дуже хотів жити в рідному краї, в колі своїх друзів, своєї родини.

Та не так сталося, як гадалося. По дорозі, вже в Кишиневі, його знімають з потяга радянські енкаведисти і допроваджують до табору, де збирають усіх осіб, підозрюваних у співробітництві з німцями.

І знову дорога. На цей раз на донецькі шахти, де два роки добував "чорне золото".

Аж через два роки з Коломийського театру надійшов виклик на ім'я В. Петрика, в якому його запрошували повернутися в цей творчий колектив. А оскільки, як з'ясувалося, ніяких злочинів за Володимиром Петриком не рахувалося, йому дозволяють повернутися в Галичину. І, незважаючи на те, що вже тоді мав творчі стосунки з шахтарським ансамблем, В. Петрик повертається у рідне Прикарпаття.

І ось Володимир Васильович в Станіславі, знову в Гуцульському ансамблі, куди його прийняли як соліста хореографічної групи.

Тим часом Ярослава Маркіяновича Чуперчука, тодішнього балетмейстера ансамблю, запрошують на постійну роботу до Львова, і Володимиру Петрику доручають керівництво танцювальною групою.

Наслухавшись безліч переказів, прочитавши багато легенд про боротьбу народного ватажка Олекси Довбуша і його опришків проти поневолення гуцулів та побувавши на батьківщині славного героя, в селі Печеніжині, Володимир Петрик робить постановку складного хореографічного твору – "Опришки Олекси Довбуша", яким і дебютує як балетмейстер. В цьому творі засобами хореографії розкривається мужність і відвага, душевне багатство і поетичність гуцулів. Лірика, жарт, героїка, будні і свята – все це знайшло своє втілення то в енергійних, темпераментних, то в м'яких, еластичних рухах танцюристів.

Громадськість не лише Станиславівщини, але й усієї України схвально сприйняла першу творчу роботу молодого хореографа. Та тільки не тогочасне обласне начальство. В. Петрика на деякий час усувають з посади балетмейстера. Такою вже була тодішня українська ментальність. На будь-які посади без застережень призначали заїжджих спеціалістів, головний критерій – наявність партійного квитка, а якщо ще є хоч якесь мистецьке звання, – то ціни їм немає. І зарплату відповідну призначали, і квартиру давали. Та тільки не вміли, чи не хотіли, цінувати свої, доморощені, таланти.

Проте, коли поставало питання про створення колоритного національного хореографічного полотна, Володимира Петрика знову призначали балетмейстером колективу. І так було шість разів.

Але таке ставлення ще більше загартовувало мистецький дух хореографа, сприяло його творчому росту як балетмейстера.

Та ось на ім'я В. Петрика приходить запрошення від самого Григорія Верьовки поставити в Заслуженому українському народному хорі, що носить тепер ім'я його колишнього керівника, хореографічне полотно на гуцульському фольклорному матеріалі. Так в уславленому колективі з'явилася хореографічна сюїта "Галявина" в постановці прикарпатського балетмейстера, яка п'ятнадцять років була в репертуарі танцювальної групи хору і з якою хор об'їздив весь світ.

Тріумф у Києві не залишився непоміченим удома місцевим керівництвом, яке змушене було визнати талант хореографа, і фактично з цього часу В. Петрик стає незмінним головним балетмейстером Гуцульського ансамблю.

Характерною рисою танців, створених Володимиром Петриком, є їх глибока народність. Поставлені ним "Чабани", "Гуцулка", "Космачанка" сповнені народного дотепу, невимушеності, безпосередності. Кожен із цих танців своєрідний, але всі вони підкорюються єдиному принципу – принципу народності. Балетмейстер не залишається байдужим до будь-якого танцю. Він бере за основу бачені танцювальні рухи і ставить колоритні хореографічні композиції. Так в програмі колективу з'явилися "Танець карпатських лісорубів", "Сербин", "Ямницька полька".

В 1963 році Володимиру Петрику присвоюють почесне звання Заслуженого артиста України.

А попереду – нові запрошення від професійних мистецьких колективів.

Так, у хорі ім. Г. Верьовки В. Петрик ставить, окрім названої "Галявини", "Прикарпатську польку" і "Аркан", на запрошення Павла Вірського в ансамблі танцю України – "Гуцулку", в ансамблі пісні і танцю Прикарпатського військового округу – "Косівчанку", з якою колектив виїжджав на гастролі в Швейцарію. І в кожному танці – справжній народний колорит, свіжість хореографічного малюнку, яскравість і різноманітність танцювальних рухів, що свідчить про невтомні пошуки балетмейстера.

І не дивно, що його робота над постановкою цілого ряду гуцульських танців відзначена високою урядовою нагородою – орденом "Знак пошани".

Володимир Петрик – прекрасний знавець народної гуцульської творчості. Він знав, як і що танцюють у кожному селі, які особливості народного одягу кожного району Івано-Франківської області.

Тісні творчі зв'язки підтримував балетмейстер із професійними театрами України, виступаючи як хореограф і як режисер. Так в Івано-Франківському театрі п'єса "Тіні забутих предків" за однойменною повістю М. Коцюбинського під керівництвом В. Петрика була вирішена в хореографічному характері. В Сімферопольському театрі він ставив танці до п'єси "У неділю рано зілля копала", у Тернопільському – до п'єси "Земля", в Харківському академічному театрі – до п'єси "Украдене щастя".

В Національній опері України разом із Дмитром Гнатюком Володимир Васильович здійснив постановку"Золотого обруча" за повістю І. Франка "Захар Беркут".

Як виникає танок? Як окремі па поєднуються у гармонійне ціле, а сувора, постійна, виснажлива праця переходить у свою протилежність – вишукану, ніби й не потребуючу зусиль легкість польоту над сценою? Володимир Петрик ніколи не робив із цього таємниці.

Через це його, як найбільшого знавця і пропагандиста гуцульського танцю, постійно залучали до проведення курсів вивчення гуцульської хореографії з молодими педагогами-балетмейстерами. Адже, саме завдяки В. Петрику гуцульський танець став таким популярним і зайняв чільне місце в світовому хореографічному мистецтві.

Київ, Москва, Рига, Вільнюс, Харків, Дніпропетровськ, Тернопіль, Рівне – ось далеко не повний перелік міст, де працював із творчою молоддю балетмейстер з Гуцульщини.

В 1997 році Володимиру Петрику присвоєно почесне звання народного артиста України.

Багато літ працюючи в Гуцульському ансамблі пісні і танцю, він став справжнім вихователем цілої плеяди талановитих і зачарованих своїм мистецтвом артистів, які були і є продовжувачами його плідної справи. Серед них Василина Чуперчук, Іван Долинський, Володимир Музика, Георгій Железняк, Заслужені артисти України Наталка Соколовська, Іван Курилюк, Дарій Ластівка, балетмейстер польського ансамблю "Мазовше" Михайло Ружицький.

Добре знають Володимира Петрика і учасники аматорських танцювальних колективів Івано-Франківщини з Заболотова і Мишина, Коломиї і Косова, Яблунева і Верховини. Допомагав він у підготовці до Міжнародних фестивалів і конкурсів народному танцювальному колективу "Веселка" з Долини, народному ансамблю танцю "Карпати" з Івано-Франківська, народному вокально-хореографічному ансамблю "Верховинка" Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, народному ансамблю танцю "Покуття" з Коломиї. Саме ці колективи презентували хореографічне мистецтво Гуцульщини в Югославії і Польщі, Чехії і Словаччині, Румунії і Греції, Канаді й Америці, Угорщині й Італії.

При святкуванні 100-річчя української еміграції в Канаду і Америку там проходили концерти українських хореографічних колективів. Володимир Васильович одержав програмки цих концертів і був приємно вражений – концерт кожного колективу починався або закінчувався танцем в постановці В. Петрика.

Кожного разу, коли дивишся танці Володимира Петрика у виконанні Гуцульського ансамблю, в пам'яті знову і знову зринають чарівні слова, сказані колись Михайлом Коцюбинським про те, що тут зеленим духом дихають смереки, зеленим сміхом сміються трави, а долом Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну і шумливу.

Тоді здається, що такий же неспокійний і шумливий, як води Черемоша, шлях талановитого балетмейстера, чарівника гуцульського танцю – Володимира Петрика.

Алла Олександрівна
ЗІБАРОВСЬКА
(1925-2002)

Мальовниче село Гуляйполе Запорізької області. Саме тут пройшло дитинство Алли Олександрівни Зібаровської. Здається, з самих пелюшок маленьке дівчатко мріяло про танець. Благо, поруч була і перша вчителька – мама, людина, безмежно закохана в народне мистецтво. Педагог за професією, саме вона прищепила маленькій Аллі любов до пісні і танцю, любов до рідного краю. Жодний концерт в сільському клубі не обходився

без юної танцюристки. А згодом це захоплення переросло в справжню пристрасть, без якої, здавалося, життя втрачало сенс.

Вечорами, лежачи у ліжку, в уяві бачила себе на великій сцені серед моря квітів. І тоді підхоплювалася, стрімко бігла до дзеркала і танцювала, одягнувши мамину сукню і накинувши на плечі велику квітчасту хустку. В такі хвилини забувала про все на світі – і про те, що завтра, можливо, не буде що їсти, в чому піти до школи. Вона просто була щаслива. А згодом, подорослішавши, мріяла про хореографічну освіту, захоплювалася поезією Т. Шевченка і О. Пушкіна, Лесі Українки і С. Єсеніна, музикою М. Лисенка і П. Чайковського, К. Стеценка і М. Глінки. А ще була у Алли Олександрівни одна маленька пристрасть – вона збирала репродукції картин великих художників і потай милувалася ними. Ця пристрасть залишилась у неї на все життя.

Так розпорядилася доля, що, ставши вже дорослою, у 1944 році вона опинилася на Станиславівщині (тепер Івано-Франківська область), в місті Долині. Саме тут вперше ближче познайомилася з народним мистецтвом карпатського краю. А відвідини концерту Гуцульського ансамблю пісні і танцю викликали у неї і подив, і захоплення, і сльози. Це були хвилини радості від спілкування з чудовим мистецтвом Гуцульщини, її милозвучними піснями,своєрідними танцями, чарівною музикою. І саме тоді утвердилася думка – повністю присвятити себе мистецтву танцю.

В 1947 році Алла Олександрівна створює свій перший дитячий хореографічний колектив у місті Калуші. Та брак відповідної освіти давався взнаки, і її треба було надолужувати самотужки.

Вона організовує фольклорно-етнографічні експедиції з таких же ентузіастів, як і сама, вивчає народні звичаї і обряди Івано-Франківщини. З кожної такої експедиції привозить щось нове. Так, в селі Маринополі записує лемківські народні мелодії, вчиться танцювати по-лемківськи, вивчає особливості лемківського національного костюму, збирає дітей біля школи і танцює з ними.

В селі Княжолука їй подарували стареньку бойківську сорочку, вишитий узір з якої потім старанно переносили на костюми до танцю "Бойківчанка". А коли мешканка села Ямниця, яка вже й не пам'ятала, скільки їй років, відкрила скриню зі своїм віном (приданим), то Алла Олександрівна зачудувалася. Там лежав дівочий бойківський костюм, вишитий бісером.

На скількох сільських гуляннях побувала вона, скількох старенських бабусь дивувала проханням показати їй ту чи іншу танцювальну фігуру, проспівати пісню, заграти мелодію! Все це пізніше втілювалося в певних задумах, відтворювалося на сцені.

В 1959 році Зібаровську А. О. запрошують в невелике містечко Богородчани, що поблизу обласного центру, де при районному будинку культури вона створює самодіяльний хореографічний колектив. І, не зважаючи на досить вже солідний багаж знань, продовжує підвищувати свій мистецький рівень.

Незабутнє враження справили на неї зустрічі з Володимиром Петриком – головним балетмейстером Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Саме він чи не в найбільшій мірі сприяв її становленню як педагога-хореографа. Скільки репетицій ансамблю було відвідано! Ставала біля станка і до сьомого поту працювала разом із артистами балету.

На все життя запам'ятала творчі зустрічі з видатним Павлом Вірським, які надихали молодого здібного педагога на нові звершення.

Глибокий слід в душі Алли Олександрівни залишили науково-практичні семінари підвищення кваліфікації педагогів-хореографів при Львівському державному театрі опери і балету, які проводив здібний хореограф Мирослав Вантух, на той час Заслужений діяч мистецтв України, керівник чудового танцювального колективу "Юність" зі Львова.

Повертаючись додому, Алла Олександрівна поринала в роботу. Самовіддана праця в богородчанському колективі приносить свої результати – участь в міських, обласних та республіканських оглядах, фестивалях, присвячених знаменним датам.

В цьому юному колективі учасників об'єднала щира дружба, бо спільні репетиції, поїздки, виступи, спільні радощі й невдачі, пошуки і знахідки, а перш за все талант педагога здружили юнаків і дівчат у одну сім'ю.

За збігом обставин, в 1963 році Алла Олександрівна повертається в Долину, полишивши своє дітище на колишніх учнів. Та, як людина творчої вдачі, вона не може сидіти склавши руки і створює при будинку культури самодіяльний ансамбль танцю "Веселка".

Шлях до визнання колективу був довгим і тернистим. Колектив формувався і міцнів, набував свого, властивого тільки йому, почерку. І уже в 1965 році танцюристи виїжджають з творчим звітом у Москву, де їх виступи користуються великим успіхом.

За творчі здобутки колективові в 1967 році присвоюють звання "самодіяльний народний", а Аллі Олександрівні – почесне звання "Заслужений працівник культури України".

З цього часу творча біографія колективу збагачується новими мистецькими здобутками. І головний із них – участь у Міжнародному фольклорному фестивалі в Кишиневі (Республіка Молдова), де головою журі була знаменита Устинова.

Неможливо передати словами, як напередодні конкурсного виступу хвилювалися танцюристи, як заспокоювала їх керівник, потай ковтаючи таблетки. А тут ще і "благочестивці" – земляки, відчуваючи в душі заздрість, давали "корисні" поради, бо нібито все виходило "не так".

Та ось усе позаду. Журі оголошує свій вердикт – народний ансамбль "Веселка" з України стає Лауреатом фестивалю і нагороджується дипломом другого ступеня (і це з тридцяти семи колективів-учасників). Радості не було меж. Та найбільше запали в душу Аллі Олександрівні слова, сказані головою журі: "Коли дивишся гуцульські танці, то здається, що з гір скотилася снігова лавина, яка підхоплює все навколо і стрімко несе із собою".

Саме ці слова спонукали Аллу Олександрівну ставитися більш критично до підбору репертуару, відшукувати першооснови гуцульського, бойківського, лемківського танців. Завдяки цьому в репертуарі ансамблю "Веселка" з'явилися "Вишківський веселий", "Долинський дрібонький", "Яремчанська гуцулка", "Козак" та ін. Та перш ніж винести новостворений танцювальний номер на широку аудиторію, Алла Олександрівна не раз і не два консультувалася з провідними спеціалістами, серед яких і її старший колега – народний артист України Володимир Петрик.

А попереду нові перемоги. В 1976 році в місті Закопане (Польща) проходив Міжнародний фольклорний фестиваль колективів гірських районів. І знову хореографічне мистецтво України представляла долинська "Веселка". І як було приємно, коли найвищу нагороду фестивалю – "Золотий топірець" – виборола саме вона. Тоді й посипалися запрошення з різних країн то на фестивалі, то на конкурси, а то і взагалі в концертне турне.

В 1978 році колектив "Веселки" виїжджає на Міжнародний фестиваль фольклорних колективів "Червона ружа" в югославське місто Руський Крестур. Перемогу виборювали танцюристи з шістнадцяти країн світу. Гран-прі "Золотий постіл" у руках танцюристів "Веселки". А вдячні югославські глядачі після кожного виступу ставили їм до ніг кошики з червоними трояндами, як символ захоплення і подяки молодим талантам.

Та в 1983 році Алла Олександрівна змушена залишити свій уславлений колектив, з яким пропрацювала двадцять років і якому віддала часточку свого серця. Знову переїзди. На цей раз – до обласного центру, де вона заново поринає в роботу, очоливши танцювальну групу самодіяльного народного ансамблю пісні і танцю "Карпати" об'єднання "Прикарпатліс".

Скільки сил довелося прикласти, щоб люди різних професій з однаковою любов'ю до мистецтва згуртувалися у дружній колектив, а своєрідності, неповторного колориту йому надавав репертуар і манера виконання, робота над якими постійно

вдосконалювалася. Саме в цьому колективі народилися "Бойківчанка", "Прикарпатський вітальний", "Гуцулка", знайшли своє друге дихання "Вишківський веселий", "Аркан".

І знову поїздки по Україні та за її межі. Колективу аплодує Румунія і Польща, Угорщина і Чехія.

Одночасно Алла Олександрівна Зібаровська як неперевершений знавець західноукраїнського танцювального фольклору постійно очолює курси підвищення кваліфікації педагогів-хореографів області і України, продовжує здійснювати хореографічні постановки в різних танцювальних колективах республіки.

Та час невблаганний. І в 1990 році А. О. Зібаровська іде на заслужений відпочинок. Та, як кажуть, спокій їй тільки сниться. Тому вона не покидає мистецьку стежину. Як знавець бойківського та лемківського танцювального фольклору залучається до проведення практичних занять з майбутніми педагогами-хореографами – студентами Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, підтримує тісні зв'язки з хореографічними колективами шкіл області, колективами, якими колись керувала.

Естафету Алли Олександрівни підхопили її вихованці. Немало їх назавжди пов'язало своє життя з мистецтвом танцю, ставши професійними артистами балету, керівниками дитячих хореографічних колективів, ансамблів бального чи народного танцю.

І немало хороших слів звучить на адресу цього чудового педагога і наставника. Справжнє мистецтво завжди облагороджує, а тим більше, коли на службі у нього стояли такі люди як Зібаровська А. О.

Невеличка, зі смаком обставлена квартира неподалік від центру міста. Акуратно розміщені на стінах репродукції картин видатних художників, фотографії танцювальних колективів. Годинами дивилася на них зі смутком в очах невисока жінка, згадуючи прожите життя. А прожите воно не даремно. Саме тому в цій квартирі часто тісно і гамірно від гостей. Приходять сюди викладачі і студенти Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, учні шкіл і давні її вихованці, які з'їжджаються зі всіх куточків України. Для них вона на все життя залишилася вчителем, другом, порадником і просто Людиною з великої літери.

Василина Мар'янівна
ЧУПЕРЧУК
(1931-1980)

Спогад б'ється воронячим крилом, горлицею туркоче все чутніше, все ближче до серця. І все про прекрасну людину, талановиту танцюристку, чудового хореографа Василину Мар'янівну Чуперчук (Дрекало). А думки злітаються, як зозулі до літа…

Пригадується той далекий 1944 рік, коли заново відроджувався Гуцульський ансамбль пісні і танцю, поповнюючись талановитою молоддю. Тоді вперше в колективі з'явилося чотирнадцятирічне дівча. Прийшло за руку з братом – балетмейстером Ярославом Чуперчуком. Подивитися на юну танцюристку зійшовся весь колектив. Заграли музики, і Василинка пішла у танок. Здавалося, вона забула про все – і про сцену, і про глядачів. Для неї існував лише танець, той, що з далекої Криворівні, де разом з неписаною красою рідної домівки прийшла до неї і любов до мистецтва. Там, у гірському краї ще з діда-прадіда в роді Чуперчуків усі танцювали. А мати – Варвара Дмитрівна – знала чимало співанок, легенд про Олексу Довбуша. Вони для Василинки стали колисковими і вигойдували її все життя.

А ще гордилися в родині тим, що мама зналася з самим Іваном Франком і часто згадувала, як разом "ходили в гриби і який то був файний і мудрий чоловік".

Відтанцювала Василинка і в німому чеканні завмерла. Чи приймуть її до цього жаданого колективу? Очима шукала підтримки у брата, артистів балету. І після кількасекундної паузи всі кинулися до неї, щиро вітаючи нову танцюристку. А згодом чорнява сільська дівчина із Криворівні стає провідною солісткою балету.

В багатьох танцювальних монологах, як і в розгорнутих дуетах, блискуче розкрилося її обдарування. У виконанні Василинки сотні тисяч глядачів бачили не лише нові, чудово виконувані, танці, а й свіжі, оригінальні, властиві лише гуцулам, фольклорні рухи.

Колись молодий журналіст, а згодом знаний львівський письменник Тарас Салига написав творчий портрет Василини Чуперчук і назвав його "Так смерічки наврочили". Хто зна, може, й так. Адже, була струнка, як смерічка, і віяло від неї ласкою і добром, і жити без танцю не могла. Може, саме тому вірного супутника життя вибрала серед танцюристів. Це була чудова пара – Василь Дрекало та Василина Чуперчук.

Але незмінним партнером у танку був Іван Долинський, наділений неабияким хистом. Ця пара чарувала всіх, хто мав щастя бачити їх на сцені.

Сказати, що їм легко все давалося – буде несправедливо. Як кажуть, "до сьомого поту" працювали над кожним танцювальним елементом, доводячи його до філігранності і зберігаючи при цьому національний колорит. А скільки разів, повертаючись далеко за північ з чергового концерту, до ранку залишалися в хореографічному класі і ще раз, і ще раз відпрацьовували кожен рух. Чи не тому, де б на гастролях не був Гуцульський ансамбль, дует Василина Чуперчук – Іван Долинський завжди заворожував глядачів. Чи то була іскрометна "Гуцулка", чи гордовитий "Краков'як", чи весела "Ямницька полька".

Їм аплодували міста і села рідного Прикарпаття, всієї України, Росії і Білорусі, Грузії і Вірменії, Азербайджану і Молдови, Литви і Латвії. І всюди щира подяка, схвальні відгуки в пресі, грамоти і дипломи.

Влітку 1951 року учасники балетної групи представляли Гуцульщину на Декаді українського мистецтва і літератури в Москві. І серед них – Василина Чуперчук, яка за бездоганне виконання гуцульських танців та високий професіоналізм була нагороджена медаллю.

І в 1957 році талановита танцюристка з Прикарпаття Василина Чуперчук зі своїм партнером Іваном Долинським стали Лауреатами Всесвітнього фестивалю. В 1960 році

В. Чуперчук нагороджують медаллю "За трудову доблесть", а в 1962 році – медаллю "За трудову відзнаку".

Двадцять років на сцені промайнули як прекрасна мить. І ось ця жінка, з наче намальованими з лукавинкою очима, задерикуватою посмішкою, пишними косами сидить в залі серед своїх колег. Її проводжають на пенсію. Пробігли роки, не зупинявся час, що приносив їй сподівання, перемоги, радощі. Пригадалося, як сам "батько" Сталін плескав у долоні їй, коли танцювала на кремлівській сцені. Зачитали наказ про вихід на заслужений відпочинок, прозвучали скупі слова подяки за плідну працю, вручили сувеніри. І – прощавай, професійне мистецтво. Оце тобі вся пошанівка за важку працю, за недоспані ночі, за чверть віку, проведеного на колесах. Он, як у інших, – тільки вийшов на сцену, заспівав дві-три пісні – і вже заслужений, а через рік, дивись – народний. Боже, Боже, де твоя справедливість? Смуток огорнув душу… Але що це? Зал наповнився дитячим щебетом. Це прийшли привітати свого наставника, свою вчительку юні танцюристи з села Верхній Ключів Коломийського району. Скільки років підряд, здорова чи хвора, де на автобусі, а де і пішки добиралася до юних вихованців, і посмішкою сяяло її обличчя від спілкування з дітьми.

І зрозуміла тоді Василина Мар'янівна, що вона ще потрібна людям – і цій юній зміні, і молодим колегам з ансамблю.

Не встиг забутися прощальний вечір в обласній філармонії, а тут зваблива пропозиція – організувати вокально-хореографічний ансамбль в педагогічному інституті ім. В. Стефаника (тепер Прикарпатський університет). Починати довелося з нуля. Скільки находилася по різних факультетах, просила, переконувала студентів, оббивала ректорські пороги, випрошуючи гроші на пошиття костюмів, сама розробляла їх ескізи, замовляла в далекому Косові та Верховині. І перший же концерт показав, що праця не пропала даремно. Кожен танець, кожна пісня у виконанні ансамблю сприймалися на "ура". А вже на наступний день від студентів, які бажали поповнити ряди "Верховинки" (таку назву вибрали для колективу), не було відбою.

А попереду – творчі пошуки. В них завжди перебували Василина Мар'янівна і хормейстер ансамблю Василь Омелянович Їжак. Вони були нетільки живими носіями, але й ревнивими збирачами народних мелодій, самобутніх танців, виконавських традицій.

На кожному концерті "Верховинки" переливалися вигаптувані киптарики, збігали з дівочих голів хвилясті стрічки, заливчасто вигравали троїсті музики. Веселі, збуджені темпераментно танцювали студенти. Здавалося, ніби самі веснянки зійшли на сцену і посміхаються глядачеві.

І ось довгожданне визнання. У 1969 році вокально-хореографічному ансамблю "Верховинка" присвоюється почесне звання "народний самодіяльний".

А далі – конкурси, фестивалі. І завжди прискіпливе журі високо оцінювало танці "Покутянка", записаний в селі Русові Снятинського району, "Свято в Карпатах", побудований на основі танцювальних рухів Косівщини, "Шешоранка", побачений і записаний в селі Шешори, що теж на Івано-Франківщині.

Кожного року колектив "Верховинки" поповнювався новими учасниками. Випускники залишали інститут, а на зміну їм приходили першокурсники. І весь час доводилося починати все з початку – вводити молодь у танці, відпрацьовувати їх, удосконалювати.

У 1972 році Василину Чуперчук запрошують до Львова на посаду художнього керівника уславленого колективу – заслуженого вокально-хореографічного ансамблю "Галичина". Довго вагалася, не хотіла покидати те, чому присвятила стільки років. Але телефонний дзвінок брата – Ярослава Маркіяновича Чуперчука – переконав її – треба їхати.

Хвилювалася по дорозі до Львова. Продумувала все до найменших дрібниць. З трепетом у душі входила в хореографічний клас Палацу культури Львівського виробничо-технічного об'єднання "Електрон". Шквал оплесків приголомшив її. А ще букети квітів,

які любила змалку і якими її обдарували дівчата з ансамблю. Тоді зрозуміла – про неї знають, її цінують, непорозумінь не буде.

А "Галичина" чекала від неї чогось нового. І вона це знала і розуміла. Поки тривала буденна репетиційна робота, весь вільний час проводила в мандрах. Саме в мандрах, бо пішки ходила від села до села по Івано-Франківщині. Намагалася побувати на кожному святі, на кожній урочистості. Шукала щось неповторне і не знаходила. Аж раптом у селі Печеніжин, в тому селі, де народився сам Олекса Довбуш, побачила те, що її, знаного фольклориста, заворожило. Осанка дівчат у танці, гордовита постава, незалежність відносно парубків – це було щось незвичне. А ту ще слова старенької бабусі: "Ей-гой, як танцюють наші чепурненькі".

Наче не їхала до Львова, а летіла на крилах. А там почалася щоденна копітка робота. Сердилася на танцюристів, коли робили щось не так, і раділа, коли розуміли її з півслова. Прискіпливо відносилася до кожної деталі костюму. Навіть пришита не так квітка її дратувала.

І ось усе позаду. Повільно піднімається завіса, і звуки троїстих музик переносять глядача у казкові Карпати. Немов різнобарвними квітами оживає сцена. Це на ній "Чепурненька" у постановці Василини Мар'янівни Чуперчук.

А буквально за декілька тижнів "Чепурненьку" танцювало більшість хореографічних колективів України.

Збігали роки. А вона все працювала і працювала. Як спеціаліст гуцульської хореографії, проводила республіканські семінари на базі заслужених ансамблів танцю України "Ятрань" з Кіровограда та "Юність Закарпаття" з Ужгорода.

Запросили Василину Мар'янівну на Закарпаття, щоб підготувала до Міжнародного фестивалю в Пряшеві, що на Словаччині, народний вокально-хореографічний ансамбль "Лісоруб" з маленького містечка Ясіня. Металася між Львовом, Івано-Франківськом, Закарпаттям. Готувала колективи до оглядів, конкурсів. Як раділи і вона, і "Лісоруб", коли привезли з Пряшівського фестивалю золоту медаль Лауреата. Збиралися всі разом, будували плани на майбутнє.

І раптом… Сумної заграли трембіти в Карпатах, сповіщаючи, що не стало дорогої всім людини Василини Мар'янівни Чуперчук-Дрекало. Не діждалася своєї п'ятдесятої весни.

З найвіддаленіших куточків України з'їхалися її однодумці, колеги, щоб провести в останню путь. По жменці землі привезли з Великого Ключева, з Ясіні, зі Львова, з рідної Криворівні. Хай нетисне на груди, хай буде пухом.

Спливають роки, та пам'ять людська жива.

Двадцять років збігло з того часу, як пішла від нас Василина Мар'янівна. І саме цій даті був присвячений вечір спогадів про славну горянку з Карпат, солістку Гуцульського ансамблю пісні і танцю, який проходив у приміщенні обласної філармонії. Організаторами цього вечора виступили обласна та міська державні адміністрації, Всеукраїнська Ліга українських жінок.

Ще задовго до початку зал заповнили шанувальники таланту п. Василини.

Підіймається завіса і з портрета, виконаного художником Миколою Більчуком, глядачам посміхнулася молода, повна сил і енергії чарівна жінка. Здавалося, своїм єством вона присутня тут, у цьому залі, серед своїх партнерів по танцю, колег по роботі і просто друзів.

Зворушливі мелодії трембіт сповістили про початок вечора. Спогадами про співпрацю з Василиною Мар'янівною поділилися народний артист України, головний балетмейстер Гуцульського ансамблю Володимир Петрик, художній керівник університетського ансамблю "Верховинка", Заслужений працівник культури України Богдан Стасько, колишні солісти Гуцульського ансамблю Любов Харебіна та Григорій Железняк. Глибокий аналіз творчості п.Василини прозвучав з вуст академіка, професора Прикарпатського університету ім.В.Стефаника Володимира Грабовецького.

А ще зі сцени лунали пісні карпатського краю у виконанні артистів ансамблю. Школярі з центру дитячої творчості танцювали запальну "Чепурненьку", а студенти університету – гордовиту "Покутянку" – танці, які стали золотим фондом цих колективів, як жива пам'ять про Василину Чуперчук, яка назавжди залишилася в серцях людей.

А в рідній Криворівні все грають дримби. Стрімкий Черемош, зелені смерічки, високі гори і блакитне небо пам'ятають свою дочку.

Богдан Васильович
СТАСЬКО
(1944-2015)

Народився Богдан Васильович 15 листопада 1944 року в селі Нижня Стинава Стрийського району Львівської області. Батьки – учасники військових змагань ОУН, котрих в 1951 році примусово переселили в м. Дрогобич Львівської області для нагляду із боку КДБ. В 1961 році вступив у Дрогобицький педагогічний інститут імені Івана Франка, який закінчив у 1969 році (з 1963 по 1965 проходив службу в Збройних силах).

У 1965 році в педагогічному інституті був заснований вокально-хореографічний ансамбль "Пролісок", учасниками якого були Богдан Стасько та його дружина Галина Стасько (Чабан). "Пролісок" став творчою лабораторією, яка готує висококваліфікованих спеціалістів-виконавців. З рядів "проліщан" вийшли Народні артисти України: Б. Базиликут, І. Кушплер, І. Попович, М. Ванівський, І. Мацялко, М. Мацялко, М. Шалайкевич, М. Шуневич, заслужений діяч мистецтв України Зоряна Кравчук, заслужені артисти України Н. Дадак, О. Сидір, заслужений працівник освіти України К. Сятецький, Заслужені працівники культури України: С. Дацюк, П. Турянський, П. Гушоватий, М. Маркевич та Б. Стасько, котрий пізніше поруч із знаними хореографами, в тому числі Й. Карпіним, Любов Корніловою, Іваном Боднаром, Олегом Будинкевичем, Ярославом Бурдяком, Ольгою Багрій навчав колектив мистецтву хореографії.

Після закінчення вузву два роки вчителював у Сколівській школі-інтернаті Львівської області. А вже у 1971 році на запрошення професора Кочергана М. П. та доцента Їжака В. О. (засновниками ансамблю "Пролісок") Б. Стасько разом з дружиною (викладачем вокалу) розпочав свою наукову та творчу діяльність у Івано-Франківському

педагогічному інституті, де доцентом Їжаком В. О. (вже у Івано-Франківському педагогічному інституті) створений на той час новий вокально-хореографічний ансамбль "Верховинка".

Впродовж 33 років Б. Стасько керував цим знаним колективом, котрий був відомий далеко за межами нашої держави. "Верховинка" – неодноразовий переможець всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів. Танцювальне мистецтво України колектив презентував в Литві та Словаччині, Польщі та Румунії, Греції та Болгарії.

Будучи керівником народного вокально-хореографічного ансамблю "Верховинка", Б. Стасько здійснив ряд своїх танцювальних постановок, які виконуються самодіяльними хореографічними колективами України: "Ми з Прикарпаття" – вокально-хореографічна композиція;. "Корчинецький весільний" – народний танець з с. Корчин Львівської області; "Чернелицькі подрігуци" – народний танець з с. Чернелиця Івано-Франківської області; "Підманула, підвела" – танцювальна картинка; "Подоляночка" – танцювальна картинка; "Опришки" – хореографічна сюїта; "Моє Закарпаття" – вокально-хореографічна сюїта; "Прикарпатські гуляння" – жартівливий танець; "Легенда Карпат" – широке хореографічне полотно; "На високій полонині" – хореографічна сюїта, а також "Прикарпатські вечорниці", "Карпатська легенда", "Катерина", "Прикарпатська крутівка", котрі вирізняютьссвоєю яскравістю.

Богдан Стасько інтерпретував український фольклор і на його основі створював масові яскраві хореографічні полотна та проникливі ліричні та гумористичні танцювальні мініатюри.

Хореографічна творчість Б.Стаська вражає великою кількістю і різноманітністю. Найбільш улюбленою для нього була гуцульська хореографія, в якій він міг вдало поєднати багаті можливості автентичного танцю із сучасними рухами. Придаючи великого значення сюжетам, декораціям, костюмам, все рівно основний акцент у нього був на синтезі руху і музики. Ідею постановок він черпав із музичного джерела, а засобом втілення вважав танець. Досконало вивчивши ази гуцульської хореографії, Б. Стасько збагатив танець новою технікою, новими прийомами і зробив його значно більш вишуканим і від своїх виконавців вимагав фізично чистих рухів, домагався задуманих побудов і динаміки. За допомогою одних поз і ритму він умів домогтися виразних ефектів і найтонших нюансів.

Сотні юних танцюристів пройшли через руки Б. Стаська, адже, окрім викладацької роботи, він постійно надавав методичну допомогу танцювальним колективам, створених його випускниками, та хореографічним гурткам.

Б. Стасько постійно запрошувався до складу журі конкурсів, брав участь у методичних семінарах, співпрацював з іншими колективами. До прикладу, разом з керівниками колективу «Галицька веселка» (Петро та Галина Ільчуки) здійснював безліч постановок для святкових урочистостей, звітних концертів, гастрольних турне. Плідно працював з мистецькими колективами України та закордоння. Канадські танцюристи були в захваті від проведених майстер-класів Богдана Васильовича Стаська, котрі він провів на базі Інституту мистецтв та ансамблю «Верховинка».

Окремо заслуговують уваги наукові здобутки Б.Стаська.У 1993 році захистив дисертацію "Педагогічне спрямування підготовки педагогів-хореографів" у Київському державному педагогічному університеті імені М. Драгоманова та здобув науковий ступінь кандидата педагогічних наук. У його науковому доробку – 6 фундаментальних наукових праць – посібників,монографій; безліч наукових статей у фахових виданнях України.

За заслуги, творчі здобутки та науковий внесок у 1998 році Богдан Стасько нагороджений почесною грамотою Міністерства освіти і науки України, а у 1992 році був удостоєний Почесного звання «Заслужений працівник культури України».

Останні вісім років (із 2008 р.) завідував відділенням хореографії Інституту мистецтв. З 2014 року працював на посаді професора кафедри театрального і

хореографічного мистецтва Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника»

Він був професіоналом зі справжнім талантом творця, фантастично цікавою людиною, у якої можна багато чому навчитися. У нього була унікальна якість бачити задуманий танок як цілісну картину і доводити задумане до кінцевого результату. Не зважаючи на імпульсивну та холеричну вдачу, він мав досить м'який та сентиментальний характер. З ним завжди було приємно співпрацювати. Це людина, якій можна було довіряти своїх дітей, бо був надзвичайно відповідальним.

Знаному хореографу досить було пластичної фрази чи інтонації або лише кількох характерних рухів, щоб створити ціле хореографічне полотно. Вражало вміння з неочікуваних і незрозумілих репетиційних клаптиків, якимось непередбаченим чином створити цілісне і неповторне чудо готового танцю.

Мирослава Хороб у своїй статті «Танці «Верховинки» на землі давньої Еллади» (8 серпня 2000 р., газета «Галичина»), як очевидець гастрольного турне колективу в Греції, так описала виступи колективу під орудою Б. Стаська: «І от удруге український національний фольклор у цьому грецькому місті (Науоссі) з честю представляли івано-франківські студенти, які разом із танцювальними ансамблями Таїланду, Грузії, Камеруну, Португалії, Італії, Болгарії та Кабардино-Балкарії витворювали для місцевих жителів і численних туристів прекрасне й самобутнє хореографічне видиво, що наче веселка рясніло розмаїттям унікальних мистецьких талантів. Дуже важливо, що наша «Верховинка»…..сприймалася всіма не просто як самодіяльний колектив, а як високопрофесійний склад виконавців, що через танець різноманітними художніми засобами відтворювали характер, побутування українців. Вимоглива грецька публіка (зичлива і вимоглива водночас), котра вже протягом багатьох літ звикла бачити щось екзотичне на сцені, не змогла стримати своїх емоцій, коли прикарпатські юнаки і дівчата зявились у гуцульських костюмах і темпераментно під загальний музичний супровід виконали танець «Гуцульський».

Високе духовне і мистецьке піднесення відчувала неодноразово румунська і польська публіка, коли перед багатотисячною аудиторією енергійні гуцульські ритми і фантастичне володіння технікою відтворювали учасники колективу, завдячуючи наполегливій праці свого наставника, котрий душу вкладав у своє дітище.

Незважаючи на постійну зайнятість, Богдан Стасько великого значення надавав своїй родині. Йому завжди хотілось, щоб хтось продовжив його улюблену справу. Так і трапилось: улюбена онучка Яринка змалечку займається балетом, а разом із невісткою – його випускницею, хореографом, викладачем Марусик Наталією (автором дисертації) Богдан Васильович здійснив безліч науково-практичних розвідок, котрі відтворені у трьох навчально-методичних підручниках – «Український народний одяг» (2009), «Митці народної хореографії Прикарпаття» (2010), «Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці гуцульські» (2010), а також у численних статтях, котрі опубліковані на основі архівних джерел, експедицій та творчої роботи.

Минуть десятиліття, зміняться покоління танцівників, але створені напрацювання і заряджені енергією Богдана Стаська випускники та учасники ансамблю «Верховинка» продовжать високо нести славу українського хореографічного мистецтва. Про повагу до цього митця говорять підібрані слова колишнього танцюриста ансамблю «Верховинка» Олександра Кочинаша, котрі він присвятив і виголосив на ювілеї свого вчителя:

«Це все Ваша праця, Ваші діти,

Думка, мов художник, пише танець,

Бо покликана нове творити,

Й Ви у творчості – одвічний бранець…

Що звання і титули ? – Омана!

Ліпше піднесу Вам оберіг,

Який Вам вишили Любов і Шана,

Тихо постелю до Ваших ніг!»

ДОДАТОК Д

Гуцульські танці за Р. Гарасимчуком (матеріали навчально-методичного посібника «Роман Гарасимчук та його автентичні “Танці гуцульські”» авторів Б. Стаська, Н. Марусик, 2010)

Фотоілюстрації танцювальних рухів – вокально-хореографічний ансамбль «Дивоцвіт»

Хореографічне мистецтво – важлива сфера народної культури, і займає в ній одне з чільних місць. З погляду видатних дослідників саме воно відноситься до найвідоміших духовних витворів, а корені його виникнення містяться в зворушливо-емоційних проявах і свідчать про неабияку етичну і естетичну цінність.

Танець, будучи не просто грою чи забавою, є одночасно етнічною характеристикою даного народу і одним з критеріїв, який спонукає до з’ясування етнографічних питань.

Довший час не було спеціальних праць про танці гуцулів, а скупа інформація про них була розпорошена в різних виданнях і не містила істотних характеристик цих танців, їх типів, різних відмінностей, внаслідок чого і виникло багато неясностей і протиріч.

Перші відомості про гуцульські танці умовно діляться на дві групи.

Першу групу становлять ті дослідження, які мають лексикографічний характер, тобто містять лише назви танців без будь-якого їх опису. Це енциклопедії і словники Ф. Брокгауза, А. Ефрона, Б. Грінченка, Ж. Глогера, А. Кремера. Серед наукових праць цього спрямування помітне місце займають: Гошовські М. Історичні пошуки про танці так антично-поганські як одночасно соціально-побутові з погляду символічних значень. – Варшава, 1869; Головацький Яків. Народні танці Галицької і Угорської Русі. – Москва, 1878; Клоснік Ж. Снятинщина. – Львів, 1907; Витвіцький С. Гуцули. – Краків, 1876; Гнатюк В. Причини до пізнання Гуцульщини. Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка. Т.XXIV. – Львів, 1917 та ін.

Другу групу становлять ті повідомлення і праці, в яких подано опис побутових танців гуцулів, а саме: Кольберг О. Покуття. Т.3. – Краків, 1888; Колцуняк Н. Весілля в Ковалівці. Етнографічні записи. – Львів, 1878; Вайгель Леопольд. Про гуцулів. Замальовка етнографічна. – Краків, 1887; Шухевич М. Матеріали до української етнології. Т.II, IV, V, VII. – Львів, 1899, 1901, 1902, 1904.

Серед досліджень коломийкового вірша слід виділити дві праці: Франко І. До історії розміру коломийкового. – Київ, 1914; Гнатюк В. Коломийки. Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т.XVII. – Львів, 1905.

Будову гуцульських танцювальних мелодій прослідкував Філарет Колесса у праці «Ритміка українських народних пісень». Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка. Т.74. – Львів, 1906.

Аналіз сучасних видань свідчить про те, що відомостей про гуцульські танці було дуже мало. Тому не дивно, що на початку XX століття зростає зацікавленість життям гуцулів. Досліджуються їх матеріальна культура, полонинське господарство, календарні народні звичаї та обряди, художні народні промисли, різні види мистецтва.

У тридцятих роках гуцульську музику вивчали М. Мерчинський і М. Кондрацький, а танці – знаний український етнограф і фольклорист Роман Гарасимчук.

У 1931 році Р. Гарасимчук розпочинає власні дослідження танців, що існували на теренах Гуцульщини. Перший етап його науково-дослідницької діяльності тривав з 19 квітня по 15 червня 1931 року, а другий – з 12 лютого по 7 червня 1933 року.

Ґрунтовна праця Р. Гарасимчука «Tańce Huculskie», написана на основі зібраного матеріалу, була видана у 1939 році і зразу ж здобула визнання серед громадськості.

Зібраний матеріал автор розділив на дві групи. Першу становлять записи власних спостережень, фотографії, фільми. Фільмування здійснювалося за порадами професора Фр. Поспішіла, який у своєму рефераті «Танець розбійницький на Підгаллю і його місце серед войовничих танців у слов'ян взагалі і між басків на Піренеях», проголошеному на II з'їзді слов'янських географів і етнографів у Польщі в 1927 році, постійно наголошував на значенні фільму для опрацювання народних танців. Паралельно здійснювалися нотні записи мелодій до танців.

Другу групу становлять танці, записані на основі почутого і побаченого від конкретних місцевих жителів (в дослідженні автор вказує їх прізвища і місце проживання).

До складання опису танців прислужилися не тільки танцювальні забави, але і обряди, в яких танець займає чільне місце, а також сольні покази окремих гуцулів та гуцулок і записи народної музики, виконуваної місцевими музикантами.

Як зазначає Роман Гарасимчук, танець можна розглядати з різних точок зору. Можна звернути увагу на його обрядову сторону, естетичну вартість, психологічні моменти, на його суспільне значення. Однак найважливішим при дослідженні танцювальної культури є перш за все хореографічні особливості і пов'язані з ними форми танцю.

Під формою танцю, як абстрактним поняттям, розуміють синтез і одночасно взаємозв'язок окремих частин цієї форми. Конкретизація цього поняття може наступити тільки тоді, коли його можна скоординувати з поняттями первинними, які вказують на характерні риси танцювальних утворень.

Проте, щоб розібратися в істинних рисах, які характеризують будь-який танець, необхідно з'ясувати його складові частини. З огляду на кількість і якість складових частин танцю, з'ясовується їх більша або менша укомплектованість, що з одного боку є наслідком більш чи менш розвинутої танцювальної культури, а з іншого – більша складність вказує на дещо пізніше її походження.

З цього випливає, що загальна формальна структура танцювального утворення може складатися з частин, коли ці складові частини базуються на ідентичних рухово-часових тривалостях і за формою є однаковими. Р.Гарасимчук називає їх однорідними-ізоморфними. З перебігом часу ізоморфність змінюється, певні частини втрачають свою першооснову, набирають інших індивідуальних рис, стають окремими частинами танцю і надають йому нового життя.

З огляду на це Р. Гарасимчук поділяє гуцульські танці на дві групи.

До першої групи відносяться ті танці, які в своїй тривалості виконання побудовані на повторенні одного і того ж просторового руху і запис яких автор подає у вигляді шеренги А+А+А і т.д. Ці танці він називає простими, тобто ізоморфними.

До другої групи належать танці, які з'явилися внаслідок поєднання декількох рухів, що відрізняються за структурною побудовою. Звичайно і в таких танцях існує повторення деяких його частин, оскільки сам психологічний характер людини спонукає до схильності повторювати уже засвоєне. При цьому неабияку роль відіграє потяг до симетрії. Цей вид

танців Р. Гарасимчук називає складеними, тобто такими, що складаються з різних танцювальних рухів (2-х, 3-х і більше) і в одному випадку ці рухи можуть бути добре поєднані між собою, а в іншому таке поєднання може бути досить примітивним.

Проте бувають випадки, коли під час еволюції в простий танець вводиться інший додатковий елемент (іноді два або більше) і він стає складеним, втративши свою першооснову. В іншому випадку складений танець втрачає деякі фігурні побудови, набуває примітивної форми і стає простим танцем.

Внаслідок цього виникає питання, що таке складові частини танцювальної форми і які критерії враховуються при їх встановленні.

З хореографічної точки зору береться до уваги масове згрупування, а також рухово-часові фактори. Так зване масове згрупування виділяє у формі танцю ті структурні елементи, для виконання яких потрібна більша кількість, ніж один виконавець. На цьому побудована більшість танцювальних фігур.

Рухово-часові фактори становлять менші структурні утворення, що містяться у фігурах. Мова йде перш за все про танцювальні кроки, виконання яких залежить від позиції ніг та положення різних частин тіла. Саме зміни в них залежать від того, які почуття і емоції викликають музично-танцювальні мелодії.

Метричні фактори сприяють об'єднанню акцентованих і неакцентованих утворень у групи, які називають тактами.

У середині такту мають значення також і фактори ритмічні, які є вирішальними у взаємозв'язку тривалостей окремих ритмічно-часових утворень.

Метро-ритмічні критерії враховуються не тільки при розгляді самих танцювальних мелодій, але і танцювальних кроків, коли кожен з них володіє конкретними хореографічними і метро-ритмічними рисами, які необхідно розглядати в сукупності, тому що тільки через пізнання обох сторін (музичної і хореографічної) можна детально пізнати особливості танцювального кроку).

Танцювальний крок, як цілісне, заповнює щонайменше один такт, проте і в цьому випадку бувають певні відхилення.

Елементи, які виходять за межі одного такту є тимчасовою проміжною фазою між окремими танцювальними кроками і всією фігурою.

Метро-ритмічна сторона є важливою з тої причини, що вона дає змогу провести класифікацію танців.

З огляду на це, як наголошує Роман Гарасимчук, гуцульські танці поділяються на коломийкові, козачкові і мішані (коломийково-козачкові) та інші.

При вивченні танців і танцювальних фігур Р.Гарасимчук розробив умовні символи, позначення і скорочення, які використав в своїй праці для запису кроків, фігур і цілих композицій.

Однак сучасні хореографи з осторогою відносяться до «Танців Гуцульських». Це, в першу чергу, викликано мовним бар'єром, адже ця праця видана польською мовою, а перекладів її до цього часу не існувало.

Аналізуючи різні методи дослідження гуцульських танців, Роман Гарасимчук обрав картографічний метод, що на його думку міг більш конкретно допомогти у вирішенні поставлених дослідником завдань. Проте цей метод, попри свої позитивні сторони, має і деякі мінуси, оскільки мова йде про велику кількість танців, які загалом виступають один поряд одного на всій території Гуцульщини, тому з'ясувати індивідуальні риси кожного з них дуже важко через їх взаємовпливи та взаємозв'язки.

Проте саме типологічні карти дали змогу Р. Гарасимчуку зорієнтуватися в розміщенні гуцульських танців, виділити їх типи. За допомогою топологічних карт він з'ясував територіальні відмінності того чи іншого народного витвору, проаналізував музику і хореографічні функції в їх нерозривній цілісності.

Це дало змогу авторам монографії (Б. Стаську та Н. Марусик) вияснити, що формальні утворення, які базуються на одній музичній основі, проявляються на теренах

Гуцульщини значною кількістю хореографічних форм та набувають властивості до їх симетричного розміщення.

Інша річ, що в деяких випадках ця рівновага порушується, оскільки тлумачення Р. Гарасимчука не завжди мали підґрунтя при з'ясуванні їх характеристичних функцій.

На підставі припущень і проведених досліджень, які стали предметом монографії, Р. Гарасимчук здійснив поділ танцювальних форм, беручи до уваги як хореографічні так і музичні функції, на дві основні групи:

– де структурні елементи танцювальної форми взаємно проникають одна в одну;
– де ці елементи не сходяться на ідентичній площині.

Однак, як перша так і друга групи розпадаються на окремі види, і ці види з однієї сторони є результатом рівноцінності музичної і хореографічної форм, а з іншої – залежать від роздріблень хореографічної форми при незмінній музичній основі.

У зв'язку з цим, в першому випадку виникають формування одночастинні, дво- і тричастинні, в яких музика і танець відповідають одне одному.

В другому випадку стикаємося з надзвичайно мистецькими системами, в яких на музичній основі існує велика кількість різних хореографічних форм – від найпростіших до найскладніших.

Для з'ясування походження і одночасного визначення шляхів розселення танцювальних форм по Гуцульщині велике значення для Романа Гарасимчука мали відомості, отримані безпосередньо від жителів різних місцевостей – звідки і як потрапив сюди той чи інший танець.

Ці дані особливо стосувалися новіших танцювальних форм, що неможливо сказати про більш давні танці, оскільки такі відомості про них майже не існують.

Автори не намагались здійснити дослівний переклад праці Романа Герасимчука, провівши її аналіз із необхідними доповненнями, зауваженнями і коментаріями.

Авторами, на відміну від Р. Гарасимчука, танцювальні кроки записані з використанням системи запису, розробленої видатним українським хореографом В. Верховинцем, проте збережено умовні символи та позначення фігур і композицій.

Д. 1. ТАНЦІ КОЛОМИЙКОВІ
МЕТРИКА І РИТМІКА КОЛОМИЙОК

У зв'язку з тим, що хореографічні особливості танців знаходяться в тісному зв'язку з метроритмічними особливостями, які є головним критерієм при класифікації танцювальних мелодій, судження про коломийкові танці необхідно починати з аналізу їх метроритмічного рисунку. Тому перш за все необхідно з'ясувати метрику і ритміку гуцульських танцювальних мелодій і зокрема інструментальної музики.

При розгляді танцювальних мелодій необхідно звернути увагу насамперед на метричні стопи, які там мають місце. Метрика коломийкової мелодії в сукупності застосовує трохеї, які мають наступну будову:

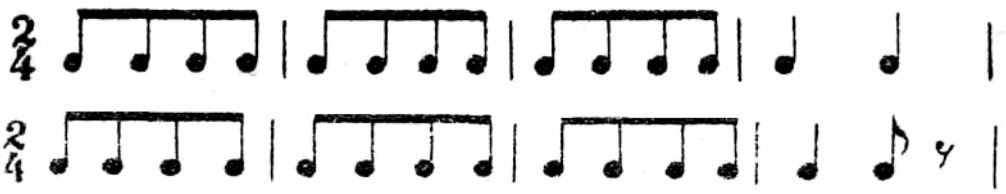
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ — ◡

Метрика коломийкова настільки сильно пронизує музичні твори у гуцулів, що навіть в похоронних піснях знаходимо метричні коломийкові елементи.

В той час, коли метрична будова коломийкових мелодій є досить однорідною і складається з самих трохеїв, то їх ритмічні властивості є занадто ускладненими. Зникає перш за все цілісність з точки зору застосування метричних стоп, набирає значення ритмічне ускладнення, заміна первинних метричних стоп на інші, роздріблення стопових утворень на частини. Питання ускладнюється ще впливом метрики інших танців – румунських, угорських і навіть східних.

У найпростішому коломийковому ритмічно-метричному об’єднанні застосовуються шеренги вісімок, причому в місцях музичної пунктуації тривалості стають видовжені до чверті.

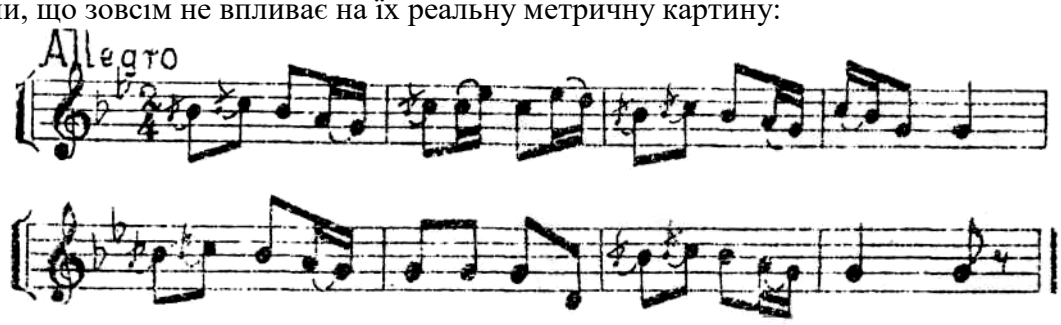


В цьому випадку поглиблюється послідовність трохеїв, хоч залишаються зміненими ритмічні тривалості в закінченнях попередника і в наступника. Вирішальним фактором є акцент, який падає на відповідні групи ритмічних тривалостей. Об’єднання тривалостей у групи спричиняє утворення такту, наповненого чотирма вісімками або рівнозначними їм тривалостями. З цієї причини в коломийці застосовується такт дводольний – 2/4. Всередині такту метрична сила, яка є вирішальною у вживанні трохеїв, спричиняє те, що перша і третя вісімки мають більші акценти. А ритміка і метрика взаємовідповідають в наступний спосіб:

Проте порівняння метричних ознак з ритмічними тривалостями в деяких випадках свідчить, що вони не завжди ідуть в парі, оскільки трохеї, як і інші стопи, часто мають різні ритмічні тривалості.

Вирішальним фактором при класифікації метричних ознак даного твору є не довжина тривалості, а тільки акцент.

Досить поширеним явищем є роздріблення ритмічних тривалостей трохеїв на частини, що зовсім не впливає на їх реальну метричну картину:

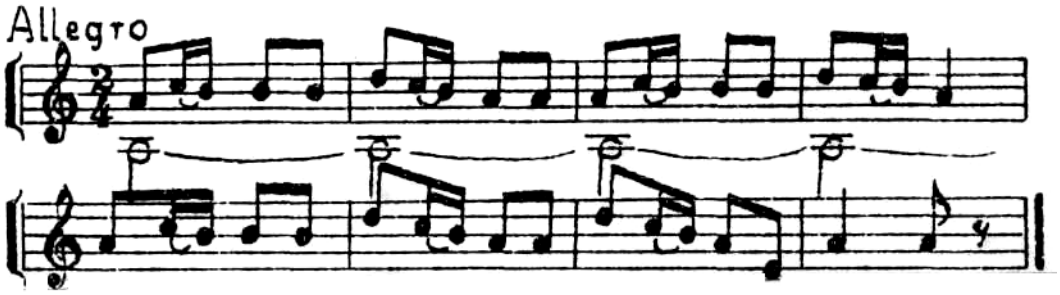


Роздрібнення окремих частин метричних стоп на більшу шкалу зустрічається в інструментальній музиці, де ці роздріблення бувають різного ступеня – від першого, де на одну частину метричної стопи припадає дві ритмічні тривалості, аж до складних, зумовлених сильно розвинутою мелізматикою в інструментальній музиці гуцулів.

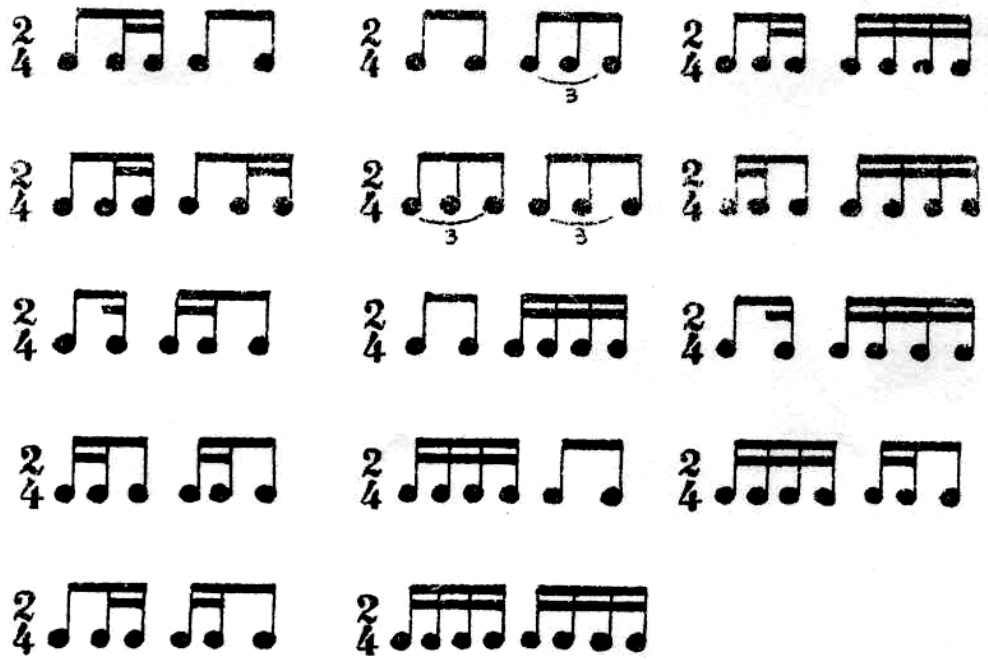
При класифікації ритміки у гуцульських танцювальних мелодіях можна виокремити два основних типи. Перший, який крім роздріблень не спричиняє змін в трохейній будові, другий, натомість, спричиняє такі ритмічно-метричні ускладнення, в яких, внаслідок зміщення акцентів трохеїв, виникають інші, більш складні метричні твори.

І власне в цьому випадку маємо справу з заміною метричних стоп. Всередині кожної цієї групи можна провести ще один інший поділ, за допомогою якого можна було б вказати на однорідність чи контрастність метричної побудови мелодії.

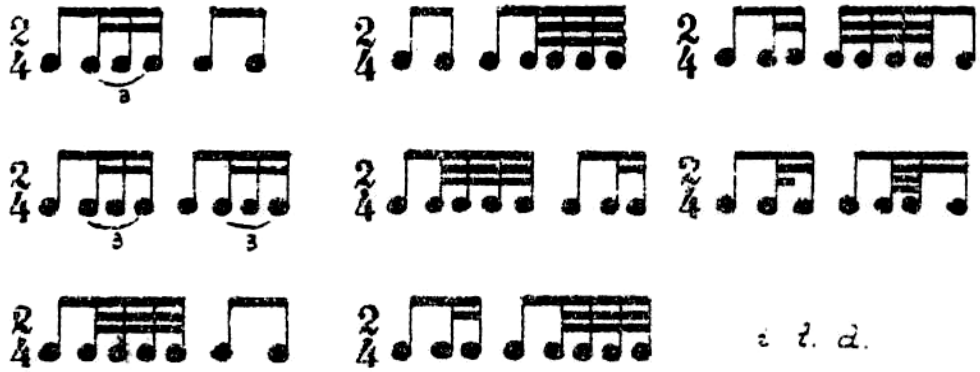
Танцювальні мелодії ґрунтуються на послідовності одного і того ж самого ритмічного поєднання. Це відчувається в мелодії «гуцулки»:



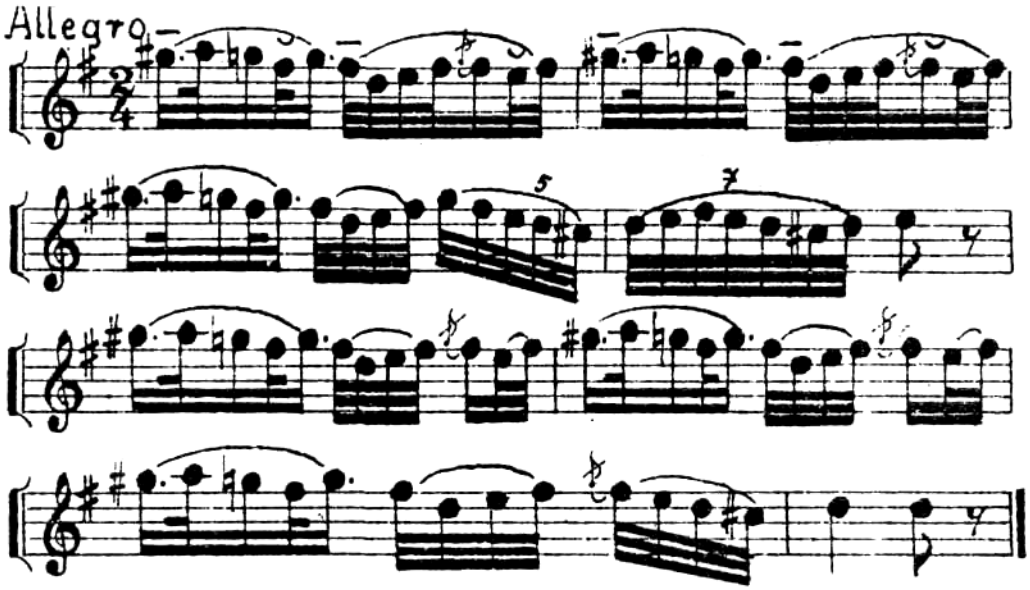
Роздріблення вже першого ступеня можуть утворювати різного виду ритмічні поєднання. Роздрібленню може підлягати кожна частина трохеїв, внаслідок чого в музичному такті виникає ускладнення:



На Гуцульщині ні один з процитованих ритмів самостійно практично не зустрічаються. Натомість частим є взаємокомбінування різних ритмічних груп. При подальшому роздрібленні спостерігається застосування шістнадцятих, тридцятьдругих тріолей і інших, ще дрібніших тривалостей.



У цьому випадку можливість роздріблень і їх взаємних комбінацій є необмежена. Дуже цікавим прикладом роздріблення вищого ступеня є мелодія коломийки записана в Старому Косові Романом Гарасимчуком:

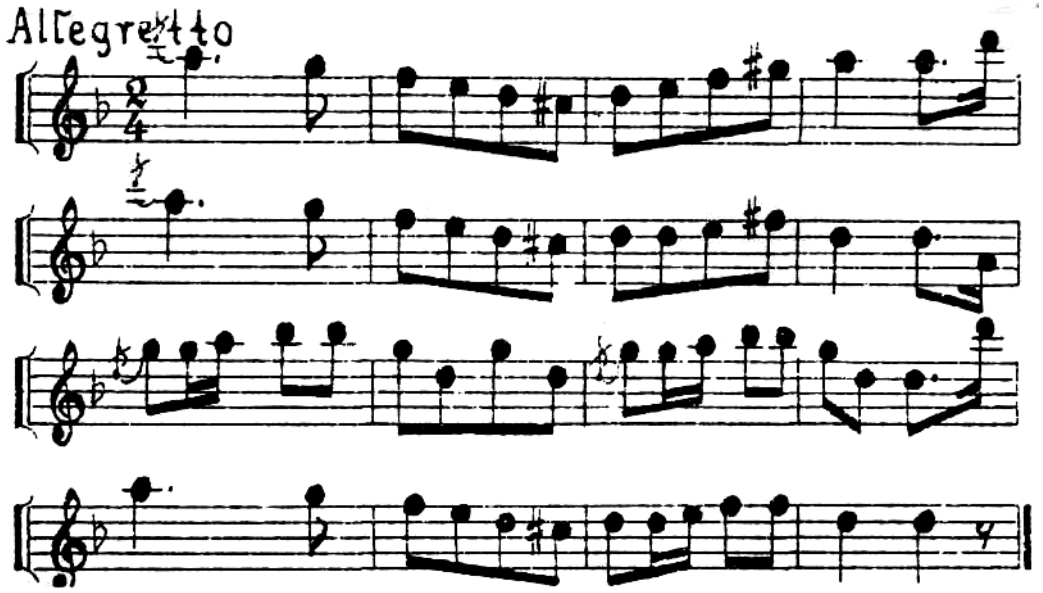


І навіть в цій, на перший погляд так дуже ритмічно ускладненій мелодії, першотворні властивості трохеїв не стираються.

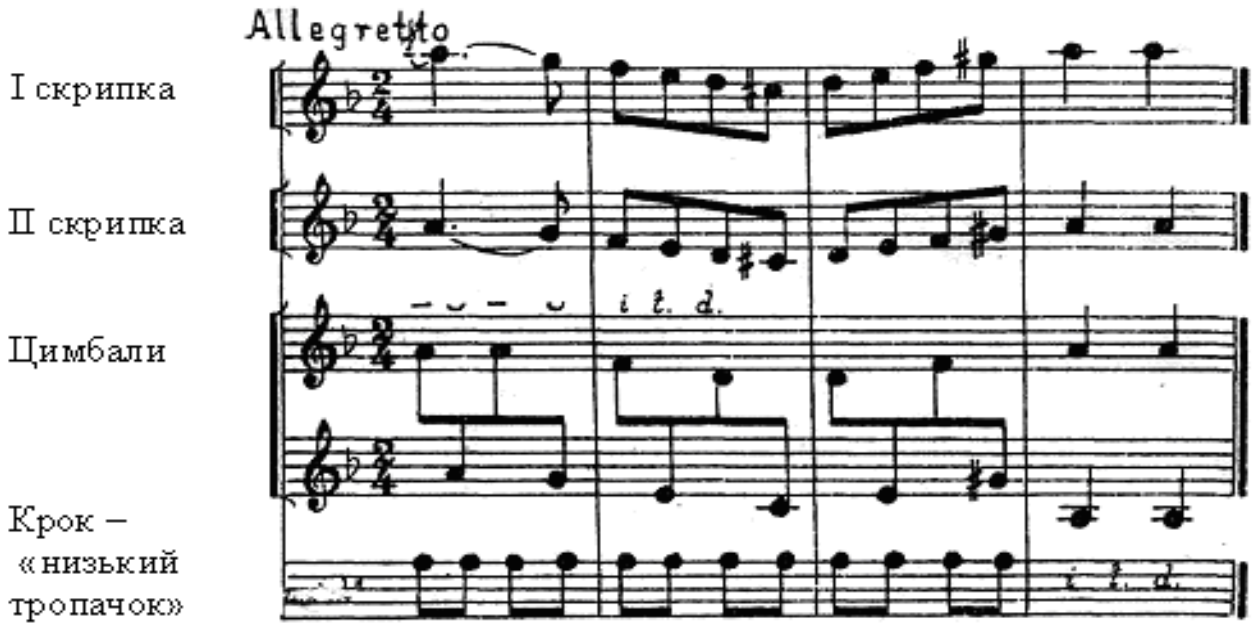
Основними при розгляді другої групи коломийкових мелодій є ті мелодії, де під впливом ритмічних факторів відбувається ущільнення стоп в більші метричні утворення, які виступають цілим тактом. Такі випадки спостерігаються в закінченнях попередника і в наступника в наведених прикладах мелодій.

Проте тоді, коли ритмічне розтягнення проглядається на початку такту або в його середині, воно не може бути інтерпретоване в коломийкових танцях. Такого роду інтерпретація суперечила б не тільки кількості метричних стоп, необхідних для виконання інструментальних коломийкових мелодій, але також і виконанню, характерному для мелодій танцювальних.

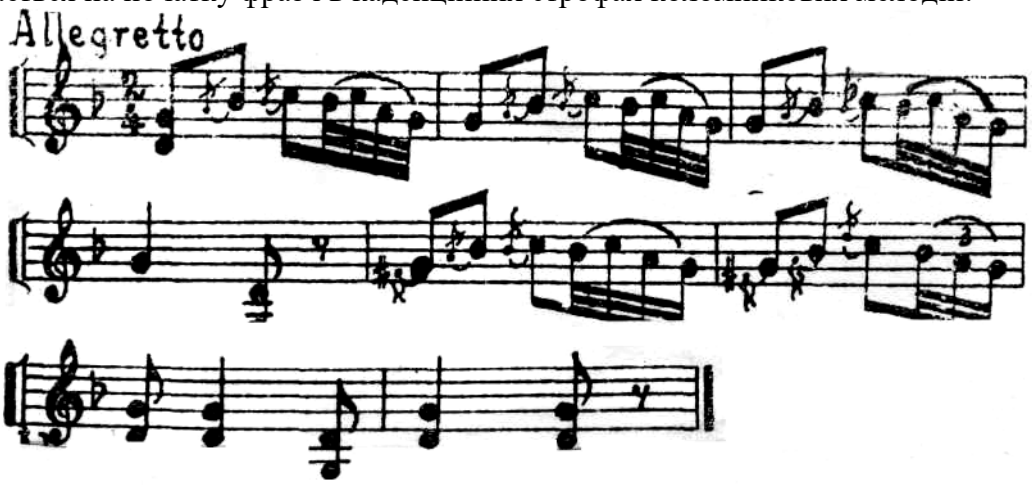
Наведена нижче коломийка наділена власне цими, притаманними їй, метричними рисами:



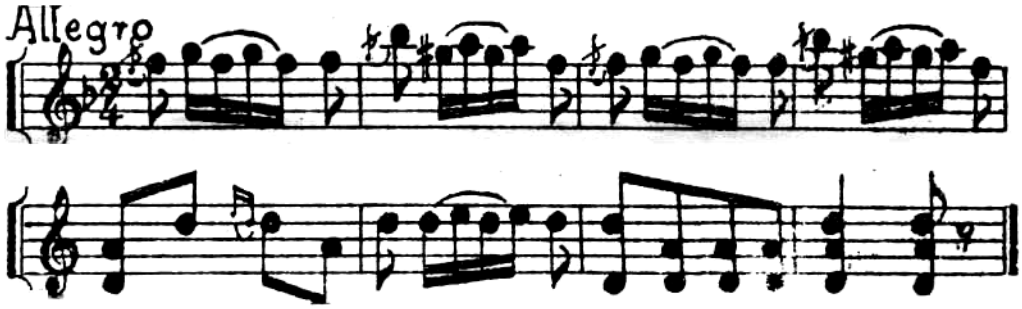
Мелодична фраза в коломийкових мелодіях складається з семи трохеїв і конструкція такого роду повинна бути дотримана при цілому ході мелодії. Коли б виникло бажання проілюстровану мелодію інтерпретувати в той спосіб, що ритм першого такту прийняли б за трохей, тоді на першу фразу припало б шість, а не сім трохеїв. Виконання мелодії і хореографічні елементи суперечили б такого виду інтерпретації. При ансамблевому виконанні цієї мелодії (скрипки і цимбали) в поєднанні з хореографічними кроками (наприклад, різновид кроку «низький тропачок») чотиритакт буде мати вигляд:



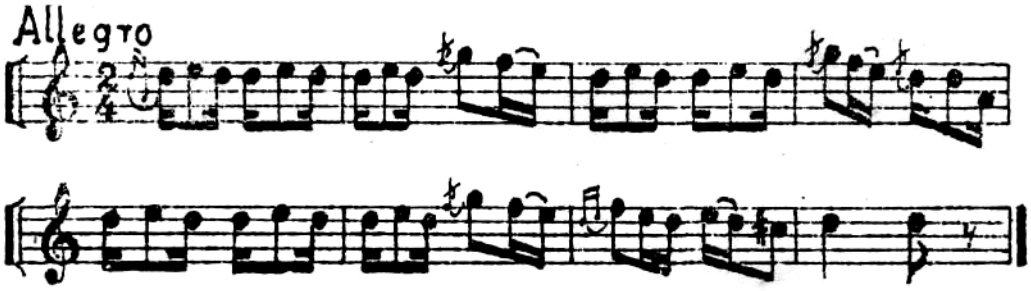
Партія цимбалів і крок «низький тропачок» свідчить, що в першому такті мелодії скрипок наступило ущільнення двох стоп трохеїчних в одне ціле.Більше ускладнення викликає натомість метричне зміщення, тобто застосування синкопи. Найчастіше це зустрічається на початку фраз і в каденційних строфах коломийкових мелодій:



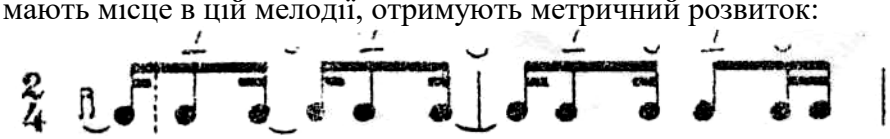
В таких випадках неможливо спекулятивно зводити вищезгадані місця до трохеїчних конструкцій, оскільки це пов’язано з інтерпретацією нових метричних стоп. Ритм вісімка, чверть і вісімка створюють ритмічну стопу, тобто амфібрахій. Дуже цікавою з точки зору метричних мелодій, де через відповідний спосіб виконання з метрів трохейних виникли метри амфібрахічні, є наступна мелодія:



Внаслідок метричного зміщення не завжди мусять виникати нові метричні стопи. Це стосується тих мелодій, де синкопи виступають з дуже малими тривалостями. Коломийкова мелодія, подана нижче, є власне цього типу:



Цю мелодію можна інтерпретувати в той спосіб, що в даному випадку має місце зміщення на одну шістнадцяту. Початкову шістнадцяту натомість належить взяти як «затакт», який Бела Барток називає «флюстер-ауфтакт». В цей спосіб шістнадцяті синкопи, які мають місце в цій мелодії, отримують метричний розвиток:



НАЙДАВНІШІ КОЛОМИЙКОВІ ТАНЦІ

До найдавніших коломийкових танців, з яких виникли інші гуцульські танці, належать «коло», «рівна» (низький данец), «високий данец» («джога»), «трісунка», «до півтора разу» («півторак») і «чабан». Всі ці танці об'єднують риси, характерні для інших гуцульських танців, конкретно для коломийково-козачкових, тобто «гуцулок» і їх різновидів, і саме вони творять їх початкові форми. До коломийково-козачкових танців увійшли як їх окремі фігури, так і танцювальні кроки найдавніших танців, а під впливом локальних умов в них відбулися зміни, внаслідок чого на сьогоднішній Гуцульщині зустрічаються багаточисельні різновиди однієї і тієї ж фігури і танцювального кроку. Старі танцювальні утворення не зразу піддалися забуттю і культивувалися паралельно з новішими.

Названі вище найстаріші коломийкові танці, як самостійні на Гуцульщині в даний час практично не зустрічаються. Переважно вони входять до складу «гуцулки». Єдиний тільки «півторак» де-не-де зустрічається як самостійний танець.

«Коло»

Сьогодні нічого конкретного не відомо про форму танцю «коло», оскільки на Гуцульщині він забутий. Окремі сліди цього танцю ще до 50-х років можна було виявити в деяких віддалених селах. Проте і тут він втратив свою першооснову. Його танцювали у швидкому темпі переважно чоловіки і дуже рідко у мішаній формі (чоловіки і жінки). За свідченням Романа Гарасимчука, цей танець дуже даній, а танцювали його переважно на весіллях і хрестинах, що свідчить про його обрядовий характер.

Як говорить сама назва танцю, його основним структурним елементом є коло. Танцювання в такому колі гуцули іноді називали танцювання «в колесо» (на Буковині – «в один круг». Таке танцювання «в один круг» збереглося на Станіславівщині (тепер Івано-Франківська область) в селі Русові в танці «Гордиянка»), де керуючий танцем подає команду «а все круг». Кількість танцюючих є довільною і залежить від бажаючих та площі місця, відведеного для танцю. Структурним утворенням в «один круг» завжди починається танець (саме це слушно описано Юрієм Федьковичем у фарсі «Так вам треба»).

Основним кроком у танці «коло» є тільки крок «рівна», який відігравав важливу роль в обрядових гуцульських танцях і вказував на ізоморфність (однорідність) його форми та підкреслював її примітивність. Єдиним новим елементом, який входив до танцю «коло», був спосіб тримання за руки – так званий «гребінець», при якому танцюристи, утворюючи коло, беруться за спиною руками через одного. Такий вид тримання за руки під час танцю занесений на Гуцульщину з Буковини на початку XX століття і виник він у зв'язку з прискоренням темпу у цьому танці і необхідністю сильного тримання.

Використання в цьому танці кроку «гайдук» мало другорядне значення, оскільки служило перехідним елементом при зміні напрямку руху кола. Саме тому ізоморфні риси в цьому танці не втрачали свого основного значення.

«Рівна»

Другим танцем, який є прототипом коломийкових і коломийково-козачкових танців є танець «рівна» або «рівний данец». Ця назва походить від танцювального кроку «рівна», який відіграє важливу роль в його конструкції. Крок «рівна» має дводольний ритм, як і всі інші кроки гуцульських танців.

Р. Гарасимчук у селі Білоберізка записав пісню-коломийку, яку співають (переважно чоловіки) при виконанні танцю «рівна».

А підемо данцувати по-ріцки, по-ріцки,

Ану тепер погуляймо та по-старовіцки.

Останнє слово тексту пісні виразно підкреслює давнє походження танцю.

В дводольному ритмі танцю «рівна» виділяється два часових утворення – перше акцентоване, друге – не акцентоване. Самі по собі ці утворення не є одночастинними, оскільки в своїх межах містять ще менші частини. В кроці «рівна» не піддається стисненню жодне часове утворення. Звідси, відповідно, основний крок набирає форму двох четвертих:

На «раз» – крок правою ногою вліво перед лівою;

На «і» – ліву ногу злегка підняти над землею і наблизити до правої;

На «два» – продовжуючи подавати вперед ліву ногу, опустити її на землю;

На «і» – праву ногу злегка підняти над землею і наблизити до лівої.

(Див. Табл.І, №3).

Рух спільний для чоловіків і жінок.

Дальше рух повторюється. При цьому весь корпус виконує по ступальний рух вліво (коло рухається за ходом годинникової стрілки).

Незважаючи на те, що в записах танцювальних рухів затакт не позначено, він існує майже у всіх рухах гуцульських танців.

Як зазначалося вище, на Гуцульщині цей танець ще називають «сторовіцкий данец», що свідчить про його старовинне походження. В селі Жаб'є (тепер смт Верховина), цей танець танцювали до 1908 року і називали його «низький данец», з огляду на те, що танцюючі тримали ноги біля землі, не підносячи їх високо. В селі Гринява попри назву «рівна» у вживанні була назва «по низку», в Тюдові – «дідова гуцулка». Остання назва не двозначно вказує на те, що танець «рівна» був для «гуцулки» першоосновою і виконували його гуцули старшого віку. Натомість молодь його не танцювала, оскільки вважала його менш цікавим і занадто простим. В даний час танець «рівна» на Гуцульщині практично забутий.

Необхідно зазначити, що в селах Тюдів, Гринява, Білоберізка, Ворохта цей танець танцювали одні жінки, використовуючи кроки «рівна» і «низький тропачок».

Хореографічне ритмоугрупування кроку «низький тропачок» не є настільки простим, оскільки посідає вісімку, дві шістнадцятки і знову дві вісімки.

На «раз» – невеликий акцентований крок вперед лівою ногою, праву ногу відокремити від землі;

На «і» – вдарити правою ногою в землю, різко підняти її і наблизити до лівої;

На «два» – вдарити правою ногою в землю біля лівої ноги;

На «і» – відокремити праву ногу від землі і подати її вперед.

(Див. Табл.ІІ, №26).

Рух повторюється спочатку, починаючи з правої ноги. Він виконується однаково чоловіками і жінками.

В селі Тюдові зустрічається та сама форма танцю з тією різницею, що додається крок «сідати гайдука».

Для конкретної характеристики виконання кроку «низький тропачок» жінками, необхідно звернути увагу на його другу назву «колибат сьи», яка характеризує манеру його виконання в селі Жаб'є, де з рухом правою ногою одночасно вправо нахиляється корпус, а при русі лівою ногою корпус легко нахиляється вліво. Це служило причиною для жартів з приводу виконання цього кроку, що підкреслено в пісні, яку Р. Гарасимчук записав у селі Жаб'є:

Ой куєт зозулиця, куєт захлинат сьи,
Моя любка не гулят, лишень колибат сьи.

В Білоберізці до цього танцю додається ще закінчення «до півтора разу» + Coda, при цьому, коли є велика кількість танцюючих, утворюються два кола – одне в другому. Це структурне утворення з двох кіл ще називають «два колачі». На використання двох кіл впливає не тільки хореографічна специфіка виконання, але і брак місця для танцювання в одному колі. Зрозуміло, що коло внутрішнє є значно менше, ніж коло зовнішнє. Іноді буває (хоч досить рідко), що зовнішнє коло утворюють одні чоловіки, а внутрішнє – жінки (або навпаки). В цьому випадку кількість осіб у зовнішньому і внутрішньому колах є однаковою. Особи, які утворюють зовнішнє коло, тримаються за руки, а у внутрішньому колі руки кладуть на плечі сусідам справа і зліва.

Дещо інакше виглядає танець «рівна» у Ворохті. Тут може бути скоординування трьох кіл, які рухаються в різних напрямках, або замість третього кола всередині знаходиться танцююча пара, яка танцює «на вигоду». Характерним є те, що пара може танцювати всередині кола, перед колом, всередині розірваного кола (півкола) або перед музикантами. Останній спосіб є дуже характерним для більш нових коломийкових та коломийково-козачкових танців. Таке сольне виконання танцю однією парою (»на вигоду») має виключно показовий характер і тому тут беруть участь тільки ті танцюристи, які достатньо досконало володіють технікою виконання. Іноді здається, що танцюрист із слабшою технікою виконання хоче похизуватися перед музикантами. В таких випадках він дещо спотворює саме виконання, чим викликає загальну веселість і жарти збоку учасників забави.

Попри основний крок «рівна» в танці застосовується також крок «плєсенє», який переважно виконують люди похилого віку. Цей крок є характерним для давніх гуцульських коломийкових танців.

Про давнє походження цього танцювального кроку свідчить його назва, оскільки ще в старослов'янській мові слово «плєсенє» означає танцювання на забаві. Цей танцювальний крок є дуже простий, складається з двох утворень, які з ритмічно-рухової точки зору займають дві чверті.

На «раз» – піднести догори зігнену в коліні праву ногу, на лівій чуть піднятися на пальці;

На «і» – на пальцях лівої ноги просунутися вперед;

На «два» – опустити п'ятку лівої ноги на землю;

На «і» – опустити праву ногу на землю.

(Див. Табл.І, №8).

В наступних двох часових утвореннях рухові функції змінюються в той спосіб, що танцюрист підносить ліву ногу, а просувається вперед на пальцях правої ноги. Танцювальний крок «плєсенє» виконується в повільному темпі.

«Висока»

Як і «низький данец» найдавнішим коломийковим танцем є «висока», про що свідчить його назва в Жаб'ю-Ільці, де його називали «старовіцкий данец». Попри те, як зазначає Р. Гарасимчук, існували і інші його назви. В селі Прокурава його називали «джуга», в Головах і Ворохті – «джун» або «джуган». Головним структурним елементом «високої» є коло. Серед танцювальних кроків використовують «крутити сьи» і «високий тропот».

Танець «коло»

Танець «рівна»

Структурна побудова «коло»
Танцювальний крок «рівна»

Структурна побудова «коло»
Танцювальний крок «висока»

Структурна побудова «два кола»

Структурна побудова «на вигоду»

Крок «крутити сьи» виконувався спочатку цілим колом. На даний час цей крок зберігся по цілій Гуцульщині і танцюють його парами, трійками і рідше четвірками. На означення цього кроку гуцули вживають також назву «перекручувати сьи». Крок цей виник з танцювального кроку «рівна», що виконувався великою кількістю осіб, завдяки перетворюванню своєї форми у двоособовий танець. Така зміна форми танцю сприяла введенню обертального фактору, внаслідок чого виник ряд утворень, виконуваних у швидкому темпі.

Р. Гарасимчук виділяє два способи виконання цього кроку – «низке крученє» і «високе крученє». Перший є найстаріший і характерний для давніх танців. Його виконують не підносячи високо ноги. Другий, названий ще «по горішку», танцюють, високо підносячи ноги. Цей спосіб характерний для мешканців Гуцульщини, які живуть ближче до гір.

Різновиди виконання кроку «крутити сьи» стали підставою виникнення різного виду коломийкових і коломийково-козачкових танців. З рухової точки зору цей крок складається з двох четвертей.

На «раз» – невеликий крок на каблук правої ноги;

На «і» – виконати на ньому півоберта вправо, піднята над землею ліва нога описує півколо вправо;

На «два» – опустити ліву ногу на землю;

На «і» – підняти праву ногу.

(Див. Табл.V, №60).

При виконанні цього кроку гуцули впроваджують епізоди, які не відіграють тут суттєвої ролі. Епізодичне значення має команда «гей», як сигнал на те, що даний крок треба виконувати цілим колом. Для зміни напрямку руху кола у Буковинських гуцулів подається команда «разом вправо», «разом вліво».

Крок «крутити сьи» гуцули поєднують з кроком «голубці шчібати». Крок цей також дуже давній і використовується не тільки в танці «висока».

Здебільшого цей крок танцюють особи похилого віку, і переважно жінки. Чоловіки цей крок танцюють дуже рідко. З ритмічно-рухової точки зору він посідає наступну схему – дві вісімки і чверть.

На «раз» – винести вправо праву ногу, підскочити на лівій нозі і вдарити по ній правою ногою;

На «і» – опуститися на пальці лівої ноги;

На «два» – підскочити на пальцях лівої ноги;

На «і» – вивести праву ногу вправо.

(Див. Табл.IV, №48).

Через те, що удари виконуються п'ятами, то крок цей виконується чоловіками з більшою амплітудою і носить назву «підківка».

Вираз «голубці шчібати» часто зустрічається в танцювальних піснях, які записав Р. Гарасимчук:

Ой Аничко, білоличко ходи данцувати,
Кобис мала черевичкі голубці шчібати.
Файна любко чорнобрива, ходи данцувати,
А ни маю жовтих чобіт, голубці шчібати.
А я піду данцувати, голубці шчібати,
Недалеко любку маю, ніким наказати.
А я піду данцувати, голубці шчібати,
Кажуть люди, шо я богач, біда має хати.
А я піду данцувати, голубці шчібати,
Кажуть люди, що я газда, я не маю хати.
На хату я не робив, на хату не мучив,
Але ходив коло дівчат, співанок сьи учив.

Крок «тропот» широко застосовується майже у всіх танцях гуцулів, що свідчить про його велику диференціацію. Назва цього кроку походить від виразу «тропати», що означає вдаряти ногою.

З ритмічно-рухової точки зору крок «тропот» майже не відрізняється від кроку «рівна» і виконується він під мелодію коломийки.

На означення кроку «тропот» гуцули вживають назви «тропотанє», «тропотіти», «тропотати», які є ідентичні до виразу танцювати. Найчастіше ці вирази зустрічаються у співі при виконанні танцю (записано Р. Гарасимчуком):

А я піду у данец, та сьи потропочу,
Того любка поцілую, якого захочу.
Шкода мого тріпотання, шкода мого плєсу,
Шо я така молоденька пусто лиш сьи трєсу.
Ек собі заспіваю, файно потріпочу,
Молодиці я не люблю, лиш сьи з ними дрочу.
А молоді молодиці, на кім ви сьи били,
А над тобов шибенику, що с ми кі любили.

Крок «тропот» найчастіше зустрічається в місцевостях, розташованих на межі Буковини і Гуцульщини. Виконується крок «тропот» в ритмічно-руховій схемі, що складається з двох вісімок і чверті.

На «раз» – акцентований крок правою ногою, подаючи вперед одночасно ліву ногу;
На «і» – крок лівою ногою, подаючи вперед праву ногу;
На «два» – сильний удар-випад на праву ногу;
На «і» – подати вперед ліву ногу.

(Див. Табл.І, №9).

Крок «тропот» гуцули ще називають «гуцоплєс». В другім варіанті кроку «тропот» на першу частину першої долі такту танцюрист ставить вправо вбік цілою ступнею на землю праву ногу і одночасно наближає до неї, піднесену ліву ногу. В часі тривання другої частини першої долі такту опускається ліва нога на землю і подається вправо права нога. На першу частину другої долі такту сильним ударом права нога опускається на землю, а на другу частину цієї долі права нога подається вправо.

(Див. Табл.ІІ, №20).

Крок цей виконується в ритмічно-руховій схемі з чотирьох вісімок.

Третій варіант кроку «тропот» характеризується роздрібленням першої долі такту на дрібніші частини, внаслідок чого в ритмічно-руховій схемі цей крок заповнює вісімку, дві шістнадцятки, дві вісімки.

В Космачі цей крок називають «півторак».

На «раз» – опустити на землю піднесену п'ятку лівої ноги і одночасно, зігнену в коліні праву ногу;
На «і» – різко вдарити правою ногою в землю і швидко піднести її вгору;
На «два» – праву ногу опустити на землю на півпальці;
На «і» – просунутися вперед на пальцях правої ноги, піднімаючи зігнену в коліні ліву ногу.

(Див. Табл.І, №14).

Четвертий різновид кроку «тропот» виконується в ритмічно-руховій схемі, що складається з двох шістнадцяток і трьох вісімок.

На «раз» – різко опустити підняту п'ятку лівої ноги на землю, одночасно піднімаючи вгору праву ногу, підняти п'ятку лівої ноги.
На «і» – опустити з ударом п'ятку лівої ноги на землю;
На «два» – опустити праву ногу на землю;
На «і» – піднятися на п'ятці правої ноги, піднімаючи одночасно вгору ліву ногу.

(Див. Табл.І, №10).

Сама назва «джога» як і «висока» свідчить про те, що характерною рисою цього танцю є високе танцювання, тобто високе піднімання ніг. Звідси походить назва різновиду «тропоту» – «високий тропот».

В Жаб'ю-Ільці цей танець виконують в замкненому колі з танцюючою парою всередині кола. Таке танцювання колом навколо пари молодих на весіллі мало не тільки обрядове, але і магічне значення.

Про давнє походження танцю «висока» свідчить і вираз, який вживали гуцули, запрошуючи взаємно один одного до танцю – «ану старовіцкой джугати».

«Трісунка»

Четвертим давнім гуцульським танцем є «трісунка». Про існування цього танцю в гуцулів згадується в пісні, записаній В.Гнатюком:

Іде гуцул понад воду, сварит сьи, гризе сьи,
Каже собі тої грати, що кучма трісе сьи.

Друга назва цього танцю в с.Красноїлля – «старовіцка» вказує також на давнє його походження.

Назва «трісунка» походить від коливального руху, який є характерним для цього танцю. «Трісунка» серед інших танців має найбільше спільних рис з танцем «гуцулка». Тому можна говорити про неї, як першооснову цього танцю. Про це свідчать і пісні-коломийки записані Р.Гарасимчуком, під час його виконання:

Ой піду я данцувати «гуцулки-трісунки»,
А дівчина молоденька ані тої думки.

Під час танцю «трісунка» виконуються також пісні, в яких часто підкреслюються характерні риси головного кроку цього танцю:

Трісут ми сьи порківниці, трісут ми сьи гачі
Трісе ми сьи усе кіло, гуляв бим сарачьи.

А гуляют молодиці, кучірі трісут сьи
А в кучірях штири воші по румунски бют сьи.
По румунски вони бют сьи, по німецки знають,
А як на фронт виступают, по чески кусают.

А я піду данцувати, кучірі трісут сьи,
Маю вівса пів гілетки, над ним жиди бют сьи.

Хорошая дівчиночка, хорошої неньки,
Хорошо сьи потрісає коло музиченьки.

Основним кроком танцю «трісунка» є крок, який має таку саму назву. В цьому кроці ще більше ніж в попередніх наступає роздріблення рухів з часової точки зору. Роздріблення це стосується обох частин двох часових утворень (двох долей такту), де ритмічно-рухова схема містить чотири шістнадцятки і чверть.

На «раз» – невеликий крок правою ногою на півпальці, швидко опустити п'ятку правої ноги, не торкаючись землі і знову підняти її вгору, подаючи вперед ліву ногу на пальці;

На «і» – опустити п'ятку лівої ноги до низу, не торкаючись землі, і піднести її вгору, подаючи вперед праву ногу на пальці;

На «два» – опустити п'ятку правої ноги на землю;

На «і» – подати вперед ліву ногу.

(Див. Табл.І, №6).

Під час кожного поступального кроку виконується ¼ обороту, переносячи іншу ногу півколом вправо. Крок цей служить для підсилення темпу.

При виконанні цього кроку виконується вертикальний рух всім тілом (корпус трясеться) звідси і походить назва «трісунка».

Другий різновид кроку «трісунка», де роздріблення також наступає і в другому часовому утворенні, посідає ритмічно-рухову схему з восьми шістнадцяток.

На «раз» – подаючи чуть вперед праву ногу на пальці і виконуючи на ній малий оберт, наблизити п'ятку до землі, описуючи лівою ногою півколо і підняти праву ногу на півпальці;

На «і» – виконати пружинний рух вниз і вверх на пальцях правої ноги;

На «два» – «і» – рух повторюється на лівій нозі, а права описує півколо.

(Див. Табл.VI, №72).

Описане виконання танцювального руху здійснюється в обертанні (при русі вперед оберти не виконуються). Необхідно зазначити, що поряд з рухами ніг виконуються рухи руками (на першу долю такту руки відводяться вправо, а на другу – вліво).

Як самостійна форма танцю, «трісунка» існує в різних місцевостях в різних фазах розвитку. Найбільш первинним типом цього танцю є «трісунка», яку танцюють в Криворівні, де вона є одноформенною і виконується в колі одним кроком, тобто «трісункою».

В селі Жаб'є зустрічається більш ускладнений тип цього танцю. Там танцюють в два і навіть в три кола. Всередині кола завжди танцюють одна або дві пари. Двочастинні «трісунки» зустрічаються в Брустурах, Броні, Головах, Рожині Великому, Розтоках, Жаб'ю-Ільці. В цих населених пунктах, як зазначає Р. Гарасимчук, під час танцювання «трісунки» в колі використовуються кроки «рівна» і «тропот», а крок «трісунка» виконується парами. В єдинім Жаб'ю танцюють навпаки. Тут танець розпочинають «трісункою», а пізніше утворюють коло, де танцюють «рівну» і «тропот».

Тричастинна форма «трісунки» до 20-х років виконувалася в с.Стебний. Тут у формі цього танцю поєднуються кроки «тропот», «крутити сьи» і «гайдук». В тричастинній формі «трісунки» в Яворові середню частну танцюють пари, тому весь танець має наступну схему:

$$K + p + K,$$

де в крайніх частинах виконуються кроки «тропот» і «рівна».

«Півторак»

Давнім танцем, який значно вплинув на становлення форми коломийкових і коломийково-козачкових танців, є «півторак». На Гуцульщині існує дуже багато назв цього танцю. Навіть в одній місцевості існує дві-три назви, з яких одна давнішого, а інші новішого походження. До найдавніших назв належить «до півтора раза». Ця назва зустрічається в Барвінковому, Хороцеві, Розтоках. Найбільш розповсюдженою є назва «до півтора разу», яку вживають в місцевостях Бабин, Білоберізка, Довгополе, Річка, Малий Рожин, Соколівка, Жаб'є Ільці, а в Стебному та Устеріках зустрічається ще здрібніла назва «до півтора разку».

Назву «півторак» вживають в Барвінковому, Брустурах, Довгополі, Дземброні, Яблониці, Гриняві, Ясені Гірному, Яворові, Красноїллі, Криворівні, Москалівці, Устеріках, Ворохті, Жаб'ю Ільці, Жаб'ю Слупейці.

До новіших назв належить «півторачок» (Гринява) і «півторанка» (Білоберізка). В.Шухевич згадує ще назву «данец півторовий», яка на Гуцульщині давно забута. Подібно як і танці «висока», «низький данец», «півторак» є «данец старовіцкий». Саме так його ще називають в Красноїллі, Криворівні, Жаб'ю Кривополі.

На думку гуцулів «півторак» є ще давнішим, ніж «гуцулка» і танцюють його переважно старші люди. Молодь дещо байдуже ставиться до цього танцю, говорячи, що «то моя баба так гуляла».

З огляду на те, що танець «півторак» на протязі тривалого часу займає чільне місце серед гуцульсьиих танців, він часто змінював свою форму.

Другою головною рисою танцю «півторак» є сам крок «півторак». Крок цей необхідно відрізняти від «півторака», як різновиду кроку «тропот», який є набагато спрощеним.

Рухові фактори танцю «півторак» займають півтора такту, утворюючи ритмічно-рухову схему, яка в першому такті складається з двох вісімок і чверті, а в другому тільки з чверті.

На «раз» – крок правою ногою вправо, ліву ногу наблизити до правої;
На «і» – опустити ліву ногу біля правої, а праву легко подати чуть вправо;
На «два» – сильно вдаряючи, опустити праву ногу на землю;
На «і» – подати ліву ногу чуть вліво;
На «три» – опустити ліву ногу на землю;
На «і» – підняти ліву ногу чуть над землею вліво.

(Див. Табл.І., №16).

Крок продовжують виконувати вліво, змінюючи при цьому функції ніг.

Необхідно зазначити, що коли танцювальний рух виконується в парі, то оскільки танцюристи починають рух правою ногою, вони зміщаються на 1/6 оберту вправо, а коли рух починають лівою ногою, то зміщаються на 1/6 оберту вліво.

Епізодичне значення в кроці «півторак» мають коливальні рухи цілим корпусом при безпосередньому виконанні цього кроку вправо чи вліво. Це стосується того випадку, коли рух виконується в парі, що властиве більшості гуцульських танців.

Танець «півторак» часто виконується парою без обертання, а в так званий спосіб «на місці». В цьому випадку танцюрист починає рух з правої ноги, а танцюристка з лівої.

Форма танцю «півторак» не є на Гуцульщині однорідною. Іноді в одній і тій же місцевості зустрічаються різні типи виконання «півторака» – давнішні і більш сучасні. У старіших формах «півторака» у всіх його частинах використовується колове виконання.

Зустрічаються двочастинні і тричастинні форми «півторака». Тричастинну форму «півторака» танцюють в селах Барвінків, Довгополе, Стебний, Устеріки, а також в Рожині Великому і Рожині Малому. В цих місцевостях танець починають одні чоловіки. Ця вступна частина має назву «розводити данец». Протанцювавши деякий час, чоловіки кличуть до танцю жінок («Параско ходи», «Мариню ходи» і т.д.) і починається перша (мішана) частина танцю. Переважно в цій частині виконується крок «тропот», іноді «рівна» і навіть «сідати гайдука».

В першій частині подають два вигуки – «гей», «гей», які є вказівкою для виконання цілим колом кроку «крутити сьи», а на команду «гей» коло зупиняється.

Друга частина танцю починається з команди – «далі». Тоді танцюючі, тримаючись сильно за руки, виконують крок «півторак» цілим колом. Темп цієї частини є повільніший від темпу попередньої, що підкреслює пісня-коломийка, яку співають під час танцю:

А кувала зозулиця коло перелазу,
От так, от так поволеньки, до півтора разу.

А кувала зозулиця коло перелазу,
А ну трошки погуляймо до півтора разу.

З музично-хореографічної точки зору цікавим є факт регулювання темпу. Темп другої частини танцю задає не музикант, а колектив танцюючих. З цією метою друга частина «півторака» починається без музики. Самі танцюючі задають темп і тільки тоді вступають музиканти, пристосовуючись до темпу танцюристів.

У третій частині «півторака» темп знову стає швидким, а танцюристи виконують «тропот», «рівна», «крутити сьи» цілим колом. Цілісна схема танцю є наступною:

$$K(\textit{тропот, рівна, крутити сьи}) + K(\textit{півторак}) + \\ + K(\textit{тропот, рівна, крутити сьи})$$

Попри таку тричастинну форму «півторака» в Рожині Великому зустрічаємо інший його різновид, де в середній частині додається сольний елемент, який виконує одна або дві пари, танцюючи «півторак», а все коло в той час виконує «тропот». В цій місцевості на початку танцю виконується фігура «розводити данец», а дальше тричастинна форма «півторака» набирає вигляду:

$$I / K(тропот) + K(тропот)p(півторак) + K(тропот)$$

або

$$I / K(тропот) + K(тропот)pp(півторак) + K(тропот)$$

Ця форма свідчить про те, що деякі риси танцю «півторак» починають втрачати своє значення і обмежуються сольними елементами, а інші кроки, які входять до складу «гуцулки», виступають тут на перший план. І власне ця деталь вказує, як деякі типи танцю «півторак» щораз більше починають нагадувати «гуцулку». Проте небхідно зазначити, що хоч «півторак» став однією з вступних форм «гуцулки, в своїй еволюції він не зайшов так далеко, щоб втратити свої первинні риси.

Двочастинну форму танцю «півторак» можна поділити на чотири типи, які фактично є етапами його розвитку.

Перший тип становить форма, в якій найважливішим структурним елементом є колова конструкція.

Другий тип цієї форми полягає в тому, що наступає роздріблення частин, які виконуються в колі, але при цьому сама конструкція кола зберігається.

В третьому типі тільки одна з частин форми танцю виконується колом.

Четвертий тип – нівелювання колової конструкції в танці «півторак».

Перший тип двочастинної форми «півторака» можна поділити ще на два види. Основним фактором при поділі є те, наскільки дана форма зазнає змін або є незмінною.

З структурної точки зору перший тип двочастинної форми є не що інше як скорочена тричастинна форма, де відсутня третя частина і схема танцю набирає вигляду:

$$K(тропот) + K(півторак),$$

тобто танець починається кроком тропот і закінчується кроком «півторак».

В деяких місцевостях крок «тропот» і «півторак» виконується як одне ціле і таке виконання багаторазово повторюється:

$$[K(тропот) + K(півторак)] \cdot n$$

Другий тип двочастинної форми зустрічається в селах Дземброня, Криворівня, Жаб'є Ільці. Тут перша частина «півторака» виконується без зміни, а в другій частині з великого кола утворюються малі з двох, трьох, чотирьох або п'яти осіб. В другій частині танцюють тільки «півторак». Як цілісність танець має наступну форму:

$$K(тропот) + pK^2K^3K^4K^5(півторак)$$

Зявляється нове структурне утворення – «горішок». Фігура ця присутня в багатьох гуцульських танцях, а виникла вона із спрощення більш складних структурних утворень (наприклад, «в один круг»), де взаємодіє багато осіб. В «горішку» беруть участь три особи – дві жінки і один чоловік або навпаки.

При такому складі виконавців гуцули впроваджують в танець деякі імпровізаційні елементи, внаслідок чого «півторак» набуває різних хореографічних варіантів. Оскільки імпровізація виникає спонтанно, то записати її практично не можливо, так як ні один танцюрист детально повторити свою імпровізацію невзмозі.

Часто при виконанні елементу «горішок» скоординовуються дві групи по три особи, що відображено в наступній пісні-коломийці:

А кувала зозулечка там на Чирганівці,
Данцували два парубки тай чотири дівці.
Ой як вони данцували, аж корчма гриміла,

А багацька дівчинонька під корчмов сиділа.

Ой не сиди дівчинонько, іди в корчму пити,
Навішала с кораликів аби кі любити.
Я гадаю, шо коралі, а то жовта глина,
Ти гадала, шо змудруєш багацького сина.

Третій тип двочастинної форми є характерний тим, що в одній із частин виступає танцювання парами. З огляду на те, що невіляція кола може наступити як в першій так і в другій частинах, танець можемо поділити на два види, з яких перший посідає схему $p + K$, а другий $K + p$.

У тих частинах, де танцюють пари, завжди використовується крок «півторак». Роман Гарасимчук пояснює це тим, що в парі крок «півторак» танцювати набагато зручніше, ніж в замкненому колі. Дещо видозміненим є виконання цього танцю в селі Яворові, де танець парами не виконується, а загальне коло ділиться на два менші. Тоді структурна цілісність є наступною:

$$K(\textit{тропот}) + (\textit{р крутити сьи} + \textit{р півторак})$$

Як видно з приведеної схеми, після поділу великого кола на пари, в першій частині виконується крок «крутити сьи», а в другій – «півторак».

З точки зору використання в танці різної кількості кроків, «півторак» може бути більш або менш однорідним.

Як зазначає Роман Гарасимчук, найбільш однорідним «півторак» є у Ворохті, де весь час танцюють один крок «півторак», а найбільш урізноманітнений він є в селах Річка і Соколівка, де крім кроку «півторак» танцюють «тропот» і «рівну».

«Чабан»

Ще одним давнім танцем на Гуцульщині є чоловічий танець пастухів «чабан» (або «чубан»), який на сьогодні практично забутий і, втративши свою першооснову, іноді виконується як танець чоловіків і жінок.

Характер пастушковий «чабана» підкреслюється в пісні-коломийці, яку іноді співали під час його виконання:

Ой, чабане, чабане, чабане-небоже,
Ані сієш, ані ореш, скарай тебе боже.
А як мені сіяти, сіяти-орати,
Коли мене відберут, хто буде збирати.

Видатний дослідник-фольклорист О. Колберг вказує на угорське походження танцю «чабан», а в поясненні його мелодії наводить народну назву «чабан рускі з Покуття і Буковини». Це свідчить про те, що метричні, ритмічні, мелодичні, хореографічні і формальні властивості танцю містять в собі багато румунсьиих елементів.

Про існування чабанів на Гуцульщині ще в давні часи свідчить пісня-коломийка, записана Романом Гарасимчуком в селі Довгопілля:

Черемоше, Черемоше, чого так втікаєш?
Чого наше Довгополлє так скоро лишаєш?
Я втікаю, бо думаю з Прутом получитись.
Бо чом Черем товаришем лекше в світі жити.
І чабани пощезали, гуцули збідніли,
Без кошарів полонини як мерці збідніли.
І вже хлопці не співають, так як має бути,
Вже вечором з полонини трембіти не чути.

З приводу довільного темпу виконання гуцули зараховують його до легких танців. Істотне значення для конструкції цього танцю мають два кроки, які відрізняються від кроків в коломийкових, козачкових і коломийково-козачкових танцях, оскільки мають

свою індивідуальність і абсолютно точно відтворюють мелодію, характерну для цього танцю.

Рухово-часова схема першого кроку посідає дві вісімки і чверть.

На «раз» – крок назад лівою ногою, виносячи в тому ж напрямку праву ногу;

На «і» – стати на праву ногу і винести назад ліву ногу;

На «два» – з сильним притупом опустити ліву ногу на землю;

На «і» – праву ногу легко піднести вгору.

(Див. Табл.II, №27).

В другому такті повторюються рухи першого такту з тією різницею, що рух виконується вперед з правої ноги (функції ніг змінюються). Рух повторюється чотири рази.

В другому кроці спостерігається незначне просування вперед при одночасному застосуванні обертового руху. Крок цей виконується в ритмічно-руховій схемі – дві вісімки і чверть.

На «раз» – швидким рухом описати півколо лівою ногою і поставити її на землю, одночасно описати правою ногою півколо назад вправо;

На «і» – опустити праву ногу на землю;

На «два» – виконати півоберт вправо на п'ятці правої ноги;

На «і» – півколом вправо винести ліву ногу.

(Див. Табл.VI, №74).

Цей крок виконується протягом чотирьох тактів вправо, а наступні чотири такти вліво при зміні функцій ніг.

Формальна конструкція «чабана» є однорідною і розрахована на виконання парами.

Структурна побудова «розводити данець» (запрошення жінок до танцю)

Різні варіанти структурного утворення «горішок»

Структурна побудова «зірниця»

Мале коло з трьох осіб (спосіб тримання за плечі)

Структурна побудова «шеренга»

Структурна побудова «корито»

«Розводити данець» (коломийка)

Танець «гайдук» (крок «гайдук»)

Структурне утворення «ружа»

Легіні з Криворівні

«Триматися в скракля»

НОВІШІ ТАНЦІ КОЛОМИЙКОВІ

До чоловічих танців, які прийшли на Гуцульщину з Буковини, належать «гребінець», «зірниця» і «корито».

«Гребінець»

Танець «гребінець» перетерпів на Гуцульщині певну еволюцію. Ймовірно, він був занесений до села Білоберізка приблизно в 20-х роках XX століття. Тут танцювали його чотири особи, утворюючи фігуру «хрестик». Головним елементом в структурі цього танцю є положення рук, що нагадує хрест. Танцюристи, ставши один проти одного, подають праву руку до середини і тримаються взаємно, утворюючи руками хрест. Це положення рук, яке застосовується ще у структурному утворенні «ружа», гуцули називають «триматися в скракля». В даний час ця назва не вживається. Натомість прийшла інша – «гребінець», від якої і походить назва танцю. Тримання «гребінцем» полягає в тому, що танцюристи згинали розведені пальці в гак (гребінь, гребінець) і так взаємно трималися.

У селі Білоберізка в танці «гребінець» найчастіше використовувався крок «гайдук», який виконували на команду «гайдук раз», «гайдук два», «гайдук три», «гайдук чотири», «гайдук п'ять», де відносні цифри означають кількість раз виконання даного кроку. Проте найчастіше виконується крок «гайдук три».

У деяких селах танець «гребінець» танцюють в замкненому колі, збагачуючи його, оскільки крім кроку «гайдук» додаються ще «рівна» і «тропот». Окрім того дуже часто виконують крок «крутити сьи».

У селі Рожин Великий «гребінець» з'явився дещо пізніше і тут він є мішаним танцем на чотири пари, де мужчина стоїть проти мужчини, жінка навпроти жінки і тримаються відповідно руками, утворюючи фігуру «хрестик».

«Зірниця»

Танець «зірниця» можна було спостерігати в селі Космач. Він складається з чотирьох частин, з яких кожна являє собою колову систему (коло замкнуте, розірване, півколо). Частина перша і четверта – замкнуте коло, в якому виконують кроки «тропот» і «гайдук». Другу частину становить розірване коло, в якому чоловіки рухаються один за одним кроком «тропот». Найголовнішою частиною є третя. Структурне утворення в ній називається «зірниця». Саме від нього походить назва танцю. Це структурне утворення полягає в тому, що мужчини, взявшись за руки, подають через одного ноги до центра кола, спираючись на п'ятки і опускаючи корпус до землі. Через деякий час мужчини, що виконували фігуру «зірниця», піднімаються на рівні ноги, а їх сусіди справа і зліва опускають корпус до землі, подаючи ноги до центра кола.

Формальна схема танцю «зірниця» є наступною:

$$K + K + S + K$$

«Корито»

Танець, в основі якого лежить різновид головної фігури танцю «зірниця», є «корито» (або «цебер»). Цей танець ізоморфний і побудований тільки на одному структурному утворенні.

Побудова фігури «корито» полягає в тому, що танцюристи (чоловіки) утворюють коло взаємно сильно тримаючись за руки вище ліктя. Одночасно всі спрямовують ноги дещо до центру кола, а корпус ледь прогинають назад. Внаслідок цього виникає фігура, яка нагадує воронку лійки, звуженої до низу. Таку форму має і гуцульсьие корито (цебер). Звідси і походить назва танцю, в якому танцюристи, рухаючись по колу, дрібно перебирають ногами.

«Машинерія»

«Машинерія» є дещо новішим чоловічим танцем, на хореографічну конструкцію якого мав великий вплив танець «козак». Своїй назві він завдячує техніці виконання кроків і швидкому темпу коломийкової мелодії. Хореографічна конструкція «машинерії» опирається на три кроки. Один з них – звичайний крок коломийки з широкими замахами при русі ногами і високими стрибками. В другому кроці спостерігається поєднання випаду вбік і кроку «гайдук». Крок цей в ритмічно-руховій схемі займає чотири вісімки.

На «раз» – різкий крок вправо на пальці правої ноги, підносячи в тому ж напрямку ліву ногу;

На «і» – опустити ліву ногу на пальці біля правої ноги;

На «два» – легке присідання на пальцях обох ніг;

На «і» – випрямити корпус і ліву ногу спрямувати вліво.

(Див. Табл.IV, №53).

Дальше крок виконується вліво з лівої ноги.

Різновид цього кроку танцюють на пальцях або п'ятах в ритмічно-руховій схемі з двох чвертей. При виконанні кроку на п'ятах, корпус дещо відхиляється назад.

Рух цей здебільшого виконується в парах, де танцюристи тримаються за хусточки або за долоні і при цьому здійснюють рух по колу то вправо, то вліво.

«Купка»

Чоловічим танцем є також «купка». Назва танцю вказує на його конструкцію і невелику кількість виконавців. Елементами хореографічної конструкції є «рівна», «тропот» і «крутити сьи».

Формальна хореографічна конструкція «купки» є двочастинна. Для першої частини танцю характерним є елемент замкнутого кола, а для другої – одноосібного розірваного кола. Формальна будова «купки» має наступну схему:

$$K(\text{рівна}, \text{крутити сьи}) + K(\text{тропот})$$

Виконання танцю «купка» Роман Гарасимчук спостерігав у селах Березів і Голови.

Д. 2. КОЛОМИЙКА

Розрізняють два типи гуцульської коломийки. Перший – в якому танець виконується цілим колом і другий – в якому головну роль відіграють елементи шеренги. Перший тип є набагато старіший і підтверджує генетичну спорідненість з давніми коломийковими танцями. Другий – новіший, зустрічається тільки в деяких місцевостях і виник він під впливом стилізованих танців, які не можна назвати народними.

При розгляді першого типу танцю «коломийка» Роман Гарасимчук звертає увагу на те, що найбільш просту форму коломийки виконують замкненим колом 6-8 осіб. Ця форма коломийки може складатися з двох частин (саме так її виконують в селах Білоберізка і Стебний). Перша частина – фігура «замкнуте коло», друга частина – фігура «зірниця» (що виконується в танці з такою самою назвою).

В інших місцевостях «коломийка» має тричастинну форму. Вступом є танець мужчин, які відтанцювавши в колі деякий час, запрошують до танцю жінок. Саме тоді і починається справжня коломийка. Перша і третя частина коломийки виконується загальним колом, а друга частина – парами (виконання гуцульської коломийки парами описує В. Шухевич).

Двочастинна форма коломийки, яку танцюють в селі Пістинь, є спрощеним варіантом тричастинної форми, оскільки третя частина тут опускається.

У деяких гуцульських селах при виконанні цього танцю опускається вступна частина і коломийка починається з загального кола.

Цікавою є тричастинна коломийка в селі Яблониця. Першу частину тут танцюють парами, другу («зірниця») – одні мужчини, а третю – мішаним колом. В мішаному колі мужчини беруть жінок на руки. Фігура ця виконується наступним чином: мужчини,

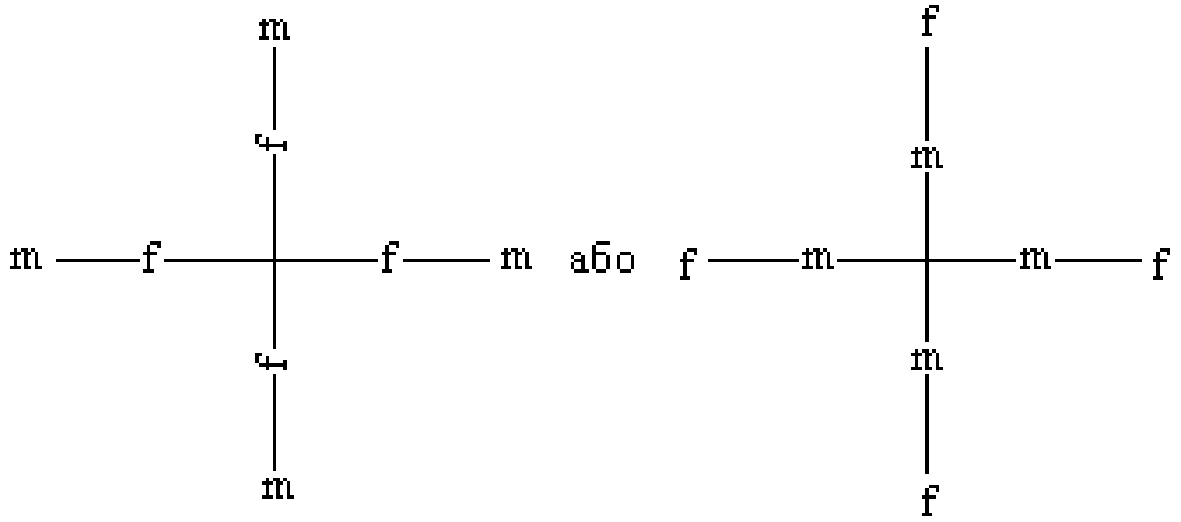
взявшись за руки долонями, утворюють замкнуте коло. Жінки, тримаючись за плечі мужчин, сідають їм на руки (лицем в коло). При цьому коло рухається то в одну, то в іншу сторону. Це структурне утворення є характерним і для інших танців (наприклад «решето»).

Коломийки, які танцюють виключно парами, зустрічаються в селах Бабине, Березів, Соколівка.

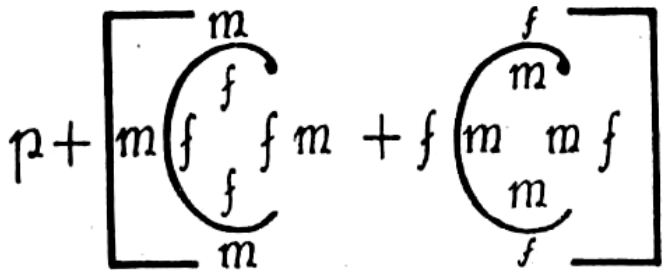
Як зазначає Р. Гарасимчук, при танцюванні коломийки відбувається вільна імпровізація – від колової системи до пар. Процес цей з часової точки зору не є настільки строго послідовний, як в інших гуцульсьиих танцях.

Граничним між колово-парним і шеренговим типами є виконання коломийки в селі Довгопілля. Новим елементом, який вводиться тут в коломийку є «хрестик», який виник на Буковинській Гуцульщині. Фігура «хрестик» в танці «коломийка» є дуже різноманітною. Суть її полягає в тому, що половина учасників танцю (чи то самі мужчини, чи то самі жінки) – 4 особи стають навхрест і подають через одного один одному праві руки, утворюючи ними фігуру «хрест». Зліва від кожного стає ще по одному учаснику і, взявшись за руки, утворюють великий хрест.

Схематично фігуру «хрест» Роман Герасимчук зображає в наступний спосіб:



Коломийка в Довгопіллі – двочастинна. Першу частину танцюють парами, а головним структурним елементом другої є названий вище «хрестик». Структурна форма «хрестика» під час танцю змінюється. Найперше його утворюють жінки, а чоловіки стають збоку. Пізніше положення змінюється – чоловіки утворюють хрест, а жінки стоять збоку. Така зміна є однією з характерних рис коломийкових танців. Як цілісність, коломийку в Довгопіллі Р. Гарасимчук зображає так:



При виконанні «коломийки» другого типу на перший план виступає структурний елемент під назвою «шеренга». Проте це не означає, що елемент кола тут не використовується. Навпаки, присутність колових елементів в коломийкових та коломийково-козачкових танцях не повинна нікого дивувати. «Шеренги» на Гуцульщині

зявилися приблизно в тридцятих роках XX століття у Ворохті і Жаб'ю Кривополі. Тут коломийка є чотиричастинна. Крайні частини (перша і четверта) становлять замкнуте коло, друга частина – фігура «зірниця» і третя частина – «шеренга». «Шеренга» являє собою танцювальну фігуру, складену з осіб, які рухаються в напрямку граючих музикантів.

Цілісна форма коломийки є наступною:

$$K + S + R + K$$

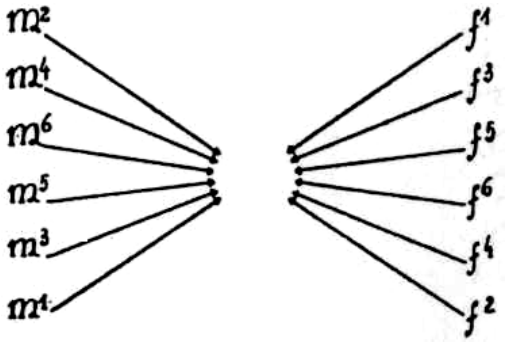
В Яворові на підставі поділу форми танцю спостерігається різниця як в головних структурних елементах, так і участі в них танцюючих різної статі.

Першу частину танцюють одні мужчини, двічі почергово утворюючи фігури «коло» і «зірниця». Як закінчення, виконавці утворюють фігуру «міст», суть якої полягає в тому, що мужчини стають у дві шеренги лицем одна до одної, беруться попарно за руки, підносять їх догори. Під підняті руки (під «міст») одна за одною проходять інші особи, які беруть участь в цьому танці.

В другій частині до танцю підключаються жінки, тоді одна шеренга складається тільки з чоловіків, друга – з жінок.

Першою починає чоловіча шеренга, яка кроком «рівна» тричі рухається вперед в напрямку до жінок і відступає назад, повертаючись до жінок спиною. Перед кожним поворотом виконується сильний удар правою ногою в землю. Пізніше той самий рух виконує шеренга жінок. В кінці цього руху шеренги зупиняються на певній відстані одна від одної.

Перший танцюрист і перша танцюристка з правого крила кожної шеренги, виконуючи крок «звичайної коломийки», наближаються один до одного до центру між шеренгами і обкрутившись кроком «голубки» повертаються на свої місця. Ці фігури повторюють танцюрист і танцюристка з лівого крила. Фігура виконується доти, поки всі учасники попарно не перетанцюють (як показує на схемі Р. Гарасимчук):



Як цілісність, коломийка в Яворові має наступну схему:

$$[K + S + K + S] + p + \left[2R(m + f) + 2R\left(m^1 f^1 + m^2 f^2 + \ldots + m^n f^n\right)\right]$$

У той час, як в Микуличині, Ворохті, Жаб'ю Кривополі крайні частини коломийкового формування становить коло, то в Рожині Малому і Тюдіві, як крайні частини виступає танцювання парами з використання коломийкового кроку і кроку «голубки» (крок «голубка» – це попередньо описаний крок «крутити сьи»), другу частину утворюють «шеренги», а третю – «коло». Тобто в даному випадку маємо чотиричастинну форму танцю.

У другій частині виступають дві шеренги (чоловіча і жіноча). У цій частині танцюють по дві пари з шеренг, інші в цей час відпочивають (навіть сидячи на лавках або на землі). Що стосується третьої частини, то коло утворюють жінки, тримаючись за руки. Чоловіки в цей час знаходяться зовні кола, тримаючись однією рукою за коло і виконують крок «гайдук». Цілісна форма танцю є наступною:

$$2R(m+f)^{2P} + {}^{m}_{m}\,{}^{m}_{m}\,fK^{m}_{m} + p$$

Для повного уявлення про цілісну форму «коломийки», яка зустрічається на Гуцульщині, необхідно розглянути, як цей танець виконують в селі Брустури. В згаданій місцевості «коломийка» не є народним витвором, а дещо стилізована, оскільки сюда вона була занесена з інших місцевостей.

Танець починається замкнутим колом, де танцюють всі учасники. Пізніше з кола утворюють одну шеренгу, яка рухається двічі в напрямку до музикантів. З однієї шеренги утворюють дві (чоловічу і жіночу), які рухаються декілька раз одна до одної і назад. Пізніше чотири пари стають навпроти, утворюючи «хрест»:

$$\begin{array}{ccc} & P & \\ P & & P \\ & P & \end{array}$$

Пари, що утворюють «хрест», танцюють крок «голубки» («крутити сьи»). При виконанні цього кроку наступність пар у хресті змінюється, трансформуючись так, що ця частина танцю має наступний вигляд:

$$1)\ \begin{array}{ccc} & P^1 & \\ P_3 & & P_4 \\ & P_2 & \end{array} \qquad 2)\ \begin{array}{ccc} & P_2 & \\ P_4 & & P_3 \\ & P_1 & \end{array} \qquad 3)\ \begin{array}{ccc} & P_4 & \\ P_2 & & P_1 \\ & P_3 & \end{array}$$

$$4)\ \begin{array}{ccc} & P_3 & \\ P_1 & & P_2 \\ & P_4 & \end{array}$$

Після цього всі танцюючі беруться за руки і утворюють замкнуте коло, при цьому чоловіки подають ноги до середини кола, утворюючи «зірницю». Жінки тримають їх за руки. На закінчення коломийки коло розривається і учасники парами виконують кроки «гайдук», «мережка», «тропіт», «ножички». Форма коломийки в Брустурах є наступною:

$$K + R + 2R(m+f) + P\left(\begin{array}{ccc} & P_1 & \\ P_3 & & P_4 \\ & P_2 & \end{array} + \begin{array}{ccc} & P_2 & \\ P_4 & & P_3 \\ & P_1 & \end{array} + \right.$$

$$\left. + \begin{array}{ccc} & P_4 & \\ P_2 & & P_1 \\ & P_3 & \end{array} + \begin{array}{ccc} & P_3 & \\ P_1 & & P_2 \\ & P_4 & \end{array}\right) + S + R$$

На увагу в цьому танці заслуговує основний коломийковий крок та його різновиди. Ритмічно-рухова схема основного кроку «коломийки» займає чотири вісімки.

На «раз» – підскок на пальцях правої ноги, одночасно ліва, зігнута в коліні, виноситься вперед;

На «і» – опустити ліву ногу на пальці на землю, одночасно праву чуть підняти над землею;

На «два» – опустити праву ногу на землю, а ліву подати вперед;

На «і» – ліву ногу опустити на землю біля правої.

(Див. Табл.III, №39).

Рух повторюється з лівої ноги.

Головну роль в цьому танці відіграє виконання кроку на пальцях, що є характерним для новіших танцювальних кроків на Гуцульщині. Таке виконання на півпальцях сприяє його легкості, оскільки виконання цього кроку є втомлюючим, що підкреслюється в пісні-коломийці, записаній Р. Гарасимчуком в Криворівні:

А легонька коломийка, легонька, легонька,
А від тої коломийки болить головонька.

Крім основного «коломийка» поєднює в собі ще три кроки – «тропот», «переплетінка» (перехрещування) і «гайдук» (викидання ніг). Виконання цих кроків в «коломийці», як і в інших гуцульських танцях («козак»), не має строгого скомплектування і взірцевого виконання. Оскільки ці кроки ввійшли в «коломийку» набагато пізніше за інші, то всякі зміни в них не є сталими, а скоріше носять індивідуальний характер. Назва елементу «переплетінка» вказує на те, що походить вона від слова переплітати, тобто перехрещувати ноги. З ритмічно-рухової схеми цей крок займає вісімку, дві шістнадцятки, взятих два рази.

На «раз» – праву ногу поставити на пальці вправо, а ліву ногу перенести півколом вправо позаду правої ноги;

На «і» – опустити ліву ногу на пальці і, продовжуючи рух, винести її вліво;

На «два» – опустити ліву ногу на пальці на землю, а праву ногу півколом винести перед лівою;

На «і» – поставити праву ногу на пальці з лівого боку лівої ноги і винести її вправо.

(Див. Табл.III, №38).

Крок «ножички» виконують тільки чоловіки. Він начебто ілюструє крій ножицями. З ритмічно-рухового погляду він є дуже простим і обмежується двома четвертями.

На «раз» – «і» – опустити підняту праву ногу на землю і різким рухом винести вперед ліву ногу;

На «два» – «і» – опустити ліву ногу на землю біля правої, а праву різким рухом винести вперед.

(Див. Табл.V, №61)

Крок цей виконується головним чином перед виконанням кроку «гайдук».

Різновид кроку «ножички» виконують в ритмічно-руховій схемі, складеній з чотирьох вісімок.

На «раз» – в підскоці схрестити ноги і опуститися на пальці на землю (права нога перед лівою);

На «і» – виконавши невеликий підскок, змінити положення ніг (ліва нога перед правою);

На «два» – виконати рух на «раз» першої долі такту;

На «і» – виконати рух на «і» першої долі такту.

(Див. Табл. IV, №50).

До танцювальних кроків, які відносно недавно з'явилися на Гуцульщині, Роман Гарасимчук відносить «мережку», яка була занесена сюди з Центральної України учнем маестро українського балету В. Авраменка Ярославом Чуперчуком. Назва цього кроку достовірно походить від слова мережити і в танці проявляється в дрібних рухах. Внаслідок цього зазнають роздріблення ритмічно-часові угрупування. Рух «мережка» виконується в ритмічно-руховій схемі з однієї вісімки, двох шістнадцяток і двох вісімок.

На «раз» – опустити підняту п'ятку лівої ноги на землю, праву ногу, зігнену в коліні, підняти вгору;

На «і» – опустити праву ногу на землю, а ліву, зігнену в коліні, підняти вгору;

На «два» – опустити ліву ногу на землю;

На «і» – підняти над землею п'ятку правої ноги.

(Див. Табл.II, №19).

Рух повторюється з правої ноги.

Заслуговує на увагу танцювальний крок, який в Жаб'ю-Ільці називають «півторак» (не треба проте ототожнювати його з кроком «півторак», який лежить в основі однойменного танцю, оскільки жителям різних місцевостей різним танцювальним крокам властиво давати однакову назву. Так наприклад, як зауважує Р. Гарасимчук, різновид кроку «тропот» в Космачі називається «півторак»).

Ритмічно-рухова схема цього кроку займає дві вісімки і чверть.

На «раз» – стрибок вліво на праву ногу, а ліва, зігнута в коліні, піднімається вгору;

На «і» – опустити ліву ногу на землю і піднести зігнуту в коліні праву ногу;

На «два» – опустити праву ногу на землю;

На «і» – піднести вгору зігнену в коліні ліву ногу.

До новіших, більш ускладнених кроків, належить танцювальний крок, який Роман Гарасимчук спостерігав у селі Соколівка. У цьому кроці відчувається вплив українського танцю «гопак». Ритмічно-рухова схема тут є багатшою, заповнює два такти, які складаються з двох вісімок і чверті у першому і чотирьох вісімок у другому тактах.

І-й такт:

На «раз» – підскочити на пальцях лівої ноги, праву, зігнуту в коліні, наблизити до лівої зліва;

На «і» – підскочити на пальцях лівої ноги, а праву випрямляючи різко подати вперед;

На «два» – «і» – опускаючи ліву ногу, праву затримати в попередньому положенні;

ІІ-й такт;

На «раз» – ліву ногу опустити на землю;

На «і» – праву ногу підняти вгору;

На «два» – опустити праву ногу на землю;

На «і» – підскочити на лівій нозі, а праву, зігнуту в коліні наблизити до лівої ноги.

Перша половина кроку виконується на пальцях, а друга на цілій ступні.

(Див. Табл.IV, №49).

Різновид цього кроку виконується в ритмічно-руховій схемі з двох чвертей в першому такті, і чотирьох вісімок в другому.

І такт

На «раз» – «і» – крок лівою ногою вліво, одночасно подаючи вліво перед лівою праву ногу;

На «два» – «і» – праву ногу опустити на землю на місце лівої, а ліву підняти вгору.

ІІ такт

На «раз» – опустити ліву ногу на землю і підняти праву;

На «і» – опустити на землю праву ногу і підняти ліву;

На «два» – опустити на землю ліву ногу;

На «і» – винести праву ногу вправо.

(Див. Табл.І., №15).

Іноді жінки виконують крок в ритмічно-руховій схемі з вісімки, двох шістнадцятих і двох вісімок.

На «раз» – різко винести праву ногу вліво перед лівою і одночасно спрямувати ліву ногу вліво;

На «і» – опустити ліву ногу на землю і подати вліво праву ногу;

На «два» – опустити праву ногу на землю на місце лівої, а ліву винести вліво;

На «і» – ліву ногу опустити на землю і подати вліво праву ногу.

(Див. Табл.І, №17).

КОЛОМИЙКОВІ ТАНЦІ В ІЛЮСТРАТИВНОМУ ХАРАКТЕРІ

Особливий розділ коломийкових танців становлять танці, в яких на перший план виступає їх ілюстративний характер. Роман Гарасимчук поділяє їх на дві групи.

До першої групи він відносить танці, які повністю опираються на коломийкові мелодії.

До другої групи відносяться танці, які виконуються під інтерпретовану мелодію коломийки. Тому Р. Гарасимчук називає їх інтерпретованими.

Першу групу становлять танці «кочерга», «стільчик», «подушковий», які супроводжують весільні обряди і виконують їх тоді, коли весільний обряд завершується.

«Кочерга»

Чоловіки і жінки в танці «кочерга» утворюють замкнуте коло, а один танцюрист, що не має пари, виходить в середину і перетанцювавши кілька разів «тропот», виконує уклін і запрошує до танцю одну з жінок, що танцюють в загальному колі. Якщо вона погоджується, то йде з ним в центр кола, де вони після поцілунку виконують крок «крутити сьи». Цей крок виконується декілька раз то в один бік, то в другий. В цей час особи, які утворюють замкнуте коло рухаються «проти сонця», виконуючи при цьому переважно крок «тропот». Коли пара, що знаходиться в центрі кола, закінчує свій танець, мужчина кланяється жінці і виходить з кола. Жінка запрошує до танцю іншого мужчину, цілується з ним і, перетанцювавши, покидає коло. Танець триває так довго, поки в колі не залишається дві пари і в середині один танцюючий. Тоді коло розривається, пари, які його утворювали, відходять в бік, а тому, хто залишився в центрі, підсовують кочергу (коцюбу), з якою він сам мусить танцювати. Це і є характерною частиною танцю «кочерга». Ця частина танцю є сольною і танцюрист старається продемонструвати своє вміння і танцювальну техніку.

Цей танець наповнений гумористичними епізодами. Дуже часто учасники танцю на самому початку домовляються, хто буде танцювати з кочергою. І коли цей учасник виходить в центр кола, всі танцюристи розходяться, залишивши його самого танцювати з кочергою.

«Стільчик»

Танець «стільчик» відноситься до сольних танців, а назва його походить від того, що атрибутом танцю є стільчик (крісло), на яке сідає учасник або учасниця забави.

Танець «стільчик» починається тим, що танцюрист запрошує до танцю дівчину з загального кола і, перетанцьовує з нею кроки «тропот», «крутити сьи», «гайдук», садить її на стільчик. Тоді підводить до дівчини іншого хлопця з загального кола або маси людей, які стоять осторонь. Якщо дівчина має бажання, то танцює з цим хлопцем, а якщо він їй чомусь не подобається, вона низько опускає голову (або відвертається, чи заперечливо киває головою). При цьому на обличчі дівчини можуть зявлятися різні гримаси. Тоді їй приводять іншого парубка, а попередній, завстидавшись, повертається на своє місце. Іноді дівчина вибирає дуже довго, перебираючи парубками. Якщо дівчина на кінець вибере хлопця, вона з ним перетанцьовує, садить на стільчик і тоді він починає вибирати дівчину з тих, що йому підводять.

Танець «стільчик» наповнений гумористичними епізодами. Тривалість його залежить від бажання тих, хто бере в ньому участь.

«Подушковий»

До танців, які зустрічаються не тільки на Гуцульщині, але і в Чехії, Угорщині, Австрії належить «подушковий». Назва цього танцю походить від того, що при його виконанні неабияку роль відіграє подушка. В деяких селах, як зазначає Р. Гарасимчук, використовують рушник. Іноді обходяться без будь-яких предметів. Подекуди цей танець називають «валець подушковий», хоч з елементами танцю «вальс» він не має нічого

спільного. Ця остання назва вказує на загальні впливи міста, де цей танець виконується під мелодію вальсу і з використанням його характерних елементів.

У селах Білоберізка, Тюдів цей танець виконується на мелодію коломийки, а в Москалівці на мелодію маршу – пісні січових стрільців «Ой видно село під горою».

Подушковий танець у всіх місцевостях Гуцульщини виконується колом.

Незважаючи на те, що цей танець має обрядовий характер і танцюють його здебільшого на Гуцульщині у весільному обряді, часто можна його спостерігати на звичайних забавах.

В Москалівці чоловіки і жінки під час цього танцю утворюють замкнуте коло, тримаючись за руки. В середину кола виходить чоловік або жінка, тримаючи на голові двома руками подушку. Коло весь час перебуває в русі, а його учасники виконують «тропот» і «рівна». Соліст підходить до одного з танцюючих в колі, кладе перед ним подушку, заходить з солістом в коло, вклякають на подушку і цілуються. Після цього починається їх танець в середині кола. Протанцювавши деякий час, особа, яка починала танець з подушкою, стає в коло, а особа, запрошена до танцю, вибирає наступного партнера.

Тривалість танцю залежить від бажання учасників.

У селі Білоберізка цей танець виконують з рушником. Розпочинають його чоловіки танцювальною фігурою «розводити данец», а протанцювавши деякий час, запрошують до танцю жінок і утворюють замкнене коло, тримаючись за плечі. В коло заходить один з чоловіків з рушником в руках. Протанцювавши деякий час, вибирає з кола партнершу, закидає їй на бедра рушник і веде до середини кола, де виконують крок «крутити сьи». Після деякого часу танцюрист віддає рушник партнерші і повертається в коло. Дівчина починає танець спочатку.

У селі Тюдів «подушковий» танець має двочастинну форму. Першу частину становить замкнене коло, в якому учасники стоять один за одним, поклавши руки на плечі тому, хто стоїть попереду і рухаються кроком «тропот», при цьому співають:

Тропотаски почерез горби до Параски.

У другій частині цього танцю входять до кола дві пари і танцюють крок «крутити сьи» шість раз в один бік і шість раз в другий. В кінці дівчата, залишаючись в середині кола, вибирають двох інших хлопців, а хлопці, яких вони залишили, повертаються в коло.

У видозмінених варіантах використовуються музичні вставки, які можуть бути як танцювальними мелодіями, так і інструментальними, які виконують ілюстративну роль.

У таких видозмінених танцях спостерігається образна драматизація, тому багато з них нагадують танці-пантоміми. До таких пантомімічних танців належить «цвєчка», «попа» і «корсар», що становлять другу групу танців.

«Цвєчка»

Танець «цвєчка» зустрічається в селах Брустури, Космач, Пістинь, Прокурава, Шешори. До 1914 році цей танець під назвою «цвєк» (цвях) танцювали а Микуличині, а під назвою «когуцік» (когутик) в селі Москалівці.

Танець «цвєчка» під назвою «страшак» або «гусіцка» зустрічається і в Чехії (за спостереженням Романа Гарасимчука).

У Сокальській місцевості Львівської області різновид цього танцю має назву «кивун».

Танець має тричастинну форму, при чому середня частина відрізняється як з хореографічної так і з музичної точки зору і базується на мелодіях «козачка» з використанням образної драматизації.

У Космачі в цьому танці, використані наступні хореографічні фігури. Початкову і кінцеву частини танцюють в замкненому колі, виконуючи кроки «тропот», «рівна» і «гайдук». В середній частині коло розірване, а учасники виконують різні рухові дії, які

можна поділити на дві групи. Під час виконання першої частини мелодії, танцюристи, погрожуючи вказівним пальцем правої руки, промовляють «ти, ти, ти», а в другій – погрожуючи вказівним пальцем лівої руки промовляють «роз-би-шак», дальше, тричі вдаряють в долоні і промовляють «мо-ло-дець», а притупуючи ногою продовжують «до дів-чат».

«Попа»

Другим серед видозмінених танців є «попа». Назва цього танцю походить від слова «піп», тобто каплан (священник) з огляду на те, що вирішальну роль в цьому танці відіграє уклін, яким миряни вітають священника.

Танець «попа» має тричастинну форму. Крайні частини становлять замкнене коло, в якому учасники виконують «тропот», «крутити сьи», «рівна» і «гайдук». В середній частині, в основі якої лежать мелодії «верховини», існують довгі фермати. Цю частину танцюють в розірваному колі на місті, при цьому виконують поклони, які припадають на фермати відповідних тонів музичної мелодії. В кожній місцевості кількість поклонів є різною. Іноді їх буває по два – два в середину кола і два назовні, іноді по одному.

У Старому Косові і Москалівці середню частину утворюють пари, які стоять по колу, лицем до його центру. Тут по два рази мужчини виконують уклін до сусіда з одного боку, а потім з другого.

Цікавою є хореографічна конструкція в селі Пістинь:

$$К + К + К + К + К$$

Тут двічі виступає розірване коло, в якому виконують по два поклони (тричі до середини кола, а тричі назовні).

«Косар»

У Космачі Роман Гарасимчук спостерігав танець «косар», який містить найбільше ілюстративних елементів, які імітують всі дії при косінні і складанні сіна. «Косар» має тричастинну форму. В крайніх частинах чоловіки беруться за плечі і в замкненому колі танцюють «тропот», «рівна» і «гайдук». В середній частині, утворивши півколо, танцюристи імітують наступні дії: обтирання коси, діставання молотка із-за пояса, вирівнювання леза коси, вкладання молотка за пояс, витягування бруса, тобто каменя для гостріння коси, гостріння коси, закладання бруса за пояс, кошення сіна, яке триває довший час, друге обтирання коси, клепання коси, під час якого учасники клякають на праву ногу, повторне гостріння коси, повторне кошення, а в кінці розкидання сіна. Під час показу кошення сіна музиканти ілюструють дію танцюристів спеціальним музичним епізодом. В цій частині використовують ілюстративні гліссанди, які добувають посуванням пальців по струнах.

Структурна побудова «два кола»

Структурна побудова «три кола»

Танець ілюстративний «кочерга»

Танець ілюстративний «подушковий»

Танець «подушковий» «фігура «поцілунок»)

Танець «подушковий» (фігура «вибираю дівку»)

Танець «косар»

(фігура «кошення сіна»)

Танець «косар» (фігура «обертання сіна»)

Д. 3.ТАНЕЦЬ «ВЕРХОВИНА»

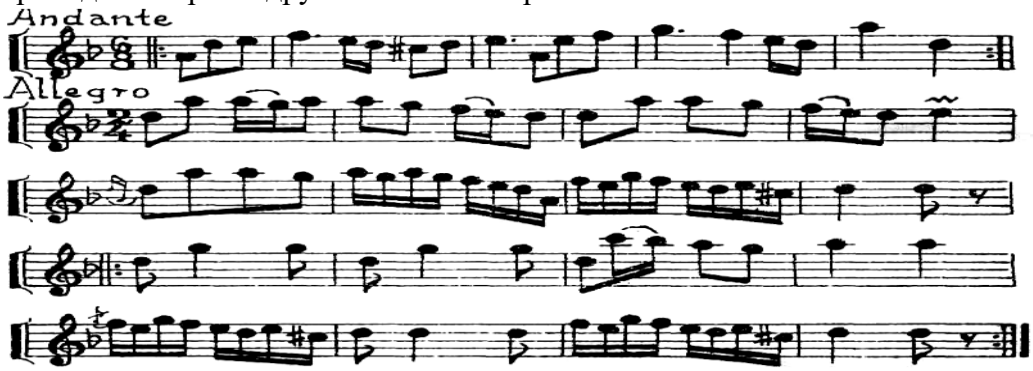
Артистичним танцем як з музичної точки зору так і хореографічної є танець «верховина». Загальноприйнята назва свідчить про те, що він є танцем жителів гір. Те саме значення має і його друга назва – «верховинка». З точки зору другої частини музичної конструкції в деяких селах (Рожин Великий) його називають «коломийка», а неправильне, дещо спотворене виконання танцювальної фігури «голубчик» в цьому танці в окремих місцевостях (Ясень Гірний), породило іншу назву – «дурний данец».

Танець «верховина» має типову двочастинну форму, де окремі частини відрізняються музичним темпом і хореографічним виконанням.

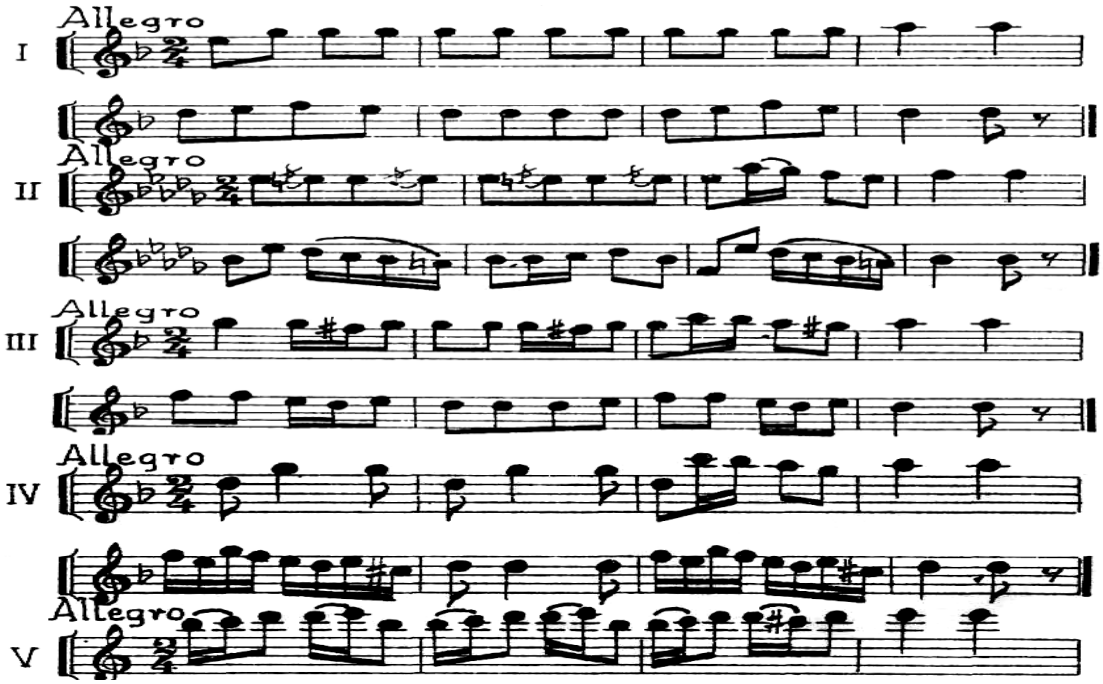
Перша частина цього танцю базується на мелодії з музичним розміром 6/8, яка виконується в повільному темпі і з великим ліризмом.

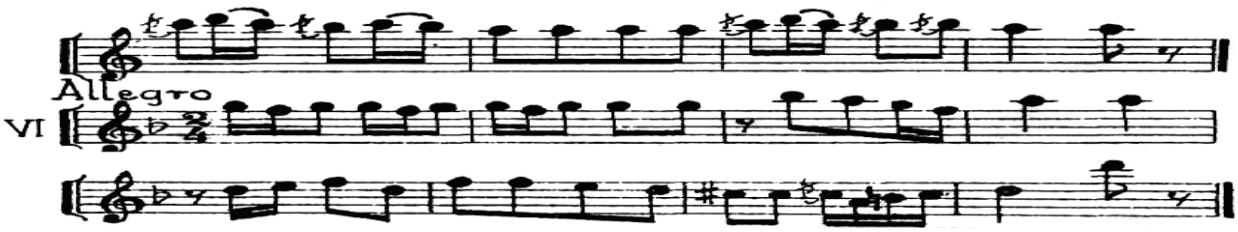
Друга частина – типова коломийка, яка виконується в швидкому темпі.

Приводимо варіант другої частини «верховини»:



Така хореографічна конструкція є дуже давньою і її виникнення відноситься до кінця XV – початку XVI століття, коли два контрастних танці (повільний і швидкий) були об'єднані в одне ціле. Незважаючи на те, що музичні корені «верховини» є досить давні, сам танець відноситься до новіших танців. Музика танцю «верховина» на Гуцульщині має дуже багато варіантів. Варіанти ці свідчать про велику музичність, винахідливість і технічну віртуозність гуцулів і, одночасно, вказують на те, що роздріблення метричних частин будь-якої стопи, чи заміна однієї стопи на іншу (двох трохеїв на один амфібрахій) не змінюють в цілому метричної будови танцювальної мелодії. Для прикладу порівняємо кілька фрагментів з мелодії танцю «верховина»:





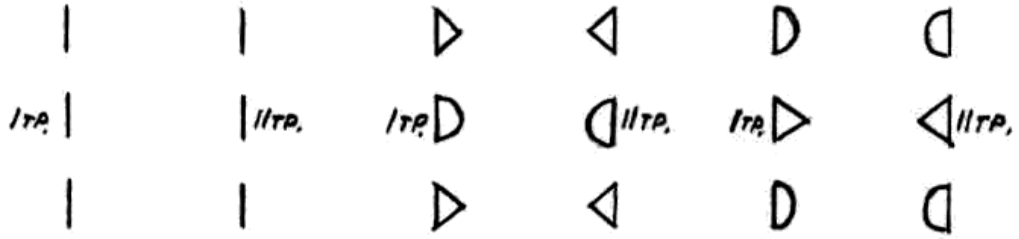
Головним формальним хореографічним елементом у «верховині» є трійки виконавців – однаково як у першій так і в другій частині танцю. У першій частині трійки утворюють шеренгу, а їх кількість залежить від розмірів місця, де вони танцюють. Це можуть бути одна, дві, три, чотири трійки. Одну трійку переважно складають один мужчина, який знаходиться всередині трійки, і дві жінки. Проте іноді зустрічаємо і відхилення від цього, коли угрупування складається з двох мужчин і жінки. Деколи трійки утворюють самі мужчини або самі жінки.

З огляду розташування трійок, першу частину танцю «верховина» умовно можна поділити на дві категорії.

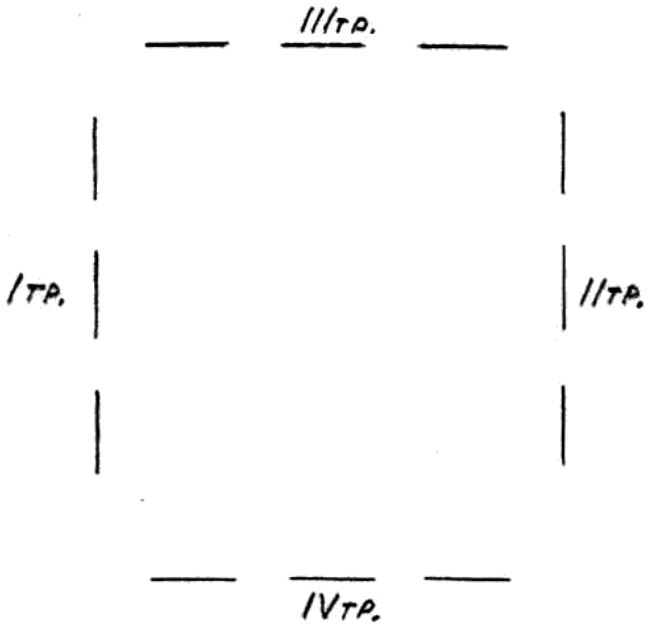
Першу категорію становлять такі конструкції, в яких трійки розташовані одна навпроти іншої. Зрозуміло, що в даному випадку маємо справу з парною кількістю трійок.

Конструкція, складена з двох трійок називається «двочленова», з чотирьох трійок – «чотиричленова».

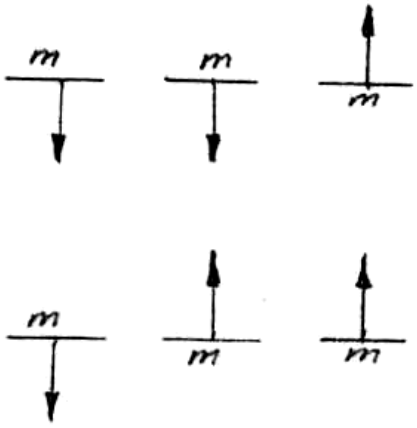
При «двочленовій» конструкції розміщення трійок наступне:



При «чотиричленовій» конструкції розміщення трійок виглядає так:



Різновид двочленової конструкції, який іноді зустрічається, полягає в тому, що взаємний уклін виконують тільки ті особи, які стоять всередині трійки. Особи по краях трійок знаходяться в оберненому положенні один до одного.

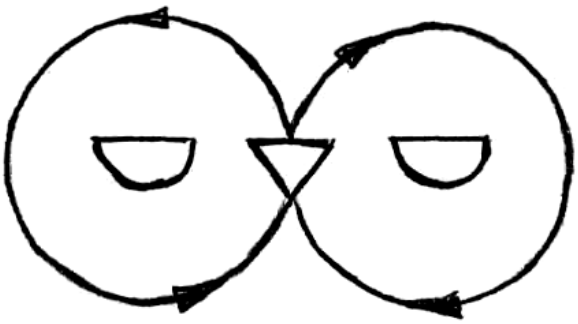


Другу категорію становлять такі конструкції, в яких трійки утворюють одну шеренгу і рухаються простим кроком до музикантів, виконуючи перед ними один або два поклони, і відступають назад. Цей рух може повторюватися двічі. Перша частина «верховини» виконується у повільному темпі.

Танець «верховина» фігура «голубчик»

Танець «верховина» фігура «голубчик-2»

У другій частині «верховини», в основі якої лежить мелодія коломийки, виконують хореографічну фігуру, яка називається «голубчик». Фігура ця виконується в наступний спосіб: особа, що знаходиться посередині трійки виконує півоберта вправо на пальцях правої ноги, беручи лівою рукою, зігнутою в лікті, також зігнуту в лікті ліву руку особи, що знаходиться з правої сторони і виконує з нею один оберт кроком «крутити сьи». Після цього повертається на своє місце. В подальшому цей крок виконується з особою, що знаходиться з лівої сторони з тією різницею, що вони тримаються правими руками. Під час виконання цієї фігури особа, що знаходиться без партнера танцює самостійно на місці. Під час танцю особа, що знаходиться всередині, рухається по замкненій лінії, що нагадує цифру «вісім»:



Фігуру «голубчик» виконують кроком «тропот» з підскоком. Якщо всередині трійки знаходиться жінка, вона виконує ті самі кроки, що і мужчина.

При дво- і чотиричленових структурних конструкціях після виконання всіма трійками фігури «голубчик», трійки міняються місцями в наступний спосіб:

1) $\begin{matrix} a & b \\ c & d \end{matrix}$ 2) $\begin{matrix} d & b \\ c & a \end{matrix}$ 3) $\begin{matrix} d & c \\ b & a \end{matrix}$

Таке виконання «верховини» вважається загальноприйнятим. Проте існують ще деякі винятки, коли в першій частині дві довгі шеренги, які розташовані одна проти другої, виконують взаємний уклін. В другій частині на команду «кулко замкнене» або «кулко обертове», або просто «кулко», танцюючі утворюють замкнене коло, рухаючись кроком «трісунка» і «тропот», а закінчують рухом «гайдук» в парах.

Танець «верховина» як цілісність в цьому випадку має наступну формальну схему:

$$2R + (K + p)$$

У деяких селах (Ворохта, Яблониця) «верховина» має дуже примітивну конструкцію і виконується в основному парами. В першій частині пари згідно характеру, темпу і ритму мелодії рухаються простим кроком (спацеровим – легким маршовим), а в другій частині виконують «мережку» або «крутити сьи». Танець «верховина» виконується в характері рондо – обидві частини повторюються декілька раз. Кількість цих повторень залежить від настрою і бажання музикантів.

Якщо першу частину позначити буквою «а», а другу «b», то в даному випадку танець має наступну схему:

$$(a + b) + (a + b) + (a + b) + ...і\ т.д.$$

Д. 4. ТАНЦІ КОЗАЧКОВІ
МЕТРИКА І РИТМІКА КОЗАЧКОВА

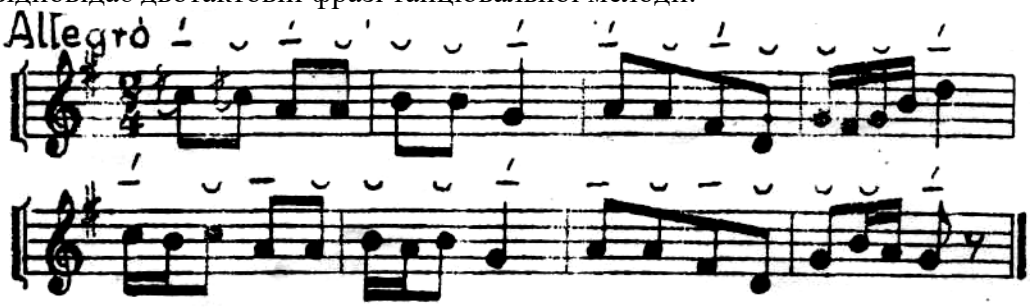
Танці козачкові в своїй основі опираються на козачкову мелодію. Музична конструкція в цих танцях не завжди відповідає хореографічній формі танців.

Для детальнішого з'ясування характеру мелодії козачкових танців необхідно зясувати в першу чергу їх ритміку і метрику.

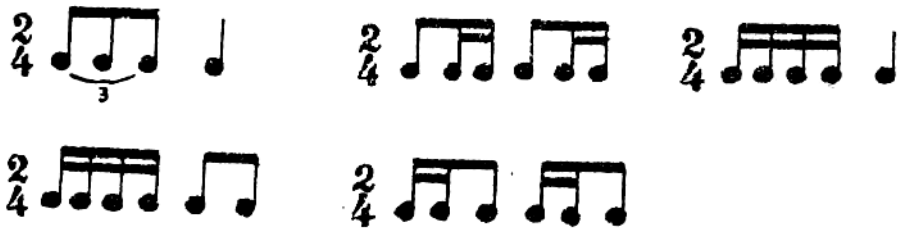
Коломийкові мелодії, як було зазначено вище, будуються на однорідних метричних стопах, так званих трохеях. Типово козачкові мелодії набагато складніші, оскільки тут попри трахеї задіяні ще анапести. В своїй будові ці мелодії складаються переважно з двох трахеїв і одного анапесту і є мелодіями акаталектичними, а з метричної точки зору – різнорідні.

і т.д.

Козак, як мелодія до танцю, зберігає ці метричні властивості, причому метрична фраза відповідає двотактовій фразі танцювальної мелодії:

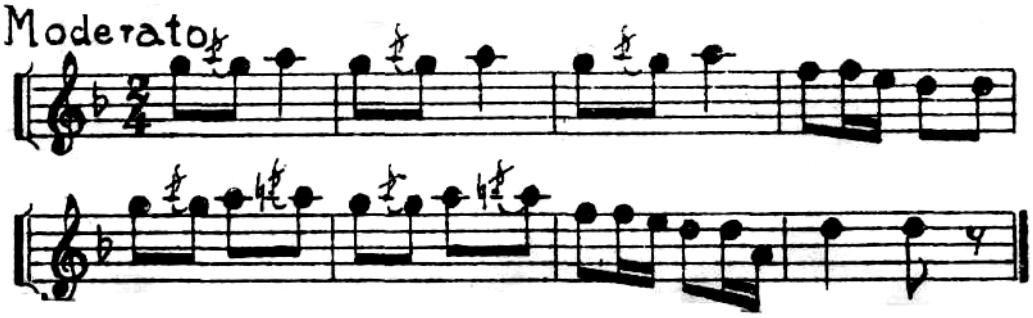


Подібно до мелодій коломийкових, в мелодіях козачкових часто спостерігається роздріблення метричної стопи, спричинене ритмічними чинниками, як це видно на процитованій вище мелодії. На відміну від мелодій коломийкових, роздріблення в мелодіях козачкових не заходить дуже далеко. Здебільшого це є роздріблення першого ступеня і спричинене воно використанням вісімкових і шістнадцятих тріолей.



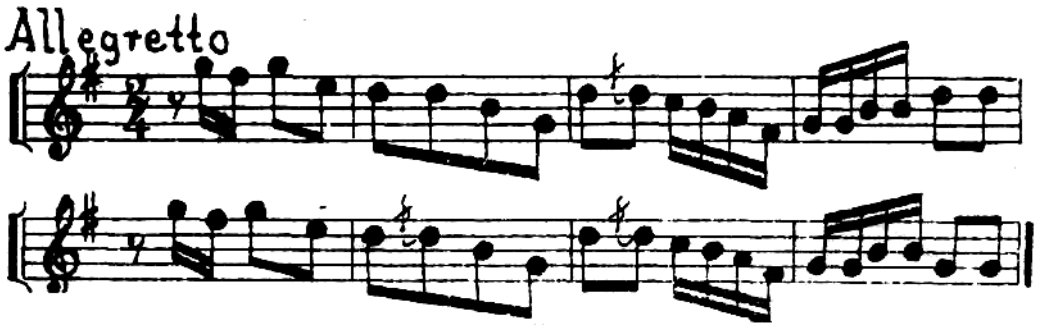
Навпаки, дуже частим явищем в козачкових танцях є стягнення двох стоп в єдине ціле.

Не завжди черговість наступності стоп метричних є стисло дотримувана в козачкових мелодіях. Іноді одна із стоп отримує більшу перевагу – спеціальна стопа анапестична:



У попереднику цієї мелодії особливе значення мають стопи анапестичні, а в наступнику бачимо самі трохеї, через що він набуває коломийкових рис. Ця деталь часто спостерігається в мелодіях козачкових, які здебільшого виконуються в танці «гуцулка». З погляду на саму форму «гуцулки», такого роду перехрещування рис є звичним, оскільки «гуцулка» відноситься до танців коломийково-козачкових. Цим одночасно пояснюється і факт застосування амфібрахічних метрів в козачкових мелодіях.

Іноді в мелодіях козачкових зустрічаються прокаталектичні фрази. Цей дуже рідкісний випадок, зафіксований Філаретом Колессою:



У приведеній вище мелодії необхідно звернути увагу на каденційний зворот, де друга частина анапесту стає роздрібленою.

НАЙДАВНІШІ ТАНЦІ КОЗАЧКОВІ

До найдавніших танців козачкових на Гуцульщині належать «козак», «гайдук», «кругляк», «джуман», «джурило» і «голуб». Три перші початково були самостійними танцями, а згодом стали складовими частинами танців коломийково-козачкових, до яких увійшли як окремі їх кроки так і цілі танцювальні фігури. Свою самостійну форму ці танці зберегли тільки в деяких місцевостях, не об’єднавшись з танцями коломийково-козачковими («джуман», «джурило»).

«Козак»

Серед чоловічих танців військового характеру необхідно виділити танець «козак», який спричинився до виникнення головного танцю гуцулів «гуцулки». «Козак» відіграв значну роль в народній танцювальній культурі Гуцульщини, але на протязі деякого часу втратив свою індивідуальність, об'єднавшись з «коломийкою». І тільки після 1914 року завдяки перебуванню російських військ на гуцульській території, він знову набув самостійних рис.

Назва танцю «козак» поширена по всій Гуцульщині, проте в деяких місцевостях зустрічаємося з назвою «козачок».

У теперішньому «козаку» можемо виділити три типи його виконання: а) танцювання парами; б) танцювання шеренгою; в) танцювання колом.

У першому типі «козака» (танцювання парами) проглядаються старі і нові варіанти. Найбільш простий варіант Р. Гарасимчук спостерігав в Березові, Дземброні, Старім Косові, Жаб'ю-Ільці, де його виконували парами, не тримаючись одне одного (одноособово). При цьому пари в танці рухаються по колу «за сонцем», виконуючи кроки «гайдук», «козачок», «тропот», «плєсенє», «мережка», «ножички», «коломийковий» в дуже швидкому темпі і розмашисто.

В другому, дещо збагаченому типі «козака», який танцюють в Стебному, спостерігається тримання танцюючих за руки вище ліктя, через що «козак» набуває тут структурної форми:

$$p + p(h)$$

Спочатку виконуються кроки «сідати гайдука», «підківка», «голубці шчібати», «мережка», а потім крутять «голубку». Тут також спостерігається танцювання парами, яке наближається до типу «шеренгового», будучи начебто переходом до нього, коли пари танцюють в напрямку до музикантів. В Довгополі і Ферескулі танцюристи в парі тримаються за плечі.

«Шеренговий» тип «козака» зустрічається в Головах, де в першій його частині він набуває основного значення. Тут дві шеренги по чотири танцюристи в кожній, які розміщені одна проти одної, виконують одночасно відповідні танцювальні кроки, зближаючись і віддаляючись одна від одної декілька раз. В другій частині триває танцювання парами і структурна цілісність набуває форми:

$$2R + p$$

Дещо інший спосіб танцювання «козака» зустрічаємо в Красноїллі, де місце пар займає коло:

$$2R + K$$

«Шеренговий» тип з характерним впливом кола спостерігається в Хороцевому. Тут від чотирьох до п'яти мужчин, утворивши півколо, виконують «тропот» і головний елемент танцю «аркан», який називають «козак».

Танцювання півколом, яке виступає проміжним між шеренгою і колом, виникло під впливом танцю «аркан», який вкоренився тут основним своїм кроком.

Третій тип танцю «козак» – коловий зустрічається в двох різновидах. В Довгопіллі танцюристи, тримаючись в колі за плечі, виконують кроки «коломийковий», «тропачок», «гайдук», рухаючись один за одним. Танцювальні кроки виконуються почергово.

У деяких місцевостях структурною формою «козака» є пари і коло, тобто:

$$p + K,$$

а в інших навпаки:

$$K(\textit{тропот}) + p$$

Одночасно з появою нового структурного елементу – коло, зявляються і нові способи тримання учасників між собою (в колі – за долоні, в парах – за плечі двома або тільки однією (правою) рукою).

У місцевостях Город і Жаб'є-Кривополе в танці приймають участь і жінки, які виконують всі елементарні кроки, окрім «сідати гайдука»

«Гайдук»

Серед старих танців козачкових заслуговує на увагу «гайдук». Сьогодні цей танець, як індивідуальна танцювальна форма, зустрічається дуже рідко. Хоча сам крок «гайдук» широко застосовується в інших танцях гуцулів, про що свідчить і пісня, записана в Старому Косові:

А мій милий чорнобривий, ой сів тай заплакав,
А так узяв бук у руки, по мені поскакав.
Чи ви чули люди добрі, що я наробила,
Що я свого миленького гайдучка навчила.

У той час, як попередні кроки з перебігом часу обмежувалися до двох елементарних утворень, а іноді підпадали під роздріблення, як це видно з різновиду кроку «тропот», то крок «сідати гайдука» посідає більш скомплектовану схему. З музичної точки зору ці кроки заповнювали один такт, а крок «сідати гайдука» розширений аж до чотирьох тактів. В той час як в попередніх кроках утворення часові були тісно пов'язані з утвореннями руховими і в багатьох випадках є рівноцінні між собою, то в кроці «гайдук» утворення рухові не завжди співпадають з часовими. Щораз більше виникає різниця в якостях рухових долей, що з часової точки зору набирають півноти для першого, двох четвертей для другого, чверті і двох вісімок для третього і півноти для четвертого тактів.

Наведений приклад свідчить про те, що окремі рухові долі припадають на різний час тривалостей долей музичних. Це особливо спостерігається в четвертому такті, де перед поєднанням другої вісімки з третього такту з півнотою четвертого є синкопований ритм, який не завжди пов'язаний з метричними рисами танцювальної мелодії, де ця мелодія в свою чергу не завжди вводить в останньому такті синкопований ритм.

Ця деталь є підтвердженням того, що в гуцульських танцях іноді метрорухові властивості розбігаються з метромузичними.

І такт
На «раз» – «і» – підняти праву ногу, зігнуту в коліні вліво;
На «два» – «і» – описати правою, зігнутою в коліні, ногою півколо зліва на право
ІІ такт
На «раз» – «і» – присісти на пальцях обидвох нвг;
На «два» – «і» – випрямляючи корпус, піднести праву ногу, зігнуту в коліні.
ІІІ такт
На «раз» – «і» – сильний притуп правою ногою
На «два» – «і» – коливальний рух вліво-вправо, не відриваючи ніг від землі
IV такт
На «раз» – «і», «два» – «і» – коливальні рухи корпусом вліво-вправо, вліво-вправо.

(Див. Табл.ІІ, №32).

Цей танцювальний рух є поєднанням кроку «сідати гайдука» і похитування корпусу.

Функція присідання в танці «гайдук» підкреслена в пісні, записаній Р. Гарасимчуком:

Не вір, хлопче, гайдукови,
Бо ти гайдук скрочит ноги.
Я гайдука не боюсьи,
Я з гайдуком поборюсьи.

Зустрічається також різновид цього кроку в ритмічно-рухові схемі, що заповнює чотири такти, в яких рухові утворення є більш роздрібленими і містять по дві чверті в першому і другому тактах. Для третього такту характерним є дві вісімки, дві шістнадцятки і вісімка, а для четвертого – півнота, яка є синкопованою з попередньою вісімкою.

І такт

На «раз» – «і» – на пальцях лівої ноги виконати півоберту вліво, піднесена права нога описує півколо вліво;

На «два» – «і» – на пальцях лівої ноги виконати півоберту вправо, описуючи в цьому ж напрямку півколо правою ногою.

ІІ такт

На «раз» – «і» – повне присідання на пальцях обидвох ніг;

На «два» – «і» – піднімаючись і випрямляючи корпус, піднести зігнуту в коліні праву ногу.

ІІІ Такт

На «раз» – сильно вдарити правою ногою в землю;

На «і» – піднести праву ногу вгору;

На «два» – «і» – два легкі і короткі удари правою ногою в землю

IV такт

На «раз» – «і», «два» – «і» – пауза.

Крок цей є поєднанням кроків «сідати гайдука» і «тропот».

(Див. Табл.ІІ, №30).

Попри цей крок існує ще і його різновид, як скорочення характерного кроку «гайдук» з назвою «півгайдук».

Коли в справжньому (повному) «гайдуку», його рухова функція охоплює чотири такти, то в «півгайдуку» – тільки два, де в першому містить півноту, а в другому – дві чверті (Див. Тн.М.№265 (перші два такти)).

І такт

На «раз» – «і» – на пальцях лівої ноги виконати півоберту вліво, піднесена права нога описує півколо вліво;

На «два» – «і» – на пальцях лівої ноги виконати півоберту вправо, описуючи в цьому ж напрямку півколо правою ногою.

ІІ такт

На «раз» – «і» – присісти на пальцях обидвох ніг;

На «два» – «і» – піднямаючись і випрямляючи корпус, виконати на пальцях обидвох ніг ¼ оберту вліво.

(Див. Табл.ІІ, №25).

Як зазначає Роман Гарасимчук, іноді можна спостерігати в кроці «півгайдук» одноразове ударяння правою ногою в землю.

Ритмічно-рухова схема цього кроку складається з півноти в першому такті і чотирьох вісімок в другому. В першому такті повторюються вже описані вище колові рухи правою ногою. На першу частину першої долі другого такту (на «раз») виконується присідання на пальцях обох ніг, на другу частину цієї долі (на «і») танцюрист підноситься на пальцях лівої ноги, піднімаючи одночасно праву ногу. На першу частину другої долі (на «два») права нога з ударом опускається на землю, а на другу частину (на «і») виконується ¼ оберту вліво на пальцях обох ніг (Див. Табл.ІІ, №31).

Крок «сідати гайдука» танцюють переважно без будь-яких вигуків, хоча в деяких місцевостях подаються команди «гайдук сів», «гайдук раз», «гей сів», «ще такий», «ще сліпий», «май поправ». Ці команди подаються тоді, коли крок «гайдук» виконують всі чоловіки і ця деталь є характерною саме для цього танцю.

У згадуваних вище місцевостях виконання «гайдука» має тричастинну форму, побудовану на коловій схемі. Крайні частини – здебільшого виконання кроку «тропот», а в середній – «гайдук».

Різниця виконання в деяких місцевостях, за спостереженнями Р. Гарасимчука, полягає в способі тримання між собою танцюючих, та кількості осіб, що приймають участь у танці. В Барвінковому тримаються за руки «гребінцем», в Білоберізці – тримання за руки утворює «ружу».

Спосіб тримання «ружа» полягає в тому, що танцюристи праві руки подають до середини кола і, взаємно тримаючись, утворюють квітку («ружу»). Назва «ружа» дещо призабута, проте як зауважує Р. Гарасимчук, саме утворення спостерігається і зараз у багатьох гуцульських місцевостях.

У танці приймають участь від шести до десяти осіб. Друга частина «гайдука» побудована на кроці «гайдука сідати». Зазвичай тут подають команди «гайдук раз», «гайдук два», «гайдук три», «гайдук чотири». Де доповнення раз, два, три, чотири означають кількість раз виконання цього кроку. Танець є дуже втомлюючий і вимагає певної фізичної підготовки. Танцюють його на Гуцульщині з великим темпераментом, приспівуючи при цьому:

Ой піду я данцувати гайдука нарешті,
Сорочічка рантухова відей подеретсі.
Сорочічка рантухова, вишивані дуди,
Коби дали горівочки старушці на груди.
А горівка не на очі, горівки не пив би,
За келішок горівочки штири дни робив би.
А косити, громадити, не можу сьи скласти,
Цюлувати, обіймати, лиш коби допасти.
А косити, громадити, а то бідка мені,
Цюлувати, обіймати, о то душа мені.
(записано Р. Гарасимчуком у с. Розтоки).

«Кругльик»

До чоловічих козачкових танців з підкресленими магічними елементами належить обрядовий танець колядників «кругльик» («кругляк», «круглюк»). Магічний характер цього танцю підкреслено в пісні, яку співають під час його виконання (записано В. Шухевичем в Розтоках):

А дівчина молода,
Віскочила з города,
Там копала коріньи
З під білого каменьи.
Варила го в молоці,
Чарувала молодці.
Ше той корінь не скіпів,
А вже вівчьир прилеків.

Згідно з народними традиціями цей танець виконують на подвір'ї або на пасіці з метою побажання господареві прибутку від бджіл, багатства, здоров'я, веселощів. Вже сама назва танцю вказує на його колову конструкцію. «Кругльик» танцюють навколо господарів дому (господаря і його дружини), тримаючи топірці. Під час танцювання виконується крок, який для конструкції «кругльика» має головне значення і виконується в ритмічно-руховій схемі, що складається з двох шістнадцяток і вісімки, взятих двічі.

На «раз» – крок лівою ногою вліво, приставляючи праву ногу до лівої, а лівою знову виконати крок вліво;

На «і» – приставити праву ногу до лівої;

На «два» – піднести ліву ногу вгору;
На «і» – крок-стрибок на правій нозі вліво, виносячи одночасно вліво ліву ногу.

(Див. Табл.V, №59)

Різновид цього кроку полягає в тому, що на «раз» права нога заноситься вліво спереду лівої ноги.

Окрім цього кроку часто виконують рух «сідати гайдука» одночасно всі танцюристи (шість раз по закінченню однієї пісні і шість раз перед початком іншої).

Коли в газди є заручена дочка або син, колядники під час танцю «кругльик» співають:

Ой під дубом, під дубцем стоїть дівка з парубцем,
Не жиль мені рукавця, але хлопця-молодця,
Не жиль мені білих ніг, славне місто Тернопіль,
Славне місто Сандове, раду ради радове,
Як рекрута злапати, до Чорновіц віддати.
Се не бені джумата, знесла курка когута,
Ваша курка, наш когут, най они ся поберут.
Ваша курка рьибая, ваша нашу здужьила.
Вітер віє тай тепло, кучєрьивий наш Петро,
Кучєрьима потрісе, горівочки принесе,
Горівочка як медок, сороківці як ледок

(записана Р. Гарасимчуком в Криворівні).

Виконання танцю супроводжується вигуками «ух, ух, ух», «у-ха-ха-ха-ух», які підкреслюють піднесений настрій колядників, а підкидання топірців – військовий характер танцю.

Окрім того танець супроводжується наступними магічними діями: танцювання з непокритою головою, кидання шапок в одну купу до середини кола, утворення знаку «хрест» топірцями, піднесення їх вверх до середини кола на початку танцю і при його закінченні, опущення топірців верхньою частиною до землі після закінчення співу, присідання танцюристів після виказання господарям побажань, тобто під час промовляння:

Ми тут пили й нам давали,
Щоби вам бджоли сідали,

кроплення освяченою водою або посипання вівсом колядників господинею, розташування господарів і скрипаля всередині кола танцюючих, виконання пісень веселого змісту, танець в русі «за сонцем».

«Джуман»

До чоловічих танців, які виконувались на Гуцульщині до першої половини XIX століття, належить «джуман». Виконували цей танець під козачкову мелодію в селах Березів, Жаб'є-Ільці. В 30-х роках XX століття, як зазначає Роман Гарасимчук, він майже абсолютно забутий, так що детально відтворити його практично неможливо. Від старожилів Р. Гарасимчук дізнався, що танцювали його мужчини в колі, використовуючи крок «сідати гайдука», при одночасному виконанні всіма танцюючими. Подекуди цей танець називали «чумак». Пов'язано це з тим, що в деяких місцевостях Гуцульщини існували соляні копальні і видобуту сіль розвозила спеціальна група – чумаки (джумани), які здебільшого і танцювали цей танець.

«Джурило»

Обрядовий танець «джурило» є танцем козачковим і танцювали його на весіллях. В деяких селах (Голови, Жаб'є-Кривополе, Жаб'є-Слупейка) його називали «джуран». Назва ця походить від страви «джур», яку гуцули готували з початком посту. У Ворохті цей

танець має ще іншу назву – «дурнило». Остання пов'язана з тим, що його танцювали підвипивши нетверезі весільні гості – мужчини, скупчившись навколо однієї жінки. Роман Гарасимчук зазначає, що «Толковый словарь живого русского языка», виданий у Петербурзі в 1903 році, значення слова «журна» подає як «гулящая женщина или девка».

На Гуцульщині можна спостерігати два типи танцю «джурило». Найбільш просте виконання спостерігається в Жаб'ю-Кривополі, де в танці беруть участь тільки чотири пари. В той час, коли жінки стоять в чотирьох кутах кімнати (сіней або стодоли), мужчини рухаються кроком «тропот» по черзі до кожної з них. З кожною жінкою кожен мужчина виконує один поворот і іде до наступної. В деяких селах в центрі квадрату, який утворюють жінки, знаходиться один мужчина, який почергово перетанцьовує з кожною жінкою.

В іншому варіанті цього танцю зустрічається розірване коло, в якому пари знаходяться на відстані 3-4 кроків. Кількість пар є обмеженою, а епізодичного значення набуває виконання оберту в зворотньому напрямку після виконання з партнершою танцювального кроку «крутити сьи».

Така проста форма зустрічається у Головах, Микуличині, Ворохті, Жаб'ю-Ільці. В останній місцевості присутній ще варіант, в якому мужчини на початку танцю не рухаються до своїх партнерш, а зразу знаходяться біля них.

На увагу заслуговує новий різновид простої фігури в Микуличині, яка є дещо збагачена і більш мистецька. Внаслідок сильного впливу коломийково-козачкових танців спостерігається тут елементарна тричастинна конструкція, яка в першій її частині виконується на коломийкову мелодію з використанням кроків «рівна» і «тропот». Друга і третя частина «джурила» виконується під козачкову мелодію. Характерним структурним елементом другої частини цього танцю в Микуличині є квадрат, в якому виконується основний крок «тропот», а в третій частині крок «голубки». Другу і третю частини в Микуличині танцюють тільки чотири пари, а решта учасників танцю відпочивають. Елементарна схема «джурила» в Микуличині має форму

$$K(\textit{рівна}, \textit{тропот}) + Z + p(h)$$

На основі етнографічних і літературних джерел простежується формальна еволюція «джурила», де формування квадрату є набагато старішим, ніж формування «півколо» (розірване коло). Шеренгова форма цього танцю зустрічається на Покутті і нагадує елементарну будову обрядового танцю «журавель».

Існує і ритмічна різниця у виконанні танцю «джурило». Подекуди його виконують в ритмі 3/8, хоча майже по всій Гуцульщині зберігається сталий ритм – 2/4. Різниця стосується також і виконанням різною статтю. В деяких місцевостях він є танцем суто чоловічим, а подекуди – мішаним.

Хореографічні елементи і обряд, при якому виконується цей танець, висувають гіпотезу про зв'язок і навіть спільне коріння танцю «джурило» з танцем «журавель».

Танець «журавель» на Гуцульщині давно забутий, тому і суджень про нього фактично не існує. Проте від старожилів Роман Гарасимчук дізнавався, що коли шеренга людей піднімалася для лісничих робіт на вершину гори, то вони трималися за руки, і гуцули це тримання назвали «іти журавля».

Для обґрунтування цієї гіпотези, необхідно проаналізувати танець «журавель», який танцюють сусіди гуцулів. Колова форма «журавля» в Ясені Пільному на Покутті перегукується з пізнішою коловою формою «джурила» на Гуцульщині.

І найбільшим підґрунтям, що підтверджує висунуту гіпотезу, є структурний елемент-лінія, який використано як в танці «журавель», так і в танці «джурило».

Хоча танець «журавель» давно забутий, його віддзеркалення спостерігається в народній забаві «журавель», яку виконують весною здебільшого дівчата.

«Голуб»

Старим обрядовим танцем, який виконують на весіллі після «виводин» (коли молоду пару тричі обводять навколо весільного столу) є танець «голуб». В деяких селах цей танець виконують після плетіння вінків для «князя» і «княгині».

Про давнє походження цього танцю свідчить його назва, забута на Гуцульщині та збережена на Буковині – «голуб». Другорядна назва цього танцю на Гуцульщині (Прокурава) – «джога» свідчить про характер виконання танцювальних кроків – «високо», тобто кроки танцю вирізняються високим піднесенням ніг. Це танець, який танцювали по всій Гуцульщині, забутий, хоча (за дослідженнями Р. Гарасимчука) став частиною іншого танцю (наприклад, «висока» в Жаб'ю-Ільці) завдяки еротичному змісту пісні, яку співають при його виконанні. Під час танцювання «голуба» пісня виконується в козачковому ритмі:

Гей на ставу, на ставочку
Спіймав голуб голубочку.
Та нашо їй спіймаєш,
Коли хати не маєш.
Гоп, гоп, гоп, гоп!

Структура танцю є одночастинна і як формальний елемент виступає розірване коло, в якому танцюристи поступальним кроком виконують «тропот», а пара наречених в середині кола виконує крок «трісунка». Заслуговує на увагу манера виконання танцю – високе піднімання ніг, сильні удари ними в землю під час виконання кроку «тропот», обов'язкові вигуки (гоп, гоп, гоп) і ритмічне сплескування в долоні.

Танцювання колом навколо пари молодих має магічний, а іноді еротичний характер з вульгарними піснями.

НОВІШІ ТАНЦІ КОЗАЧКОВІ

Новішими танцями козачковими на теренах Гуцульщини є «козачок», «тропак», «тропачок», «жидок» і «дубельтівка». З цієї групи танців необхідно виділити два їх види, в яких «козачок», «тропак» і «тропачок» початково становили самостійні танцювальні витвори, а пізніше як складові відіграли значну роль в танцях коломийково-козачкових, маршових і танцях з румунськими елементами, а особливо їх кроки. Дещо пізніше вони знову зявилися як самостійні танці. «Жидок» і «дубельтівка» не поєднувалися з іншими танцями.

«Козачок»

«Козачок» пройшов на Гуцульщині ідентичний процес як і танець «козак». Роздріблення метричних властивостей в мелодії і в звязку з цим хореографічних рис, як і одночасно взаємовідносини між мужчинами і жінками, сприяло появі «козачка», для якого «козак» становить архітектонічну основу. В деяких місцевостях на означення цього танцю гуцули вживають назву «козачок» або «козачок-гопак». Остання змінена назва вказує на вплив українського танцю «гопак». В «козачку» виділяється три роди формальних утворень – пари, шеренги і коло. Як свідчить характер танцю, його головна будова, в основі якої лежить сольний елемент, зникла на теренах Гуцульщини. Єдине – виступає вона в Криворівні як танець мужчин при індивідуальному виконанні кроків «тропот», «підківка», «коломийковий», «гайдук», «тропак», «ножички», «тропачок», «переплетуха».

Інший різновид формальної конструкції зустрічається в Головах і Красноїллі, де мужчини в кількості чотирьох осіб, тримаючись за долоні і обернені до музикантів, виконують разом коломийковий крок, а на команду, подану одним з учасників танцю – декілька раз крок «сідати гайдука». На пограниччю між шеренговим і коловим типами спостерігаємо «козачок» в Жаб'ю-Ільці, де він, як стверджує Роман Гарасимчук, існує від 1907 року. Під час виконання цього танцю можна зауважити поєднання двох формальних елементів. В той час як шеренга складається з трьох мужчин, які танцюють перед

музикантами, виконуючи різні кроки, решта учасників танцю (мужчини і жінки) утворюють півколо, виконуючи на місці крок «тропот». Цілісна форма має наступну схему:

$$P_3K$$

Якщо два види «козачка» спостерігаються на Гуцульщині дуже рідко, то третій варіант з характерним коловим елементом більш поширений. Це є логічно, оскільки в такій формі він виступає не тільки самостійно, але і в «гуцулці», де підпадає під вплив коломийкових танців.

В третьому варіанті «козачка» можна вирізнити одночастинну і двочастинну його форми. Перша характерна для Дземброні і Жаб'є-Кривополя, де жінки і мужчини танцюють «тропот» в замкненому колі, всередині якого танцюрист виконує кроки «сідати гайдука», «переплетуха» і «коломийковий», через що формальна схема представляє собою ансамблеву архітектонічну структуру з елементом кола: K_m.

Двочастинна форма третього варіанту «козачка» виступає в двох різновидах, які представляють етапи розвитку цього танцю на Гуцульщині.

Перший різновид, характерний для Білоберізки і Яворова, становить формування, в якому на перший план виступає елемент «пара», а дальше – «коло». В названих місцевостях в першій частині «козачка» танцюють кроки «тропот», «козачок», «підківка» і «коломийковий». Для другої частини характерними є кроки «тропот» і «крутити сьи», а в Білоберізці ще додається крок «сідати гайдука». Цілісність цього танцю становить наступну схему:

$$p + K$$

У другому різновиді двочастинної конструкції третього роду «козачка» спостерігається цілковита нівеляція елементу «пара», яку замінює елемент «коло». Такі утворення характерні для місцевостей Розтоки, Малий Рожин, Великий Рожин. В першій частині «козачка» тут танцюють «тропот», тримаючись за долоні, а в другій «коломийковий» крок. В названих місцевостях одночасно виступає інтродукція «розводити данец». Необхідно зазначити, що першу частину танцюють мужчини, а другу – жінки. Цілісність має форму:

$$I / K(\text{тропот}) + K(\text{коломийковий})$$

«Тропак»

Чоловічий танець «тропак» (або «трепак») занесений на Гуцульщину з Буковини. Він належить до групи козачкових танців, які опираються на відповідні козачкові мелодії, а в свої конструкції поєднують риси «тропака» і характерні властивості танцю «решето». Істотне значення в конструкції «тропака» відіграє крок з однойменною назвою – «тропак», посідаючи ритмічно-рухову схему із двох четвертей.

На першу долю такту танцюрист сильно вдаряє правою ногою в землю, підносячи ліву ногу. На другу долю такту вдаряє лівою ногою, підносячи праву. (Див. Табл.І, №7).

Форма танцю є тричастинною з використанням конструкції «коло», де для першої частини характерним є поворот танцюриста до середини кола, а для другої і третьої частин поворот за його обводом. В той час, коли в першій частині «тропака» виконується крок «тропот» і «рівна», то в другій на команду одного з танцюристів – «трепак», всі виконують виключно характерний крок цього танцю – «тропак». Третя частина танцю за конструкцією являє собою розірване коло, де виконуються танцювальні кроки, які характерні переважно для танцю «решето». Вони виконуються на відповідні команди – «голубок», «батько спить», «батько встав», «май поправ», «ще такий», «ще малий», «а за любку май прибий», «гайдучок раз», «оберну». Цілісність має наступну схему:

$$K(\text{тропот, рівна}) + K_v(\text{тропак}) + \Big[K + p(h) + g^0 + g + \\ + b + b + b + b + s + K^{rc} + m^{krc} + m^{prrc} + m^{krc+prrc}\Big]$$

«Тропачок»

З точки зору виконання одного і того ж самого кроку характерним козачковим танцем є «тропачок», який в різних місцевостях має різні назви. Та навіть в одній місцевості він може мати дві, три назви – «тріпачок», «тропа-троп» в залежності від структурних ритмічних одиниць основного кроку танцю. В деяких місцевостях (Прокурава) цей танець називають «буковинський козачок», що свідчить про його походження. Назва «румунка» (Стебний) говорить про румунське походження цього танцю і вказує на занесення «тропачка» з румунських територій (з під Буковини).

В селі Гринява цей танець називають «старовіцкий данец», що свідчить про те, що тут цей танець танцюють з давніх часів, а для інших місцевостей він є новішим танцем. В основі ритміки, метрики і мелодії «тропачка» лежить «козачок». В Довгопіллі, Головах, Стебному «тропачок» танцюють мужчини, а в Гриняві і Устеріках він є мішаним танцем.

Рухово-часова функція основного кроку «тропачок» заповнює один такт, що містить чотири вісімки.

На «раз» – сильний притуп правою ногою, одночасно піднести ліву ногу;
На «і» – легкий притуп лівою ногою, одночасно піднести праву ногу;
На «два» – сильний притуп правою ногою, одночасно піднести ліву ногу;
На «і» – легкий притуп лівою ногою, одночасно піднести праву ногу.

(Див. Табл.І, №12).

Характерним є виконання цього кроку у Буковинських гуцулів, де в другій долі такту вдаряння правою ногою супроводжується поворотом корпусу вправо, а лівою – вліво.

За формою «тропачок» виступає як одночастинний витвір, при цьому розрізняють два його види. Старша формальна конструкція «тропачка» характерна для Устерік і за конструкцією є півколом, де виконується крок «тропачок» на одному місці перед музикантами. Так само виконують «тропачок» гуцули Буковинські.

В Довгополі, Головах, Стебному спостерігається нова формальна будова цього танцю – коло, в Гриняві – два кола (так звані «два колачі»), які знаходяться одне відносно іншого в простому русі.

«Жидок»

Чоловічим танцем в козачковому характері є танець «жидок», в якому інтерполяція елементів формального жидівського (єврейського) танцю набула тут своєї нової форми. В Білоберізці цей танець називається «жидик». Ця назва, як і назва цього танцю в Городці – «шами» («шими») стає зрозумілою, коли взяти до уваги вплив жидів, які становили досить значний процент заїжджого на Гуцульщину населення. Назва цього танцю «гусак», яка вживається в Ясені Гірному, походить від формального утворення, тобто руху «гусаком» (один за одним). Цей рух спричинився до того, що в Красноїллі його називають «дурак». На основі повідомлень, зібраних Р. Гарасимчуком, «жидок» завдячує своїй появі способові виконання жидами «гори».

«Жидок» не має однакової структурної форми у всіх місцевостях, де його танцюють. Основний формальний елемент цього танцю має тричастинну форму. Крайні частини становлять замкнене коло, в якому виконуються кроки «тропоток» і «тропот». Середня частина, яка становить архітектонічну основу танцю, полягає в інтерполяції плескання на команду «а вважай раз» і закінчується на команду «а скінчив». Тричастинну форму танцю «жидок» в Білоберізці і Городі можна представити у вигляді наступної схеми:

$$K_v(\text{тропоток}) + K_p^g + \underbrace{K_v(\text{тропоток}) + K_v^c(\text{тропот})}$$

Набагато різноманітнішим є різновид тричастинної форми «жидка» в Красноїллі. Особливо це стосується другої частини танцю, де окрім плескання спостерігається

піднесення правої руки і повороти нею вліво-вправо, а також виконання маятникового руху, розведеними в боки руками.

В деяких місцевостях третя частина виконується першою, а перша займає місце третьої. Одночасною є і різниця в командах щодо зміни напрямку танцю.

В Красноїллі танець має наступну форму:

$$K_v(тропоток) + K_v^C(тропот) + K^{prrc+g+L} + K(тропоток)$$

Тричастинна форма «жидка» дещо спрощена в Білоберізці, де друга частина являє собою розірване коло з парою в середині, яка танцює «на вигоду», що є характерним для деяких танців коломийково-козачкових. Танцюристи тримаються «гребінцем», виконуючи крок «крутити сьи» і «гайдук» на команду «гайдук сів». Танцюристи, що утворюють півколо, рухаються в коло до своїх товаришів, танцюючи «тропот» або «по низку» з одночасними оплесками.

Різновид «жидка» в Білоберізці символічно можна зобразити:

$$K_v(тропоток) + K(тропот, рівна)K(крутити\ сьи, гайдук)$$

В другому варіанті двочастинної формальної будови «жидка» в Ясені Гірному заслуговує на увагу повторення тих самих складових частин колового елементу з кроком «тропот» відносно першої його частини, і одночасно нівеляція основної другої частини, що виступає у вигляді танцюючих пар, виконуючих крок «голубки». Неабияке значення при повторенні того самого елементу в першій частині відіграє зміна положення рук на команду «раз».

Цілісна структура танцю «жидок» в Ясені Гірному має наступну форму:

$$K(тропот) + K_v(тропот) + K^c(тропот) + p(h)$$

В деяких місцевостях «жидка» танцюють мужчини з жінками, де крок «тропоток» є ідентичним з кроком «легкий тропот» або «півтропот».

«Дубельтівка»

Танець «дубельтівка» зустрічається тільки в Розтоках, де його танцюють від 1920 року. «Дубельтівка» є одночастинною формальною конструкцією, суть якої полягає у використанні однієї пари, яка виконує крок «крутити сьи» в поєднанні з основним кроком «кругльика». Ритмічно-рухова схема «дубельтівки» займає дві шістнадцятки і три вісімки.

Ось як описує цей рух Роман Гарасимчук: на першу половину першої частини першої долі такту крок на пальці лівої ноги вліво, приставляючи праву ногу, на другу половину першої частини енергійно піднести ліву ногу вліво, описуючи ¼ оберту «за сонцем». На другу частину першої долі опустити на пальці ліву ногу. На першу частину другої долі опустити на землю на пальці праву ногу, описуючи лівою ¼ оберту вліво, а на другу частину другої долі опустити на землю ліву ногу, піднімаючи праву. (Див. Табл.V, №63).

При виконанні руху «дубельтівка» в протилежний бік змінюються функції ніг. Виконуючи цей рух в танці «дубельтівка» партнери тримаються за руки вище ліктя.

ТАНЦІ КОЗАЧКОВІ
В ІЛЮСТРАТИВНОМУ ХАРАКТЕРІ

Чоловічим танцем ілюстративним, в основі якого лежить козачкова мелодія, є «козак-голяр». На першому плані в цьому танці виступає видовищно образна драматична дія. Танець цей, популярний в середній і західній Європі, зародився в середньовіччі.

В гуцульському танці «козак-голяр» поєдналися два танці: а) старовинний танець – «бритва», і б) середньовічний танець смерті. Найбільш суттєва назва, яка відповідає характеру танцю, його мелодійному супроводові є «козак-голяр». Саме так називали цей танець в Білоберізці. В Бабині, Брустурах, Прокураві цей танець називають «фризієр».

Походження цієї назви, як і попередньої, бере свої корені від професії фризієра (перукаря). Танець виконується однією особою. Подекуди зустрічалася назва «фризирка», що свідчить про те, що цей танець могли виконувати і жінки. В Космачі танець побутував під назвою «жид голить», що мало на увазі трактування даної професії, як властивої жидам (євреям).

Танець «козак-голяр» посідає дво- або тричастинну форму. Двочастинна форма спостерігається в Білоберізці, Ямній, Микуличині, де в першій частині підкреслено образні елементи з використанням танцювальних кроків «козачок», «тропот», «гайдук», «ножички», «переплетінка», «мережка», а в другій частині «крутити сьи», «голубка», «гайдук».

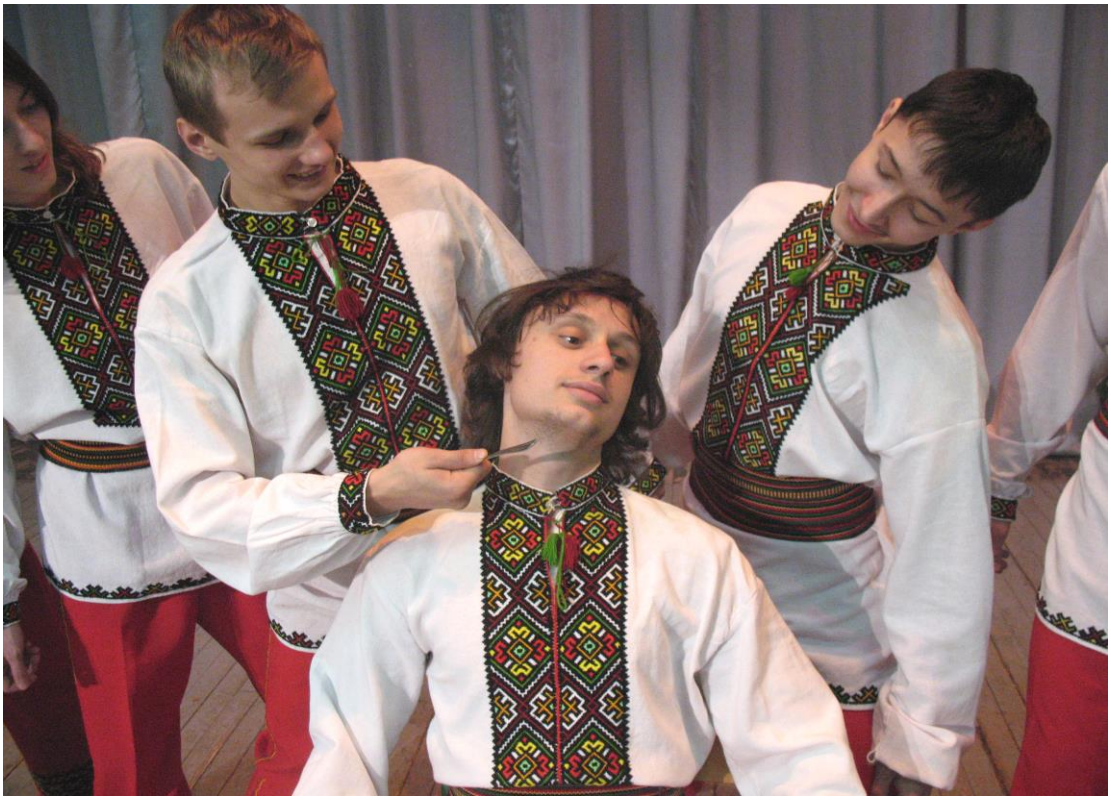
Тричастинне утворення характерне для Бабина, Брустур, Космача, Прокурави. В крайніх частинах (першій і третій) хореографічною структурою є «пара», а в середній (другій) – сольне (одиночне) танцювання, яке відтворює відповідний образ (ілюстративне виконання).

Ілюстративна частина, яка, окрім хореографічно-структурних елементів, містить поєднання драматично-мімічних, дещо різниться виконанням в різних місцевостях.

В драматично-мімічній частині проглядаються два мотиви – процес гоління і танець навколо «померлого».

В деяких місцевостях (Рожин Малий) в танець включено пантоміму підстригання.

На фото в центрі дослідник, доцент Б. Стасько



Танець «козак-голяр»

Весь танець має наступну структуру:

1) голяр вибирає з оточуючих одного мужчину і садовить його на крісло;
2) витягає невелику паличку, яка імітує бритву;
3) знімає з себе (або з будь-кого з присутніх) ремінь;
4) імітує гостріння бритви;
5) скручує хусточку – імітація помазка;
6) імітує намилення бороди;
7) голярська поза і підхід до гоління;
8) процес гоління;
9) масаж обличчя (шляхом легких ударів по обличчю), нанесення пудри;
10) підстригання вусів;
11) на просьбу клієнта дещо підправляє;
12) іде в іншу кімнату за ножицями;
13) стриження;
14) клієнт падає на підлогу, вдаючи мертвого;
15) голяр танцює навколо мертвого, хапається за голову, прикладає вуха до жертви;
16) розтирання, спроба порухати ногами небіжчика (то правою, то лівою);
17) штучне дихання (рот в рот);
18) швидке оживання мертвого.

В Білоберізці танець виконують одночасно дві пари, де два голярі, спілкуючись між собою, допомагають один одному. До танцю можуть підключатися інші учасники з числа спостерігачів, які допомагають основним персонажам.

Вся дія побудована на гуцульських танцювальних рухах і їх імпровізації.

Д. 5. ТАНЦІ КОЛОМИЙКОВО-КОЗАЧКОВІ

У танцях коломийково-козачкових, як свідчить сама назва, використовується мелодія як козачкова, так і коломийкова. Проте і в танцях суто коломийкових зустрічаються елементи козачкові, прикладом цьому є танець «цвєчка». Однак мелодія козачкова тут не відіграє такої ролі, яка вплинула б на сам характер коломийкового танцю. Зовсім інакше відбувається в танцях коломийково-козачкових. Мелодії козачкові займають тут рівноцінне положення поряд з мелодіями коломийковими і в парі становлять основу танцювальної конструкції. Танці коломийково-козачкові з точки зору музичної конструкції мають завжди двочастинну форму. Першу частину гуцули називають «рівна» і вона виконується під мелодію коломийкову. Друга частина, під назвою «до гори» – під мелодію козачкову. Іноді зустрічається конструкція тричастинна, та тільки в тих випадках, коли в кінці танцю додана Coda у формі «півторака».

Аналогічно до танців коломийкових і козачкових в танцях коломийково-козачкових форма музична не обов'язково відповідає формі хореографічній. Іноді ця розбіжність буває більшою, іноді меншою, іноді взагалі її не існує.

Опустимо інтерпретацію метрики і ритміки танців коломийково-козачкових, оскільки це питання вже було предметом розгляду при висвітленні метрики і ритміки танців коломийкових і козачкових.

Найбільш характерним танцем коломийково-козачковим є «Гуцулка» і її різновиди.

«ГУЦУЛКА»

Головним серед коломийково-козачкових танців є «гуцулка», як основний танець гуцулів.

Класичну «гуцулку» уявити собі дуже важко, оскільки на теренах Гуцульщини вона не має єдиної форми і зустрічається як дуже проста, так і дуже ускладнена. Тому важко говорити про конкретний тип цього танцю і необхідно брати до уваги його різноманітні форми. Такий підхід до вирішення цього питання складний і одночасно цікавий, тому що тільки так можна прослідкувати за еволюцією цього танцю.

Попри загально прийняту назву «гуцулка», цей танець називали «старовіцкий данец», що знову ж таки свідчить про давнє його походження. Окрім цього зустрічаються назви «простий данец», «круглий данец», «кругла», «наш данец».

Як стверджує Р. Гарасимчук, назва «простий данец» протилежна назві «панський данец». Перший танцювали селяни, а другий жителі міста – ремісники, кушнірі, шевці, більшість з яких були виходцями з Німеччини. Тому селяни називали їх «шваби», тобто німці.

І все ж таки «гуцулка» не була танцем ні інтелігенції, ні євреїв (жидів) – мешканців Гуцульщини. Корінне населення вважало «гуцулку» суто своїм танцем і в деяких місцевостях (Білоберізка) його називали «наш данец». З цього приводу танцювальні забави починалися і закінчувалися «гуцулкою». В Жаб'ю цей танець існував під назвою «перший данец».

В деяких місцевостях через архітектонічну форму танець називають «в колесі», «кругла», «данец круглий», що свідчить про його колове виконання.

Колова конструкція «гуцулки»

Як зазначалося вище, представити форму «гуцулки» можна тільки типологічно. Тому необхідно відштовхуватись від її першооснови, яка хоч і рідко, але все ще зустрічається в деяких гірських віддалених селах Гуцульщини.

Щоб уникнути певних непорозумінь, як зауважує Р. Гарасимчук, треба взяти до уваги, що іноді в одній і тій самій місцевості існують різні форми «гуцулки», як первинні так і новіші.

Головною архітектонічною формою «гуцулки» є коло. Здебільшого це стосується старих форм цього танцю.

Найбільш первинний тип, в якому коло є єдиною формою, зустрічається в селах, розташованих на річці Черемош, – Барвінковому, Білоберізці, Розтоках, Стебному.

На увагу заслуговує виконання «гуцулки» в селі Барвінковому. Саме тут, як зазначає Р. Гарасимчук, збереглася не тільки її первісна танцювальна культура, але одночасно і культура матеріальна. Якщо колись «гуцулка» була танцем одноформенним (побудована тільки на одному русі), то з плином часу в такій формі вона практично не зустрічається ні в одній місцевості.

Дещо старіші типи «гуцулки» мають тричастинну форму і побудовані на одному головному структурному елементі «коло».

Перша частина «гуцулки» складається зі вступу до танцю – інтродукції, який гуцули називають «розводити данец». У вступі приймають участь тільки чоловіки, які танцюють, утворивши коло і через деякий час запрошують до танцю жінок.

Властиво перша частина танцю розпочинається тоді, коли починається спільний танець чоловіків і жінок. В цій частині темп танцю є повільним, а кількість танцювальних рухів обмежена. Основним є крок «рівна», а попри нього «тропот» і «крутити сьи». Іноді ще виконують крок «гайдук».

Першу частину танцюють під мелодію «гуцулки», яка з ритмічно-метричної точки зору є коломийковим витвором. Що стосується структурної побудови танцювального кола, то в цьому випадку існує різниця, в порівнянні з другою частиною, яка полягає в триманні танцюючих, а саме: чоловіки тримаються за плечі, обіймаючи взаємно один одного за шию, жінки тримають чоловіків ззаду за кептарі.

У другій частині «гуцулки» під назвою «до гори» темп прискорюється, а з ритмічно-метричної точки зору є козачковою мелодією.

В Білоберізці в другій частині «гуцулки» танцюристи тримаються за руки вище ліктя, а в Розтоках і Стебному – за долоні. В Барвінковому існує два способи тримання – перший – старіший, який зустрічається в даний час рідко і є ідентичним до тримання в першій частині, а другий – аналогічний до тримання в Розтоках.

Як в першій, так і в другій частинах «гуцулки» виконуються кроки, серед яких більшість характерна для коломийкових танців. При виконанні кроку «рівна» спостерігаються в «гуцулці» певні відхилення, які стосуються рухових елементів в першому такті.

Відхилення це спостерігається перш за все в танці селян. Якщо в молодої генерації в другій частині першого такту набуває значення перпендикулярний рух всім тілом, на чому наголошують самі гуцули, вживаючи вислів «челядь трісе сьи як голки», то в старшій генерації в цьому такті має місце високе піднесення ніг або підскок на правій нозі. Цей різновид виконання кроку «рівна» особливо характерний для місцевості Космач.

Проте на більшій території Гуцульщини цей вид танцю відрізняється від Космацького тим, що танцюристи не виконують перпендикулярного руху всім корпусом, тільки переносять праву ногу перед лівою вбік, а ліва нога переноситься в повітрі вліво.

Другий тип кроку «рівна» має ритмічно-рухову схему, в якій такт складається з чотирьох вісімок.

На «раз» – крок вправо лівою ногою на пальці;

На «і» – викоанти 1/8 оберту на пальцях лівої ноги вправо, одночасно праву ногу, зігнену в коліні, підняти високо вгору;

На «два» – ліву ногу опустити п'яткою на землю, подаючи праву ногу вправо;

На «і» – опустити праву ногу на землю і вправо спрямувати ліву ногу.

(Див. Табл.І, №5)

Загальний вигляд цього кроку нагадує хвилю (вверх-вниз). Його танцюють здебільшого «за сонцем», тобто з лівої в праву сторону. Якщо цей рух змінює свій напрям, то гуцули називають його «танцювати проти сонця». Зміну напрямку руху оголошує найкращий танцюрист, подаючи команду «обертай» або «оберни». Проте закінчення цього кроку завжди відбувається при русі зліва направо.

Роман Гарасимчук зауважує, що старше покоління танцює крок «рівна» більш спокійно, переставляючи повільно ноги, а молодь виконує цей крок в більш жвавому характері.

Іноді під час виконання кроку «рівна» можлива поява деяких нюансів. Таким нюансом власне є переривання виконання цього кроку одним з старших і кращих танцюристів, який впроваджує крок «гайдук» – набираючи строгий вираз обличчя і, трясучи головою, вівкає (кричить). Після чого виконує коловий рух правою ногою, присідає на обидві ноги, піднімається і притупує правою ногою 5–6 раз. Таким чином він стримує рух всього кола і готує його до руху в протилежному напрямку.

Інший нюанс полягає в тому, що коло зупиняється тоді, коли хтось із танцюючих чоловіків сповільнює його рух і виконує оберти на пальцях правої ноги цілим корпусом вперед і назад.

Окрім того, в «гуцулці» виконуються різновиди кроку «тропот». Так, у місцевості Криворівня різновид цього кроку виконують в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з вісімки, двох шістнадцятих і двох вісімок.

На «раз» – крок-удар вперед правою ногою, подаючи одночасно вперед ліву ногу;

На «і» – удар п'яткою лівої ноги в землю і винесення її вперед;

На «два» – опустити ліву ногу на землю;

На «і» – подати вперед праву ногу.

(Див. Табл.V, №66).

В наступних різновидах кроку «тропот» спостерігається спеціальне пристосування танцювальних рухів до колової конструкції – тобто, просування вбік, на відміну від різновиду просування вперед. Так в місцевостях, розташованих над річкою Білий Черемош і пов'язаних з гористим ландшафтом, його виконують в ритмічно-руховій схемі із чотирьох вісімок.

На «раз» – крок-удар вліво лівою ногою в землю;

На «і» – ледь наблизити ліву ногу до правої;

На «два» – крок-удар правою ногою вліво в землю, наближаючи до лівої;

На «і» – ліву ногу винести вліво.

(Див. Табл.II, №28).

Наступний різновид кроку «тропот» спостерігається в селах біля Косова, де такт складається з трьох вісімок і двох шістнадцятих.

На «раз» – крок правою ногою, одночасно піднести вгору, зігнуту в коліні, ліву ногу;

На «і» – опустити на землю ліву ногу вліво;

На «два» – праву ногу приставити до лівої;

На «і» – виконуючи невеликий підскок на правій нозі, винести ліву ногу вліво.

(Див. Табл.VI, №71).

В третьому різновиді крок «тропот» доповнюється кроком «гайдук».

Попри вказані різні види кроку «тропот» на Гуцульщині зустрічається «півтропіт», який ще називають «дрібний тропіт», а іноді «легкий тропіт», що без сумніву пов'язано з легкістю його виконання.

Коли справжній тропіт виконують здебільшого чоловіки, то «півтропіт» є жіночим танцювальним рухом, під час виконання якого останні співають:

А я піду данцувати дрібного тропота,
Доки в голу не наберу дрібного болота.

(записано Р. Гарасимчуком в Розтоках)

З ритмічно-рухової точки зору цей рух займає один такт, що складається з вісімки, двох шістнадцятих і вісімки.

На «раз» – крок вперед на всю ступню правою ногою, подаючи одночасно ледь вперед ліву ногу;

На «і» – ударити п'ятою лівої ноги в землю і спрямувати її вперед;

На «два» – ударити п'ятою лівої ноги в землю;

На «і» – піднести ліву ногу вгору.

(Рух повторюється з лівої ноги).

Різновид кроку «трісунка» виконується у Ворохті в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з вісімки, чотирьох шістнадцятих і вісімки.

Різниця між виконанням кроку «трісунка» у Ворохті і вищезгаданим кроком «дрібний тропіт» полягає в тому, що в «трісунці» високі рухи виконуються на другу частину першої долі («і») та на першу частину другої долі («два»).

Крок «гайдук», який є характерним для танцю з такою ж назвою, використовується і в танці «гуцулка», а виконують його чоловіки індивідуально з примовлянням або без нього.

За спостереженнями Р. Гарасимчука існує він в різних варіантах, які з'явилися на Гуцульщині дещо пізніше.

Деякий різновид кроку «сідати гайдука» зустрічається в місцевостях Верхній Березів і Нижній Березів. Він відрізняється від раніше описаного «сідати гайдука» ритмічно-руховою схемою, яка в першому такті складається з чверті і двох вісімок, а в другому – з двох чвертей, а також дещо спрощеним виконанням.

Перший такт

На «раз» – «і» – піднесеною правою ногою описати коло;

На «два» – різким рухом спрямувати праву ногу вперед;

На «і» – права нога повертається у вихідне положення.

Другий такт

На «раз» – «і» – права нога приставляється до лівої і на обох ногах виконується повне присідання;

На «два» – «і» – піднятися на рівні ноги, випрямляючи корпус.

Такий самий різновид кроку «гайдук» виконується у Ворохті під назвою «гайдучок».

В еволюції кроку «сідати гайдука» спостерігається перехід від простої ритмічно-рухової схеми до більш складної, яка пристосована до роздріблених ритмічно-рухових схем інших кроків коломийкових, козачкових, коломийково-козачкових та інших танців.

До простих типів належить різновид кроку «гайдук», який зустрічається в Криворівні, де утворення рухові розпорошені на два утворення часові і заповнюють один такт, що містить дві вісімки і чверть.

На «раз» – глибоке присідання на пальцях обидвох ніг;

На «і» – піднятися, випрямити корпус, піднімаючи одночасно праву ногу, зігнуту в коліні вгору;

На «два» – «і» – опустити праву ногу, вдаряючи нею в землю.

(Див. Табл.II, №24).

В місцевостях, розташованих вздовж річок Черемош і Білий Черемош (кордон з Буковиною), зустрічається дуже простий тип виконання «гайдука», який складається з двох рухових елементів, виконуваних на дві чверті.

На першу чверть танцюрист виконує повне присідання на стопах обидвох ніг, а на другу – піднімається, випрямляючи корпус (Див. Табл.II, №22).

Дещо ускладнений тип цього кроку виконується в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з двох вісімок і чверті. При виконанні руху «гайдук» присідання на першу половину першої долі є дещо глибше, а на другу половину при підніманні виконується підскок на обидвох ногах, і на другу долю танцюрист опускається на землю, сильно вдаряючи стопами (Див. Табл.II, №29).

До новіших різновидів «гайдука» за спостереженнями Р. Гарасимчука, належить крок, який виконується в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з вісімки, двох шістнадцятих і двох вісімок і який здебільшого танцюють гуцули в Космачі і Білоберізці.

На «раз» – після підскоку присісти на легко розведені ноги;

На «і» – підскочити вгору, вдаряючи п'ятками одну об одну;

На «два» – опуститися на пальці обох ніг;

На «і» – опустивши п'ятки на землю, виконати на них підскок.

(Див. Табл.III, №37).

Цей різновид кроку «гайдук» виник через поєднання двох кроків – «сідати гайдука» і «голубці шчібати».

Роман Гарасимчук згадує ще один різновид кроку «гайдук», який виконують на Гуцульщині в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з чотирьох вісімок.

На «раз» – після підскоку присісти на обидві ноги;

На «і» – підскок на пальцях правої ноги, підносячи вгору ліву ногу;

На «два» – опуститися на праву ногу і подати вперед ліву ногу;

На «і» – приставити ліву ногу до правої.

(Див. Табл.III, №35).

При багаторазовому повторенні цього кроку функції ніг почергово змінюються.

Іноді крок «сідати гайдука» може повторюватися декілька разів, і ця кількість залежить від бажання танцюристів.

Ще один крок, який часто спостерігається в гуцульсьиих танцях, а саме в «решеті» і «гуцулці», є «попід ручку голубчак», який виконують жінки, співаючи:

А єк моє мужонєтко легонько данцує,
Попід ручку обертає, у личко цулює.

Цей крок виконується в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з двох чвертей.

Ось як описує виконання цього руху Р. Гарасимчук. На першу половину такту танцюристка, тримаючись правою рукою за піднесену праву руку партнера, злегка піднявши ліву ногу над землю, виконує повний оберт на правій нозі під руку партнера, описуючи лівою ногою коло, а на другу половину такту опускає ліву ногу на землю.

При зміні напрямку обертання змінюються функції ніг.

(Див. Табл.V, №56).

До часто використовуваних кроків у другій частині «гуцулки» належить «козачок», де з ритмічно-рухової точки зору такт складається з двох вісімок і чверті.

На «раз» – піднявшись на пальці обидвох ніг, різко опустити п'ятку лівої ноги на землю;

На «і» – праву ногу повернути на 1/6 оберту вправо;

На «два» – праву ногу повернути на 1/6 оберту вліво;

На «і» – піднятись на пальці обох ніг.

(Див. Табл.I, №11).

В кожному наступному такті функції ніг змінюються почергово.

Різновид цього кроку у Ворохті виконується в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з чотирьох вісімок.

На «раз» – винести праву ногу вліво позаду лівої, опустивши її на землю;

На «і» – на пальцях правої ноги виконати ¼ оберту цілим корпусом вправо, переносячи в тому ж напрямку півколом ліву ногу позаду правої;

На «два» – опустити ліву ногу на землю;

На «і» – на пальцях лівої ноги виконати цілим корпусом ¼ оберту вліво, переносячи в тому ж напрямку півколом праву ногу позаду лівої.

(Див. Табл.I, №13).

Окрім цих двох кроків «козачка» у Ворохті зустрічається їх комбінація, тобто поєднання першого кроку і його різновиду ($\alpha + \beta$), а в тричастинній конструкції ($\alpha + \beta + \alpha$) крайні частини – основний крок «козачка», середня частина – його різновид.

Характерним елементом для найстарішого типу «гуцулки» є фінальне закінчення. Як кода тут застосовується крок «до півтора разу», відомий ще під назвою «півторанка».

Конструкція вище названих кроків найстарішої форми «гуцулки» за допомогою символів може бути представлена у наступній формі:

$$K + K + Coda$$

Необхідно зазначити, що крок «до півтора разу» виконується в замкненому колі, що позитивно впливає на збереження цілісності танцювальної форми і вказує на інтеграційний зв'язок фінальної частини з попередніми.

Таку конструкцію «гуцулки» можна спостерігати не тільки в трьох названих місцевостях, але і в деяких інших (Довгопіллі, Дземброні, Космачі, Головах, Гриняві, Тюдіві). Однак тут її виконують здебільшого старші селяни.

В подальшій еволюції «гуцулки» зявляються такі новоутворення як скоординування двох, трьох, чотирьох кіл, розміщених одне в одному. Виняток становить село Гринява, де одно, два або три кола танцюють окремо одне біля одного.

Всередині цих новоутворень Роман Гарасимчук робить певний поділ. При поділі він виходить з наступного: з однієї сторони, з кількості танцювальних кіл, а з другої, – з їх взаємного напрямку руху, який може бути двох видів: а) рух простий; б) рух протилежний.

Формування з двох кіл, розташуваних одне біля одного при простому русі (в один бік) можна спостерігати у Ферескулі, Яблониці, Гриняві, Устеріках. Крім того, в Ясені Гірному можна бачити три кола в простому русі. Але тільки в Ясені Гірному і Устеріках є фінальне закінчення (Coda).

Перший тип багатоколової «гуцулки» має наступні форми:

Місцевість	**Форма**
Устеріки	$2K^r + 2K^r + Coda$
Ясень Гірний	$3K^r + 3K^r + Coda$
Ферескуля, Яблониця, Гринява, Устеріки	$2K^r + 2K^r$ $KK + KK$
Гринява	$K \qquad K$ $K \qquad K \quad K \qquad K$

Другий тип багатоколової «гуцулки» становлять ті конструкції, де кола танцюють в протилежних напрямках. Це спостерігається в двох місцевостях – Космачі і Малому Рожині. «Гуцулка» в Космачі характерна тим, що кола рухаються в протилежних напрямках:

$$2K^c + 2K^c$$

Багатоколова форма «гуцулки», як зазначає Р. Гарасимчук, в історії еволюції стала поштовхом до появи її тричастинної будови. Саме це спостерігається в Рожині Великому, де в середині великого кола розміщене мале з чотирьох осіб, тобто в другій частині цього танцю зявляється сольний елемент, який відіграв значну роль у розвитку форми цього танцю.

«Гуцулка» в Рожині Великому має наступну конструкцію: в першій її частині під назвою «купа» або «рівна» формується одне коло, а менше внутрішнє коло утворюється в другій частині. І в третій частині з двох кіл знову формується одне. Різниця між першою і третьою частинами полягає в прискоренні темпу виконання до такої межі, яку можуть витримати танцюючі.

Символічно «гуцулка» в даному випадку має наступну схему:

$$K + K_{K4} + K$$

Якщо в цій «гуцулці» внутрішнє коло з чотирьох осіб є примітивним проявом сольного виконання, то в Красноїллі цей елемент проявляється більш яскраво – в другій

частині танцю в центрі великого кола танцює тільки одна пара. Такий тип танцю, як уже зазначалося, називається «на вигоду», де на перше місце виходить бравурно-показовий елемент.

Танець «гуцулка» (танцювання парами)

Танець «гуцулка» (танцювання в двох колах)

«Гуцулка» в Красноїллі не відрізняється від цього ж танцю в Рожині Великому, будучи також тричастинним витвором:

$$K + Kp + K$$

Такий тип «гуцулки» існував майже по всій Гуцульщині, але поступово був забутий через впровадження нових її форм.

Розпорошення колової конструкції в ІІ-ій частині «гуцулки»

З подальшою еволюцією в «гуцулці» спостерігається зникнення кола в другій її частині. Так в Криворівні, Ясені Гірному, Жаб'ю-Ільцях під час виконання другої частини коло в одному місці розривалося, одна пара виходила з кола і танцювала перед музикантами «на вигоду». За формою «гуцулка» в названих місцевостях є тричастинною:

$$K + pK + K$$

Можливі і інші варіанти колової конструкції, наприклад «два колачі», тобто два кола, які рухаються в різні сторони:

$$2K^c + pK + K$$

В місцевостях Дземброня, Голови і багатому на різні типи «гуцулки» Красноїллі друга її частина дуже урізноманітнена структурними елементами, де серед колових зявляються і не колові. Так, попри «горішок» і «пари» одночасно утворюється декілька малих кіл, тобто перша і третя частина – кола, а середня – різні утворення:

Місцевість	Форма
Дземброня, Голови, Красноїлля	$K + [(p + k_3k_4) + (k + k + k)] + K$ $2K^r + [(p + k_3k_4) + (k + k + k)] + 2K^r$ $3K^r + [(p + k_3k_4) + (k + k + k)] + K$ $4K^r + [(p + k_3k_4) + (k + k + k)] + K$

Як зазначає Р. Гарасимчук, і в цьому типі, який є найбільш скомплектованою структурною формою «гуцулки», маємо справу з танцем «на вигоду», що характерно для будь-яких формальних утворень, де відповідного значення набуває танцювання парами.

Повне нехтування танцювання колом в другій частині «гуцулки» спостерігається в місцевостях Брустури, Яблониця, Ворохта, Яворів, Пістинь, Шешори, Жаб'є-Кривополе. Тут друга частина цього танцю складається з трьох структурних елементів:

1) пар і «горішка»;
2) пар і кола з чотирьох осіб.

Цілісність їх має наступну форму:

$$K + (p + k_3) + K$$

або

$$K + (p + k_4) + K$$

В подальшій еволюції форми «гуцулки» конструкція другої частини стає більш однорідною і досягає максимуму спорідненості завдяки впровадженню в середині тільки конструкції пар:

$$K + p + K$$

Така «гуцулка» зустрічається в Брустурах, Красноїллі, Москалівці.

Попри тричастинну форму «гуцулки», на Гуцульщині зустрічається і двочастинна, де в другій частині коло зникає.

При з'ясуванні цього явища виникає питання: чи в розвитку «гуцулки» зникає третя частина, а значить і її еволюція; чи двочастинна колова форма сама по собі зазнала перетворень. Р. Гарасимчук вважає це загадкою, яку вирішити важко, оскільки еволюцію

в будь-якій сфері народної творчості з плином тривалого часу важко дослідити; тим більше, конкретно з'ясувати, коли дана форма виникла, і коли і чому зникла.

Вирішення цього питання затруднює ще той факт, що зустрічаються формування, які вказують на нівеляцію кола в третій частині «гуцулки» і одночасно на еволюцію її двочастинної форми, де в другій частині наступає деструкція кола. На перше вказує новіша форма «гуцулки» в Космачі, яка має наступний вид:

$$K + p + Kp,$$

де в третій частині виступає сольний елемент.

Ці судження свідчать про те, що впровадження «пари» в колі в другій частині «гуцулки» мало безсумніву велике значення в еволюції цієї форми, значення, яке було рівноцінне процесу поступової нівеляції колової системи.

І коли на пізнішому етапі розвитку «гуцулки» знову з'являється її двочастинність як координація кола, як першої частини, і пар в поєднанні з іншими структурними елементами, то ця особливість спонукає до висновку, що внаслідок впровадження пари в коло в третій частині, вона стає ідентичною з другою частиною.

При такому вирішенні даної проблеми, яка ґрунтується на ще існуючому і дослідженому Р. Гарасимчуком танцювальному фольклорі, виникає суперечність щодо виникнення старого типу «гуцулки», яка в Соколівці має наступну форму:

$$K + Kp,$$

де маємо справу з дійсно двочастинною формою з сольним елементом в другій її частині.

Ця деталь вказує виразно на пізніше походження двочастинної форми «гуцулки» від її першооснови. Це припущення Р. Гарасимчука схиляє до гіпотези, що в період деструкції колової системи в «гуцулці» маємо справу з еволюцією її форми, яка йшла двома напрямками. Перший напрямок бере свій початок від абсолютної первинної колової системи, а другий є нівеляцією тричастинної форми «гуцулки».

Двочастинна форма танцю, де в другій її частині наступає нівеляція кола, має декілька різновидів.

Перший різновид становлять ті формування, які зустрічаються в Березові, де на другу частину танцю припадає два структурних утворення – пари і «горішок»:

$$K + \left(p + k_3\right)$$

Другий різновид становлять ті формування, де в другій частині «гуцулки» спостерігається комбінація пар і кола з чотирьох осіб:

$$K + \left(p + k_4\right) \text{ або } 2K^c + \left(p + k_4\right)$$

Цей різновид характерний для місцевостей Бабин і Річка.

Третій різновид спостерігається в Соколівці, де друга частина «гуцулки» містить три структурних елементи: пари, «горішок» і коло з шести осіб:

$$K + \left(p + k_3 + k_6\right)$$

Четвертий різновид вище згаданого типу зустрічається в Головах, Гриняві, Старому Косові, Прокураві. Цей тип є наймолодшим і в другій його частині використано лише один структурний елемент – пари:

$$K + p$$

Повна нівеляція колової системи в «гуцулці»

Останній етап розвитку «гуцулки» припадає на період, в якому настає остаточна нівеляція колової системи у всіх її частинах. Подібно як і в попередніх розглянутих типах, так само і тут поява сольного елементу в першій частині «гуцулки» стає руйнівною для колової системи. В нашій уяві звернемося до конструкції, в якій коло ще існує, проте всередині його в обох частинах «гуцулки» з'являються пари. Цей період є вступом перед виникненням неколової її структури і має декілька типів. При їх класифікації за основу

Роман Гарасимчук бере як вирішальний фактор кількість кіл. В Гриняві спостерігається найпростіше формування:

$$Kp + Kp,$$

причому кількість осіб, які утворюють коло, обмежується до восьми.

В Довгопіллі спостерігається два кола в простому русі з двома парами всередині:

$$2K^r pp + 2K^r pp$$

Дві пари в колі у названих селах є суто місцевим витвором, і не зустрічаються більш ніде на Гуцульщині.

В Красноїллі танцюють трьома колами простим рухом. При цьому всередині знаходиться одна пара:

$$3K^r p + 3K^r p$$

Найбільш ускладнений різновид «гуцулки» в Яворові, де танцюють чотири окремих кола, які рухаються в протилежних напрямках, з парою всередині:

$$4K^c p + 4K^c p$$

Наймолодшим витвором «гуцулки» є її форма позбавлена кола у всіх її частинах. Головним формотворчим фактором залишаються тут тільки такі структурні елементи як мале коло з чотирьох осіб, «горішок» і пари. Найпростіша конструкція такої «гуцулки» зустрічається в Москалівці, де в першій і другій частинах виступає тільки коло, складене з чотирьох осіб:

$$K_4 + K_4$$

Комбінація «горішка» і малого кола з чотирьох осіб зустрічається в Микуличині, Пістині, Татарові:

$$\left(p + k_3 + k_4\right) + \left(p + k_3 + k_4\right)$$

В Дорі, Яблониці, Яремчі, Старому Косові, Москалівці, Прокураві, Смодній, Шешорах «гуцулку» танцюють парами:

$$p + p + p + \ldots + p$$

Це основні форми «гуцулки» в головних її рисах. В її еволюції значну роль відіграли три головні типи структурних елементів:

1) тип абсолютно коловий;
2) тип, в якому коло зникає в деяких частинах танцю;
3) тип неколовий.

Найбільш прозорим з формальної точки зору є середній (другий) тип, оскільки тут чітко викреслюється тричастинність або двочастинність. Одночасно і тип абсолютно коловий, який вказує на двочастинну форму, можна визначити чітко і ясно, незважаючи на те, що конструкція кола в різних частинах відрізняється.

При неколовому типі, де танцюють пари, використання тільки одного структурного елементу починає поступово стиратися. Про частинність форми в цих випадках свідчать наступні конструктивні фактори:

1) кроки;
2) вид танцювальної музики.

В кінцевому «гуцулка» пройшла еволюцію від колової системи до системи танцювання парами. Детально уявити цю особливість Р. Гарасимчук пропонує наступним співставленням:

Місцевість	**Форма**
Барвінкове, Білоберізка, Довгопілля, Дземброня, Голови, Гринява, Космач, Красноїлля, Прокурава, Розтоки, Рожин	$K + K + Coda$

Малий, Смодна, Стебний, Шешори, Тюдів, Жаб'є-Кривополе	
Устеріки	$2K^r + 2K^r + Coda$
Ясень Гірний, Хороцева	$3K^r + 3K^r + Coda$
Ферескуля, Яблониця, Гринява, Устеріки	$2K^r + 2K^r$
Гринява	$KK + KK$ $K \quad K$ $K \quad K \quad K \quad K$
Космач, Рожин Малий	$2K^c + 2K^c$
Рожин Великий	$K + K_{K4} + K$
Красноілля, Микуличин	$K + Kp + K$
Ясень Гірний, Криворівня, Жаб'є-Ільці	$K + pK + K$ $2K^c + pK + K$
Дземброня, Голови, Красноїлля	$K + [(p + k_3 + k_4) + (k + k + k)] + K$ $2K^r + [(p + k_3 + k_4) + (k + k + k)] + 2K^r$ $3K^r + [(p + k_3 + k_4) + (k + k + k)] + K$ $4K^r + [(p + k_3 + k_4) + (k + k + k)] + K$
Брустури, Яблониця, Ворохта, Яворів, Пістинь, Шешори, Жаб'є-Кривополе, Жаб'є-Слупейка	$K + (p + k_3) + K$ $K + (p + k_4) + K$
Брустури, Красноїлля, Москалівна	$K + p + K$
Космач	$K + p + Kp$
Соколівка	$K + Kp$
Голови, Гринява, Старий Косів, Прокурава, Жаб'є-Ільці	$K + p$
Гринява	$Kp + Kp$
Довгопілля	$2K^r pp + 2K^r pp$
Красноілля	$3K^r pp + 3K^r pp$
Яворів	$4K^r pp + 4K^r pp$
Москалівка	$k_3 + k_4$
Старий Косів	$(k_3 + k_4) + (k_3 + k_4)$
Микулични, Пістинь	$(p + k_3 + k_4) + p + (k_3 + k_4)$
Дора, Яблонів, Ямна, Яремче, Старий Косів, Красноїлля, Старі Кути, Москалівка, Прокурава, Смодна, Шешори, Жаб'є-Ільці	$p + p + p + ... + p$

З огляду на те, що взято до уваги цілий ряд місцевостей, розміщених з географічної точки зору на різних теренах Гуцульщини, можна побачити еволюцію, яка передувала цим формам. На Гуцульщині зустрічаються місцевості як дуже консервативні, так і «просунуті». Великий вплив тут мають географічні, кліматичні, економічні умови. Місцевості, розміщені дальше від великих міст, доріг, станцій змогли зберегти більш

первинні типи. Натомість місцевості, в які часто заїжджають різні особи на відпочинок, мають вже новіші танцювальні форми.

Значну роль відіграло і те, що з будівництвом доріг гуцули почали виїжджати дуже часто на заробітки не тільки вглиб Польщі, але і в Румунію, Бесарабію, Угорщину, вглиб України і навіть в Азію.

Отже, як зазначає Р. Гарасимчук, значний вплив на еволюцію гуцульського танцю мало наступне:

1) будова залізничної лінії Станіслав-Ворохта;
2) Світова війна.

Виходячи з цього, з хронологічної точки зору в еволюції «гуцулки» можна визначити наступні дати: 1900 р., 1914 р., 1918 р.

Особливо переломним з цієї точки зору був 1914 рік, коли «коло», як головний структурний елемент «гуцулки», починає поступово зникати. Хоча частково це почалося ще в 1900 році.

НОВІШІ КОЛОМИЙКОВО-КОЗАЧКОВІ ТАНЦІ

Починаючи з другого десятиріччя XX століття, на Гуцульщині з'являється ряд танців, які пізніше стали в один ряд з корінними витворами. А занесені вони були особами, які знайшли притулок у місцевостях, де компактно проживали гуцули. З територіальної точки зору ці танці можна поділити на три групи:

а) танці польської Гуцульщини;
б) танці буковинської Гуцульщини;
в) танці закарпатської Гуцульщини.

Ці танці з конструктивної точки зору є простіші від «гуцулки», а єдиною рисою їх є свої специфічні кроки і фігури, які мають істотне значення для цих танців.

Якщо «гуцулка» виникла з поєднання коломийкових і козачкових танців, то новіші коломийково-козачкові танці, з однієї сторони, також містять ці елементи, а з другої – ввібрали в себе паростки пізнішої коломийки, яка вже не була народним витвором. При розгляді форми «гуцулки» Р. Гарасимчуком було з'ясовано, що в різних місцевостях вона має свою специфічну будову, і ця особливість спричинилася виникненням удаваних нових конструкцій в інших місцевостях, де гуцули перейняли танцювальні елементи цієї місцевості і створили удавані нові танці, в яких такі елементи мають головне значення.

Цей процес є типовим для Гуцульщини, тому що гуцули, як народ досить консервативний, мало піддаються чужому впливові. Натомість вони переробляють свої витвори, створюючи в такий спосіб танці, які були дещо протилежними давнішим танцям.

Новіші коломийково-козачкові танці Польської Гуцульщини

1. Як реакція супротиву змодернізування танцю «гуцулка» виникає танець **«бабинска»** (в місцевості Бабин), який належить до найпростіших новіших коломийково-козачкових витворів, і танцюють його в Яворові. Основним структурним елементом в ньому є коло і кроки «рівна» і «тропот». Тримання в замкненому колі є ідентичне з триманням в першій частині «гуцулки».

2. Танцем, цілком подібним до танцю «бабинска», є **«білоберізка»**, назва якого походить від місцевості, де він виник, а танцюють його в Ясені Гірному і Розтоках. Єдина різниця, яка відрізняє цей танець від попереднього, є інший спосіб тримання, і характерний він тільки для цього танцю, де пари, що утворюють коло, рухаються одна за одною, і при цьому танцюрист правою рукою тримається за плече попередника, а ліву кладе на плече свої партнерки.

3. Дещо більш ускладненим є танець **«яворівка»**, що виник у Яворові. Танець цей з хореографічної точки зору є властиво першою частиною давнішої «гуцулки». Розрізняють три його типи.

Перший тип зустрічається в селах Барвінкове та Хороцеве, де перед характерним початком танцю виконується інтродукція «розводити данец». Проте і цей крок є єдиним

новим елементом, який відрізняє його від першої частини «гуцулки», і є основою його конструкції з швидкими дрібними рухами на пальцях, які виконуються в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з чотирьох вісімок і є власне різновидом кроку «рівна». Рухи ніг, виконувані в чверті такту в «рівній», відповідають рухам у вісімці кроку «яворівка».

В той час як в селах Барвінкове і Хорецеве «яворівка» є мішаним танцем, то в Розтоках його танцюють виключно чоловіки. Саме в цьому полягає особливість другого типу, яка відрізняє його від першого. В Розтоках цей тип танцю називають «бігунка».

Третій тип «яворівки» зустрічається в Білоберізці, де до 1914 року він був дуже популярним. Тут він існував в трьох різновидах: конструкція першого різновиду – єдине коло, другого – два кола, одне в одному, і третього – три кола, одне в одному, причому всередині внутрішнього знаходиться одна або дві пари. З точки зору використання кроків, то для всіх типів вони відповідають «яворівці» з села Барвінкове.

4. Набагато більше здифереціювання ніж попередні танці проявляє **«березунка»**, яка походить з місцевості Березів. В цьому танці спостерігаються чужі впливи уже в самих командах під час танцю, які подаються на німецькій мові і дещо перекручені гуцулами. Найбільш простий тип цього танцю зустрічається в Жаб'ю-Кривополі, де він опирається на систему одного замкнутого кола. Серед кроків тут використовуються «рівна», «тропот» і «крутити сьи». Зміна напрямку руху кола здійснюється під команду «кертай». В Жаб'ю-Ільцях конструкція цього танцю більш складна – двочастинна.

В першій частині – незамкнене коло, складене з окремих пар, або два незамкнених кола, з яких внутрішнє утворюють чоловіки, а зовнішнє – жінки. При цьому другому способі танцюють близько хвилини, поки танцюристи опиняються біля своїх партнерок, тоді в парі обкручуються один раз, повертаються на свої місця, і кола рухаються в протилежному напрямку. Перед початком другої частини танцю подається команда «анцель абфален». Тоді дівчина обертається по колу, а партнер іде за нею і кладе руки на її плечі, партнерша кладе руки на плечі свого попередника, внаслідок чого утворюється одне замкнуте коло. Зміна напрямку руху цього кола також здійснюється по команді «кертай». Ці німецькі команди в танці «березунка» занесли гуцули, які служили в австрійському війську. Проте цей факт не був зустрінутий на Гуцульщині з захопленням, оскільки гуцули внаслідок свого консерватизму наголошують постійно на чужих їм рисах цього танцю, що навіть проявляється в пісні, яку співають під час виконання «березунки»:

Бодай тебе Березуне татари забрали,
Щоби мені березунку за прости-Біг дали.

Інший різновид «березунки» зустрічається у Ворохті і Микуличині. Там цей танець є одночастинним, причому танцюють його парами в незамкненому колі. Характерна риса, яка вирізняє цей тип «березунки» від попередніх, є танцювання перед музикантами «на вигоду». У Ворохті додаються тут два нові кроки: «коломийковий» і «козачок», а в Микуличині ще і «гайдук».

1. Характерним танцем з точки зору застосування темпу є **«ворохкенка»** (ворохтянка), який походить з місцевості Ворохта. Має він тричастинну форму, де крайні частини є замкнутим колом, а середня частина – коло, розірване в одному місті в поєднанні з однією сольною парою, яка танцює «на вигоду» перед музикантами. Для «ворохтянки» особливо характерним є спосіб танцювання «на вигоду», де власне має місце крок «крутити сьи ворохтянки».

Крок цей виконується в дуже швидкому темпі і належить до найшвидших кроків, які зустрічаються на Гуцульщині. Його ритмічно-рухова схема є загалом дуже проста, займає тільки на два утворення часові (такти), під час яких виникають проблеми з двома елементами руховими, які є послідовними.

В першому такті, стоячи на пальцях лівої ноги, танцюрист опускає підняту праву ногу на землю біля правої ноги партнерки, а ліву легко підносить над землею і здійснює вправо оберт на 180°. Ліва нога при цьому опускається на пальці на землю (Див. Табл.V,

№69). Виконання цього кроку вимагає великої технічної вправності і фізичної витривалості і справляє враження акуратного танцю, хоча дуже втомлює, що теж підкреслюють гуцули в пісні, яку співають в цьому танці:

А дрібонька ворохтянка, дрібонька, дрібонька,
А від тої ворохтянки болить головонька.

Серед інших кроків в цьому танці найчастіше використовують кроки «рівна», «тропот» і «гайдук». Танець «воротянка» танцюють в Бабині, Головах, Красноїллі, Криворівні, Річці, Жаб'ю-Ільцях і Жаб'ю-Кривополю, а навіть іноді і в Яворові. Окрім цього типу танцю «ворохтянка», в Жаб'ю-Слупейці існує ще таке формування, де середня частина – це незамкнене коло з двома парами, які знаходяться в центрі і танцюють «на вигоду»:

$$K + Kpp + K$$

В Барвінковому, Яворові, Ясені Гірному і Устеріках у «ворохтянці» замість кола в третій частині парами танцюють «півторака»:

$$K + pK + p\,(півторак)$$

У Дземброні «ворохтянка» дещо ускладнена. Перша частина – три кола, які рухаються в протилежні сторони; друга може існувати в два способи:

1) з парою «на вигоду» всередині кола;
2) з парою «на вигоду» перед музикантами.

$$\mathbf{3}K^{c} + Kp + K$$

або

$$\mathbf{3}K^{c} + pK + K$$

В багатьох місцевостях Гуцульщини танцюють цей тип «ворохтянки», де відповідного значення набуває вступ «розводити данец». Майже завжди в парі з цим елементом є впровадження в другій частині сольної пари всередині розірваного кола. Єдине, тільки в Стебному в цій конструкції немає вступу («розводити данец»).

В таких місцевостях як Довгопілля, Ферескуля, Розтоки, Малий Рожин, Великий Рожин завжди на початку цього танцю «розводять данец». Цю функцію виконують чоловіки. Опис танцю «ворохтянка» зустрічаємо в народній пісні:

Вийшов циган на вулицю тай у скрипку грає,
Прибіг д нему старий дітько тай хвостом махає.
А гуляй-ко циганочку, а я буду грати,
Вийди грати тай співати, ногов прибивати.
А чекай-ко ти, паничку, най я дітей скличу,
В мене діти, як ангелі, побачиш паничку.
Пішов циган за циганьми, дітей поскликати,
Того щіски налетіло, нема де дівати.
Одно чорне невмиване, друге таки голе,
Але третє воловате, аж по пупец воле.
Там ще були росохаті, як патики ноги,
Такі чорні, невмивані, шмарки як батоги.
А як зачав чорт уграти, а циган квиліти,
А так пушли на команду всі циганські діти.
Старий циган розгуляв сьи, вибиват ногами,
Своїх діток підганяє в шию кулаками,
Або будут високої, або ворохкєнки,
Або будут данцувати до білої днинки.
А як прийшов козаченько, вни сьи розпустили,
На команду козацкую в колесо сьи ймили.
А вни так сьи закрутили, так єк ті сороки,

Дранчіни сьи розлітали на всі штири боки.
А вни так сьи закрутили, що ни зрозуміли
Поручьи сьи поломило, в скалу полекіло.
А у скалу полетіли, там зле погостили,
А коліна повбивали, ребра поломили.
Позбирали свої кости, позбирали шмакє.
А вни идуть в інваліди, до дому сараки
Старий циган лиш си йойкат, не може терпіти,
Ліпше було, мої діти, на печі сидіти.

В утворенні формальному, де пара танцює перед музикантами «на вигоду», майже ніде не «розводять» танцю крім Брустурів, де спостерігається цей елемент.

В другій частині «ворохтянки» незамкнуте коло стоїть переважно на місці, тільки в Розтоках, Рожині Великім коло рухається.

Двочастинність в будові «ворохтянки» зустрічається в Яблониці, де отримує вона наступну форму:

$$K + K\,p,$$

і в Гриняві, де другу частину виконують переважно пари:

$$K + p$$

2. Як реакція на протилежність танцеві «ворохтянка», повстає в присілку Підпогарець в місцевості Жаб'є-Ільці танець **«підпогарянка»**, який досить швидко розійшовся по всій Гуцульщині завдяки своєму легкому характерові і повільному темпу.

Назва танцю походить від назви місцевості, в якій він зародився. В Жаб'ю-Ільцях іноді називають цей танець **«походова»** з огляду на просувний його характер. Назва «підгорянка» характерна для місцевостей Дземброня, Ясень Гірний, Яворів, Красноїлля, Криворівня, Жаб'є-Кривополе і Жаб'є-Слупейка. В інших місцевостях ця назва піддалася деякому перетворенню. Подекуди цей танець називають «підпогарянка», «підпогаринка», «погорєнка», «погарйанка».

Головну роль в цьому танці відіграє крок «крутити сьи підгорянки». З метою підкреслення способу виконання цього кроку, вживають другорядну назву «крутити сьи з розвагом».

Ритмічно рухова схема кроку «підгорянки» займає один такт, який складається з двох вісімок і чверті. Партнери розташовані обличчям один до одного і тримаються за лікті.

На «раз» – партнери роблять крок правою ногою на пальці, так щоб їх ноги були взаємнорозміщені з зовнішнього боку;

На «і» – виконати на пальцях правої ноги ¼ оберту вправо, одночасно ліва нога описує мале півколо;

На «два» – «і» опустити ліву ногу на землю біля правої.

(Див. Табл.V, №58).

Кроком «підгорянка» танцюють пари «на вигоду», а коло в той час виконує «тропот» і крок «рівна». Під час цього танцю виконавці співають наступні пісні:

А щож цеся погорянка легонька, легонька,
А вид тої погорянки болить головонька.
А я піду данцувати тої погорьинки,
А дай мамо вечеряти, бо йду до коханки.
Ой сіда, сіда ріда, сіда ріданочки,
Ану трошки поволеньки підпогоріночки.
Ой сіда, сіда ріда, сіда ріданочки,
А ходім-ко загуляти та погоряночки.

Оскільки «підпригорянка» є дуже молодим танцем, то на Гуцульщині існує незначна кількість її різновидів. З формальної точки зору цей танець розкладається на три частини. Крайні частини утворюють замкнуті кола, а середню частину розірване коло (півколо) з парою, яка танцює перед музикантами:

$$K + pK + K$$

Найбільш складний тип «підпогарянки» зустрічається в місцевостях, де він виник, а саме в Жаб'ю-Ільцях, де першу частину може творити одне замкнуте коло або два кола (одне в одному), які рухаються в протилежних напрямках і в середині знаходиться пара. З огляду на це, танець отримує форму:

$$2K_p^c + pK + K$$

Взагалі на Гуцульщині розповсюджений перший вищеназваний тип «підпогарянки». Різновиди цього танцю є дуже незначні. В Барвінковому, Білоберізці, Довгополі, Ферескулі і Стебному пара не танцює перед музикантами, а тільки всередині відкритого кола (півкола):

$$K + Kp + K$$

Попри те, в Барвінковому і Довгополі впроваджується ще вступ «розводити данец», відомий з танцю «гуцулка». В цих місцевостях, розміщених над буковинським кордоном, в другій частині цього танцю кола не стоять на місці, а рухаються «за сонцем», тобто зліва на право. Тільки в Хороцеві напрям руху кола довільний. Для точності зауважимо, що в той час, коли в інших місцевостях тільки один раз кожна пара бере участь в танцюванні «на вигоду», то в Барвінковому і Красноїллі з цієї точки зору спостерігається різниця. В Красноїллі окремі пари можуть брати участь багаторазово, а в Барвінковому навіть десятки раз.

Ці риси вказують чітко, що останнім часом на Гуцульщині настало повернення в напрямку архаїзованої форми «гуцулки». Це однак цілком не суперечить тому, щоб гуцули культивували новіші танці гуцульські, внаслідок чого цілісність танцювальних гуцульських утворень представляє собою надзвичайно пістряву мозаїку.

7. До того самого типу, що і попередні танці, належить **«вербівка»**, назва якої походить від місцевості Вербовець, де в «гуцулці» в цій місцевості набув особливого значення крок «трісунка». Танець «вербівка» зустрічається в двох місцевостях – Брустурах і Прокураві. Як вступ до цього танцю тут використаний «розводити данец». В Брустурах цей танець має тричастинну форму:

$$K + pK + K,$$

а в Прокураві двочастинну:

$$K + pK$$

Найголовнішим кроком тут є «трісунка», який є набагато складнішим від кроку, що має таку саму назву в «гуцулці», де цей крок є поєднанням кроку «крутити сьи» з кроком істинної «трісунки».

8. Також і **«шешорка»** в Білоберізці має тричастинну форму:

$$K + Kp + K$$

Розрив кола перед музикантами в другій частині відсутній, що взагалі є характерним для конструкції, де коло розривається лиш в тому місці, де в той час знаходиться найкращий танцюрист. Характерною рисою «шешорки» є спеціальний крок, який є розширенням кроку «крутити сьи». Ознаки, які відрізняють цей крок від стандартного кроку «крутити сьи» є впровадження руху маятникового не тільки цілим корпусом, а також і ногами.

Цей крок виконується в ритмічно-руховій схемі, де такт містить дві чверті. На спеціальну увагу в цьому випадку заслуговує скоординування характерного кроку «крутити сьи» з маятниковим рухом. Це здійснюється в такий спосіб, що на другу часову долю кроку «крутити сьи» припадає перша часова доля коливального руху. Це значить, коли сам крок «крутити сьи» базується на мотиві в чоловічому закінченні, тобто

починається на thesis і закінчується на arsis, то коливальний (маятниковий) рух представляє собою нормальний мотив у чоловічому закінченні, заповнюючи собою другу частину попереднього і першу частину наступного тактів. Гідна уваги така хореографічна риса як одночасне вихиляння в протилежні сторони і піднесення танцюристом і танцюристкою ніг при виконанні коливального руху.

В Ясені Гірному «шешорка» є танцем одночастинним і опирається на систему тільки одного замкнутого кола.

9. Інше формування від вищеназваних танців має **«лучинка»**, назва якої походить від місцевості Луча. Цей танець є одночастинним з єдиним структурним елементом – танцювання парами. Вже в самому способі тримання можна зауважити впливи чужих способів тримання, а також способи, характерні для польки і вальсу. Окрім того, гуцулам характерне тримання, що зустрічається в «гуцулці», – за плечі або вище ліктя. Можливе також тримання за руки.

Головним кроком «лучинки» є крок без відповідної назви, який виконується в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з чверті і двох вісімок.

На «раз» – «і» – крок вліво лівою ногою;

На «два» – ковзним рухом по землі наблизити праву ногу до п'ятки лівої ноги;

На «і» – винести вперед невисоко над землею ліву ногу, здійснюючи одночасно на пальцях правої ноги ¼ оберту вправо.

(Див. Табл.V, №55).

Рух займає цілий такт. В наступному такті виконуються ті самі дії в тому ж самому напрямку.

Взагалі на Гуцульщині танець «лучинка» зустрічався дуже рідко (місцевість Березів) і згодом був практично забутий.

10. До більш складних коломийково-козачкових танців належить **«голубка»**. Як зазначає Р. Гарасимчук, вже сама назва танцю настроює дослідників на певні труднощі, оскільки різновиди цього танцю могли би когось запевнити, що власне для цих різновидів народ придумав спеціальні назви. Тим часом, все якраз навпаки. Іноді для одного і того ж типу «голубки» дані різні назви, як «голубка», «голубка раз», «українка» тощо. Назва танцю «голубка раз» характерна для місцевостей Барвінкове і Білоберізка, для Розток – «українка», а в деяких місцевостях зустрічаються одночасно обидві назви.

Конкретна назва «голубка» характерна для місцевостей Брустури, Довгопілля, Дземброня, Ферескуля, Голови, Яблониця, Яворів, Річка, Стебний, Жаб'є тощо.

Характерною рисою цього танцю є крок «голубка». Цю назву гуцули роз'яснюють як «дівчина приголублюється до легіня».

Існують два типи цього кроку. Перший тип кроку «голубка» полягає в тому, що дівчина, обертаючись, переходить з під руки одного хлопця під руку іншого.

Цей рух виконується в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з чотирьох вісімок.

На «раз» – піднятися на пальці лівої ноги і виконати півоберту вліво; права нога, піднята над землею, описує півколо вліво;

На «і» – опустити праву ногу на пальці;

На «два» – на пальцях правої ноги здійснити півоберту вліво; ліва нога, піднята над землею, описує півколо вліво;

На «і» – опустити ліву ногу на землю.

(Див. Табл.V, №64).

Другий різновид «голубки» полягає в швидкому обертанні парами кроком «крутити сьи», декілька раз в один і стільки ж раз в інший бік. Попри це, в танці «голубка» виконуються і інші кроки, наприклад «тропот».

Перший тип «голубки» полягає в тому, що тут немає парного танцювання. «Голубки» першого типу Р. Гарасимчук ділить на кілька груп: 1) тричастинну; 2) двочастинну; 3) багаточастинну.

Група тричастинна зустрічається в Брустурах, Дземброні, Річці і Жаб'ю-Ільцях, де всі частини опираються на колову систему виконання. На початку танцю є вступ «розводити данец». В першій і третій частинах виконуються крок «тропот» і «рівна», причому третя частина, як і друга, виконується в пришвидшеному темпі.

Друга частина починається командою «голубка», і тоді дівчина виконує перший рід вище згаданого кроку. Більш ускладнена друга частина цього танцю спостерігається в Барвінковому і Розтоках. В цих місцевостях цей крок виконується кількаразово.

На команду «голубка раз» дівчина переходить до наступного партнера вперед, на команду «голубка два» – пропускає хлопця, що стоїть попереду, і рухається до того, що стоїть перед ним і т.д.

В Барвінковому такі команди подають до того часу, поки дівчина не перейде аж до десятого хлопця.

В Ростоках для повторення руху подається команда «ще такий». Якщо ще раз повторюється той самий рух, звучить команда «май поправ». Беручи до уваги цілісність формальних різновидів тричастинної «голубки» першого типу, отримуємо наступну схему:

Місцевість	**Форма**
Брустури, Дземброня, Річка, Жаб'є-Ільці	$I / K + K\left(h^1\right) + K$
Хороцеве	$K + K\left(h^1 + h^2 + h^3\right) + K$
Барвінкове	$K + K\left(h^1 + h^2 + h^3 + \ldots + h^{10}\right) + K$
Розтоки	$K + \left[\left(h^1 + h^1 + h^1\right) + h^2 + h^3 + \ldots + h^{10}\right] + K$

Інша форма тричастинна спостерігається в Кривополі. Зміна настає тут тільки в другій частині, а саме існує інший спосіб тримання, в порівнянні з крайніми частинами. Тут на команду «голубка» учасники кладуть собі руки на спини і виконують крок «голубки». По кількаразовому перетанцьовуванні звучить команда «обернись», внаслідок чого коло рухається в протилежний бік. Також і в цьому випадку по згадуваних діях виконується навіть крок «голубки». З цього бачимо, що друга частина «голубки» в Криворівні розпадається на дві менші, які відрізняються між собою тільки напрямком руху кола. Необхідно зазначити, що в крайніх частинах настає інше тримання в колі, а саме за руки. «Голубка» в Криворівні має наступну форму:

$$K + \left[K_v\left(h'\right) + K_v^c\left(h'\right)\right] + K$$

Двочастинна «голубка» першого типу зустрічається в Білоберізці і Гриняві. Вона є просто скороченням «голубки» тричастинної, тому що там виключена третя частина, внаслідок чого вона має форму:

$$I / K + K\left(h'\right)$$

Подібно як форма двочастинна, досить рідкісним явищем є багаточастинна форма. Зустрічається вона в Головах в Красноїллі, де є за будовою пятичастинною, наближеною до рондо. Частини перша і п'ята цілком відповідають частинам першій і третій «голубки», а друга і четверта є коловою конструкцією з впровадженням кроку «голубки». Третя, будучи також замкненим колом, розпадається на дві менші частини, з яких в першій на команду «на місці» танцюристка і танцюрист виконують кількаразово крок «тропот», але коло стоїть на місці. В другій частині подається команда «ходом», і тоді учасники рухаються в протилежному напрямку. «Голубка» в Головах і Красноїллі має наступну форму:

$$\underbrace{K + K\left(h'\right)} + \left(K + K^c\right) + \underbrace{K\left(h'\right) + K}$$

Як видно з цієї схеми, форму багаточастинну можемо дуже швидко трансформувати у форму тричастинну, а символи $K + K(h')$ беремо як цілісність. В такий спосіб отримуємо ускладнену конструкцію танцю.

Другий тип танцю «голубка» утворюють ті побудови, де крок «голубка» танцюють парами. Це будуть запозичені форми: 1) тричастинна; 2) двочастинна; 3) багаточастинна. Танцювання парами може бути двоякого роду: 1) збірне (масове); 2) сольне. В одному і тому ж танці є кроки «голубки» як першого так і другого роду, які утворюють мішану форму. Такого роду змішування форм «голубки» зустрічається в трьох місцевостях: Білоберізці, Жаб'ю-Ільцях і Жаб'ю-Кривополі. В двох останніх місцевостях «голубка», як мішана форма, має тричастинну будову, де крайні частини становлять замкнене коло. Середня частина також розпадається на три менші частки. В першій частці при замкнутому танцювальному колі виконують перший рід «голубки». Друга частка починається в ту хвилину, коли подається команда «на місці». Тоді виконують другий рід «голубки», тобто парами. Третя частка є повторення першої з тією різницею, що коло рухається в протилежний бік. Форма танцю має наступний вигляд:

$$K + \left[K(h') + p(h) + K^{C}(h')\right] + K$$

В Білоберізці склад формальної «голубки», як мішаної форми, розбудованої ширше, творять багаточастинні формування.

Початково рухаються учасники в замкненому колі, танцюючи «тропот» і «рівна», дальше на команду «голубка раз» виконується перший рід «голубки». Наступною є команда «голубка по парах» або «голубка парами» і тоді танцюють другий рід цього кроку. В подальшому перебігу учасники знову утворюють коло, рухаючись в протилежному напрямку. Наступна команда – «голубка раз», і далі – «голубка по парах». В Білоберізці «голубка» має наступну форму:

$$\underbrace{K + K(h') + p(h)} + \underbrace{K^{c} + K(h') + p(h)}$$

І в цій схемі відчувається велика симетрія, яка виходить на перший план через повторення трьох перший ланок форми, котрі, як такі, є творами тричастинними:

$$K + K(h') + p(h),$$

і виконуються в Жаб'ю-Слупейці.

Мішана форма, в якій другий крок «голубки» виступає як сольний елемент в поєднанні з першим родом цього кроку, зустрічається в Ясені Гірному. Голубка в цій місцевості має також тричастинну будову, в якій крайні частини творять кола, а середня частина, подібно як в Жаб'ю-Кривополю, розпадається на дві ще менші частинки. В першій частинці коло знову замикається, і виконується перший рід «голубки». На закінчення танцю додається Coda у формі «півторака».

$$K + \left[p(h)K + K(h')\right] + K + Coda(\text{півторак})$$

Ця деталь не є новою, оскільки зустрічається в інших танцях, наприклад в «гуцулці».

Тричастинну форму другого типу «голубки» можемо поділити на два роди. Перший – чисельніший, тобто тип, в якому пара виступає як сольний елемент; в другім, менш чисельнім, пари становлять елемент збірний (масовий). Обидва ці роди відрізняються тільки тим, від попередньо описаних тричастинних форм, що в другій частині всередині розірваного кола танцювального виступає пара або середню частину взагалі творять пари:

$$K + Kp(h) + K$$
$$K + p(h) + K$$

Перший рід зустрічається в місцевостях Барівінкове, Білоберізка, Довгопілля, Стебний і Устеріки. Другий рід – в Яворові і Рожині Малому. Для точності зазначимо, що, за винятком Стебного і Устерік, у всіх перерахованих місцевостях існує танцювальний вступ «розводити данец». Попри ці конструкції зустрічаємо в Довгопіллі інші, новіші. Виступає тут поділ на два менші відрізки, побудовані на розірваному в одному місці колі. В першому відрізку виступають дві або три пари, в другому вони утворюють мале замкнуте коло з незамкненим великим колом. Внаслідок цього «голубка» має форму:

$$K + [Kpp(h) + K] + K$$

або

$$K + [Kppp(h) + K] + K$$

Двочастинна форма є тільки скороченням форми тричастинної:

$$K + Kp(h) + K,$$

і тому має наступну будову:

$$K + Kp(h).$$

Такого роду конструкції зустрічаються в Барвінковому, Ферескулі, Яблониці, Гриняві і Рожині Великому. Всюди на початку танцю вистуає вступ. Як виняток з цієї точки зору становлять Хороцеве і Розтоки. При формі двочастинній дуже часто фінальне закінчення виступає у вигляді «півторака». Це має місце в Барвінковому і Хорецевому.

Попри форму двочастинну з парою як сольним елементом, в Гриняві і Рожині Великому, як старший тип «голубки», другу частину творять пари. В Стебному ж голубка має будову у формі рондо:

$$K + [p(h) + K] + [p(h) + K] + ... + K$$

11. До групи танців коломийково-козачкових, в яких головним формальним елементом є «шеренга», належить **«микуличьинка»** (микуличанка), назва якої походить від місцевості Микуличин. Згідно повідомлень старших селян з Микуличина, зародки «микуличанки» не слід шукати в самій тій місцевості, тільки в Яремчі, де вона була започаткована і пізніше перейшла до Микуличина, де прижилася, трансформувалася, і згодом було забуто істинне місце її походження. З формальної точки зору посідає вона дуже цілісну конструкцію у всіх місцевостях, де її танцюють. Має вона двочастинну будову. Першу частину творить замкнута «шеренга» в Космачі, Микуличині і Прокураві, а розірвана – часом в Космачі, а також у Ворохті і Жаб'ю-Ільцях. В тій частині учасники виконують три походи кроком тропот всією шеренгою. Перший і третій походи здійснюються в напрямку до музикантів, другий – відхід назад на своє початкове місце. Після першого і третього походів шеренги має місце одночасне і сильне притупування правою ногою в землю всіма учасниками шеренги. В другій частині учасники танцюють парами перед музикантами, застосовуючи крок «микуличанки». Цей крок називають «крутити сьи микуличанки». Принципова різниця між головним кроком «крутити сьи» і згадуваним кроком полягає в тому, що коли в попередньому кроці на правій нозі виконується поворот вправо, при цьому права нога розміщується з внутрішнього боку лівої ноги партнерки, то в русі «крутити сьи микуличанки» вона розміщується з тильної сторони лівої ноги партнерки.

З ритмічно-рухової точки зору цей крок посідає схему, де такт складається з двох вісімок і чверті.

На «раз» – описуючи півколо правою ногою, вивести її вліво позаду лівої і опустити на землю на пальці;

На «і» – на пальцях лівої ноги виконати 1/8 оберту вправо;

На «два» – «і» – п'ятка лівої ноги опускається на землю.

Перед виконанням кроку «крутити сьи микуличанки» у Ворохті чоловіки танцюють крок, який має епізодичне значення. Коли дівчата стоять на місці, хлопці

поперемінно піднімають і опускають п'ятки ніг, виконуючи цю послідовність в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з двох чвертей, повторюваних довільну кількість разів.

12. До танців коломийково-козачкових належить і **«жидівочка»**, який виник на Гуцульщині під впливом польського танцю «полонез». Початково це був танець обрядового характеру, пройшов певного роду еволюцію формальну як з музичної, так і хореографічної точки зору. Цей танець має декілька назв, з котрих одна підкреслює старший елемент формальний, який стосується однаково як музичної, так і хореографічної сторін, друга – новіша – підкреслює тільки формальну будову хореографічну і вказує на тих, що в значній мірі сприяли її поширенню на Гуцульщині (маються на увазі жиди – євреї).

В Головах, Красноїллі, Микуличині, Москалівці і Жаб'ю-Слупейці називають цей танець «жидівочка». Назва ця вказує на жидів, котрі, через танцювання своїх танців, навчили гуцулів неуживаного донедавна способу тримання в парі, який полягає в обійманні дівчини за талію правою рукою хлопця і притримування його лівою рукою правої руки танцюристки на висоті лівого плеча, при чому збережена є дуже мала відстань між танцюючими в парі, яка не характерна для більшої частини гуцульських танців. Друга назва цього танцю в Красноїллі – «голубка» – має те саме значення, тобто такий же спосіб тримання. Старша назва цього танцю в Москалівці – «польський танець» – підкреслює формальні елементи жидівські і вказує на польські впливи. На Гуцульщині зустрічаються два роди формальної конструкції цього танцю. Перший – старший – ґрунтується на двочастинній музичній будові, де в першій частині правдива мелодія полонезу, а в другій – козачка.

Другий тип формальної структури займає в першій частині коломийкова мелодія, а в другій – мелодія козачкова.

Для першого роду формальної конструкції характерною є будова «жидівочки» в Москалівці. Першій частині танцю, що ґрунтується на мелодії полонеза і виконується в повільному темпі, відповідає хореографічна конструкція – пари – із застосуванням відповідного кроку. Танцювання полягало на повільному ходінні молодої панни по черзі в колі з кожним членом родини (батьком, мамою, братом, сестрою, кумом) раз в одну, а потім в іншу сторону, при одночасному триманні правою рукою за праву руку члена родини.

В другій частині танцю під мелодію козачкову танцюють в колі коломийковий крок, так званий «догори коломийки», який з точки зору застосування ритмічно-рухових елементів цілком відповідав основному коломийковому крокові з характерним високим піднесенням ніг. Цей танець в Москалівці має наступну форму:

$$p + K(\textit{коломийковий})$$

Танець цей танцювали в батьківській хаті молодої панни по пов'язуванні їй чорної хустини, так званої «меланова». Другий рід «жидівочки», який ґрунтується на конструкції танців коломийково-козачкових, включає дві групи. Першу групу зустрічаємо в Москалівці, як твір новіший. Спостерігаються тут в першій частині пари, а з кроків – стандартний «коломийковий» і «крутити сьи». Натомість другу частину танцю становить коло з кроком «плєсенє». Двочастинна новіша формальна конструкція «жидівки» в Москалівці має наступну форму:

$$p(\textit{коломийковий, крутити сьи}) + K(\textit{плєсенє})$$

Набагато ширше застосування має тричастинна форма другого роду «жидівочки». Зустрічаємо її в Головах, Красноїллі і Жаб'ю-Слупейці. Видимим є в тій конструкції вплив кола, яке витіснило елемент конструкційний – пари. Слід стосовно пар залишився в танцюванні «на вигоду» перед музикантами в другій частині танцю. В першій і третій частинах виступає коло з кроками «тропот» і «крутити сьи». Як елемент структурний другої частини танцю є розірване коло перед музикантами з парою, що танцює кроки

«тропот», «гайдук» і «голубка». Цілісність формальної будови в названих місцевостях має форму:

$$K(\text{тропот}) + pK + K(\text{крутити сьи})$$

Танець «ворохтянка»

Танець «микуличанка»

Танець «підпогарянка»

Танець «шешорка»

Структурна побудова «коло замкнуте», танець «березунка»

Структурна побудова «коло розірване»

Танець «голубка» (рух по колу)

Танець «голубка» (рух «по під ручку голубчак»)

Структурна побудова «шеренга» (рух до музикантів)

Структурна побудова «шеренга» (спосіб тримання)

13. До танців коломийково-козачкових, в яких наступає абсолютна нівеляція формальної конструкції, що стосується структури хореографічної, належить **«банєнка»**, яку танцюють у Березові. Як вказує назва танцю, є він витвором, що завдячує своїй появі

місцевості Баня-Березів. Для хореографічної конструкції основне значення мають кроки «тропот» і «крутити сьи». Одночастинним елементом формальної будови «банєнки» є пара з характерним триманням за пальці рук осіб, що стоять навпроти.

Новіші коломийково-козачкові танці Буковинської Гуцульщини

До новіших коломийково-козачкових танців Буковинської Гуцульщини належать **«путилянка»** і **«шипітка»**, назва яких походить від місцевостей, де вони виникли.

1. Характерною рисою **«путилянки»** є її двочастинність, причому структурні елементи підлягають тут зміні. В Ясені Гірному «путилянку» танцюють в «хрестика» або в «ружу». Попри кроки «тропот» і «крутити сьи», найважливішим кроком тут є «путилянка», яка виконується в дуже швидкому темпі при одночасному підскакуванні і високому піднятті ніг. Крок цей посідає ритмічно-рухову схему, де такт складається з двох шістнадцятих, вісімки і чверті.

На «раз» – крок вліво лівою ногою, підносячи до неї праву, і підскок вгору на лівій нозі;

На «і» – опуститися на ліву ногу;

На «два» – праву ногу поставити на землю;

На «і» – ліву ногу вивести вліво.

(Див. Табл.І, №4).

Якщо повсюди на Гуцульщині «путилянка» є танцем мішаним, то в Хороцевому і Головах, де її називають «путилівка», це є танець суто чоловічий. В Головах настає модифікація «хрестика», яка полягає в тому, що під час танцю кожен другий танцюрист подає ноги до середини кола, схиляючи корпус під гострим кутом до землі.

Більш архаїчну форму має «путилянка» в Барвінковому, Хороцевому, Стебному, Устеріках і Гриняві. В останній місцевості називають її також «буковинка». З формальної точки зору вона виглядає так: на початку танцю виконується інтродукція «розводити данец», потім виконуються кроки «тропот» і «крутити сьи», а на закінчення – «путилянка».

2. Другим танцем буковинським, назва якого походить від місцевості Шипіт, є **«шипітка»**. В. Шухевич згадує ще одну назву цього танцю «шипітский данец». На Польській Гуцульщині цей танець зустрічається тільки в трьох місцевостях – в Білоберізці, Хороцевому і Головах. В. Шухевич, описуючи цей танець, вказує, що він є танцем суто чоловічим. В такому вигляді він зберігся в Хороцевому, де його танцюють дуже рідко і переважно на весіллях. Натомість в Білоберізці і Головах він є коломийкованим танцем, тобто певну частину його виконують самі мужчини в довільній кількості осіб, іншу частину танцюють мішано. Має він досить мистецьку тричастинну конструкцію. В перших двох частинах танцюють лише мужчини, а третя частина є танцем мішаним. Першу частину цього танцю творить замкнуте коло, а в другій, набагато швидшій частині, використано структурне формування «ружа» при сильному триманні. З танцювальних кроків найбільше значення має «тропот з тропачком», який власне є «тропотом» з застосуванням значних підскоків. Також танцюють крок «голубці шчібати», який тут називають «підківка», а також кроки «гайдук», «малий тропот» і «крутити сьи». Крок «малий тропот» набуває значення в третій частині танцю, тобто тоді, коли танцюють чоловіки і жінки, утворюючи замкнуте коло. На закінченні танцю виконується Coda у вигляді «півторанки». Як цілісність цей танець має наступну будову:

$$\underbrace{K + R_0}_{m} + \underbrace{K + Coda}_{mf}(півторанка)$$

Новіші коломийково-козачкові танці Закарпатської Гуцульщини

1. Серед новіших коломийково-козачкових танців Закарпатської Гуцульщини слід відзначити танець **«ясінська»**, який також зустрічається у Ворохті і Яблониці, що

межують з закарпатською територією. Мешканці Ворохти ще вживають назву «яблінська».

Танець «ясінська» має двочастинну конструкцію, в якій першу частину творить замкнуте коло, друга частина – коло розірване з парою, яка танцює перед музикантами. Цей танець відрізняється від інших, які мають таку саму форму, тим, що в ньому за весь час тривання використовується тільки один крок – «крутити сьи ясінської».

З ритмічно-рухової точки зору цей крок танцюють в схемі вісімки, двох шістнадцяток і двох вісімок.

На «раз» – крок вперед зігнутою в коліні лівою ногою;

На «і» – на пальцях ніг виконати 1/6 оберту вліво, випростовуючи ліву ногу і подаючи праву ногу вліво, описуючи нею півколо;

На «два» – опустити цілою стопою праву ногу на землю;

На «і» – вивести назад ліву ногу.

(Див. Табл.V, №62).

З естетичної точки зору цей крок не подобається гуцулам польським, які висміюють його і кажуть, що їх сусіди «плигають».

2. Поміж інших танців закарпатських гуцулів треба ще відзначити танець **«трибушанка»**, про який дізнаємося з пісні, записаної Б. Заклинським в Бучкові:

Та я була в Трибушанах, та я була, була,
Та я тоту трибушанку нігди не забула.

Спроба вирішення проблеми: «коломийка» і «гуцулка»

Звертаючись до коломийки і гуцулки як до найбільш типових форм з розділу коломийкових і коломийково-козачкових танців, Р. Гарасимчук намагався з'ясувати історичне становище, яке займає коломийка в колі коломийково-козачкових танців, а також вказати на генезис гуцулки, а попри то і на генезис коломийково-козачкових танців.

Якщо брати до уваги хореографічні риси коломийки на Гуцульщині, то видно, що вона з цієї точки зору проявляється в двох основних різновидах, які є самостійними творами. Перший опирається на колову систему з елементами танцювання парами, другий, натомість, має, як головний структурний елемент, – шеренгу. Зустрічається також мішане формування, як результат впливу цих двох типів, що з раціональної логіки розвитку є цілком обґрунтованим і зрозумілим. З музичної точки зору коломийка являє собою цілісний твір, який опирається винятково на коломийковий ритм. З'ясовуючи хореографічні риси гуцулки і звертаючи особливу увагу на старші її типи, видно, що, як і в ній самій, так одночасно і в її різновидах, колова система відіграє головну роль, тобто, відповідає першому типові згадуваної коломийки.

Музичні риси «гуцулки» є начебто протиставленням тим же рисам в коломийці. Якщо коломийка ґрунтується тільки на коломийкових ритмах, то гуцулка з цієї точки зору є твором складним, а саме містить застосування двоякої ритміки: 1) коломийкової і 2) козачкової. В цьому місці виникає питання, котрий з танців є давніший, де шукати їх початок.

Щоб розв'язати ці питання, необхідно проаналізувати не тільки коломийку і гуцулку в їх сьогоднішній постаті, але належить повернутися назад до першотворних найдавніших танців гуцульських.

Такими танцями є «коло», «рівна» або «низький танець», «високий танець», «трісунка» і «півторак». Як вже вище було описано, головним елементом формальним в цих танцях є також коло, а з музичної точки зору вони, власне, як і коломийка, ґрунтуються на ритмах коломийкових. Ті танці, які щасливим збігом випадків тут і в іншому місті змогли зберегтися, представляють зародок пізнішої коломийки і гуцулки.

Основні елементи структурні цих танців ввійшли і до «коломийки», і до «гуцулки». Однак у цій еволюції треба виділити два процеси розвитку, з яких один характерний тим, що опирається на прищеплення готових вже старших елементів до нового організму, який

самостійно почав розвиватися. Мова йде про ті хореографічні риси «гуцулки», де готова форма «рівної», «трісунки» і «півторака» скоординувалися в один танець.

З музичної точки зору з часу появи нового твору, тобто «гуцулки», настає деяка зміна. Попри ритми коломийкові, на які опирається перша її частина, в другій частині починає виступати ритм козачковий, який з погляду на темп спричиняє швидше наступництво рухових елементів в окремих танцювальних кроках. Це значить, що «гуцулка» еволюційно представляється як скоординування, без основних змін, головних формальних елементів давніх танців, до яких з плином часу, окрім ритмів коломийкових, ввійшли також ритми козачкові. Очевидно, в подальшому розвитку до «гуцулки» ввійшли і інші кроки, а це означає тільки її збагачення і цілком не суперечить назві танцю.

Другий процес йшов по лінії злиття в єдине ціле деяких головних елементів давніх формальних танців і впровадження до них інших нових елементів.

На цьому шляху розвитку з'явилася власне коломийка, а саме головний її крок є злиттям в одну цілісність кроків «тропот», «гайдук», і, одночасно, впровадженням нового рухового елементу у формі схрещування ніг. «Тропот», котрий повністю був впроваджений до кроку коломийкового, є тут дуже витончений, тому що виконують його на пальцях.

З «гайдука» в коломийковому кроці маємо використаний тільки один руховий елмемент – це викидання ніг.

На підставі викладеного вище можна зробити висновок, що, оскільки хореографічні рухи давніх танців прийняті без будь-яких змін і додатків, на що вказує тільки скоординування в єдину цілість головних танцювальних елементів, при чому риси музичні піддалися тут зміні, то в коломийці цей процес відбувався в іншому напрямку, а саме риси хореографічні змінилися, зберігаючи при цьому форму танцю і метро-ритмічні риси.

На підставі даних суджень необхідно ще вказати на співвідношення часові. Проте, ця справа досить важка для розв'язання, оскільки сучасний етнографічний матеріал не дає достатнього критерію вирішення цього роду питань, а давніші зібрані матеріали так швидко зникають, що в цьому випадку надають дуже мало допомоги у його вирішенні.

При розв'язанні цього завдання напрошується перше питання – на якій території зявилися найперші танці коломийкові. Для цього порушимо цю проблему (оскільки вона може здаватися цілком вирішеною), бо танці коломийкові зустрічаються і поза Гуцульщиною.

Йдучи по шляху попередніх дослідників, з'ясовується, що колискою коломийкових танців є окраїна Коломиї, яка з часів Галицького князівства виступає як найвизначніше поселення на східному Підкарпатті.

Перші мелодії коломийкові зустрічаються досить пізно, тільки в першій половині XVII ст. в архіві міської бібліотеки в Гданську під шифром №4022. Збережені там мелодії коломийкові виступають під назвою «Balletto Rutheno» і є вже стилізованими танцями. Факт цей свідчить, що танці коломийкові повинні були існувати ще дуже давно. Хоча, однак, досліджуючи зв'язок між коломийкою і гуцулкою, можна стверджувати, що давнішими є ритми козачкові.

Отож, до цього часу маємо тільки одну мелодію – «козачок», яка має відносні ритми і збереглася в архівах Дусяцкого, який знаходиться в Німецькій державній бібліотеці в Берліні під шифром №40153. Одночасно мелодія «козачка» є танцем стилізованим, що вказує на те, що цей танець, як народний витвір, мусив існувати, подібно як «коломийка», набагато раніше, але в кожному разі не раніше, як в половині, а може з кінця XVI століття, а це значить тоді, коли в Січі Запорізькій наступило певне згуртування війська і суспільства. З цього приводу необхідно змиритися з тим, що танці в козачкових ритмах повинні були з'явитися пізніше від коломийкових танців.

Ця особливість є одночасно доказом, що коломийкові танці, а значить і «коломийка», є творами ранішими від танців коломийково-козачкових, до яких належить

«гуцулка». Це підтверджує ще той факт, що в кожному разі танці, музична структура яких є однорідною, є ранішими від танців, музична структура яких є дворідною. Досить згадати хоч би танці середньовіччя, які були власне такими творами, і новіші скоординування двох різних танців з точки зору темпу і ритму. Можливо, що власне «гуцулка» з'явилася під впливом танцювальних скоординувань, де ритми коломийкові зайняли місце частини якогось одного середньовічного танцю (dantz), а ритми козачкові іншого (proporz).

Д. 6. ОБРЯДОВІ ТАНЦІ
КОНСТРУКЦІЯ «ПЛЄСА» (ПЛИСА)

Давнім танцем релігійним у військовому характері, який залишився і до цього часу в обряді колядування, є чоловічий танець «плєс» (пльис, пляс). Свої початки він бере з стародавніх часів, на що вказує його праслов'янська назва.

У звязку з назвою танцю виступає вираз на означення танцювання – «плєсати». Одночасно танцюристів, які виконували танець «плєс», називали в Жаб'ю-Ільцях «плєсачі», в Білоберізці «плєсарі», в Жаб'ю-Слупейці «плєсаки», в Дземброні, Ясені Гірному, Яворові, Соколівці – «плєсанники».

«Плєс» танцюють під спеціальну мелодію, яка має таку саму назву як танець. Мелодія складається з чотирьох тактів, які повторюються під час танцювання. Основна ритмічно-метрична схема «плєса» ґрунтується на тридольному такті, що складається з чотирьох вісімок і чверті. Наступність ця піддалася модифікації в той спосіб, що друга вісімка замінена на дві шістнадцятки. На особливу увагу заслуговує мелодія «плєсу», виконувана на трембіті, в якій виразно відчуваються характерні музично-ритмічні властивості, де третя частина стопи подовжена до півноти. Основне значення в конструкції танцю має його крок, який займає музично-рухову схему, що складається з півноти і двох вісімок, з яких перша є синкопована з півнотою.

В протилежність до всіх кроків у танцях на Гуцульщині виникають проблеми з хореографічною конструкцією, в якій одна доля дводольного такту відповідає трьом часовим долям.

На «раз» – «і» – крок лівою ногою чуть вперед вліво;

На «два» – «і» – «три» – пауза;

На «і» – праву ногу опустити на землю.

Рух повторюється з правої ноги.

(Див. Табл.III, №44).

Додатковою частиною кроку є рухи правою рукою під назвою «викручувати», тобто викручування топірцем, який тримають за нижній його кінець. Виконує це викручування танцюрист на першу долю такту. Він швидко й енергійно підносить руку з топірцем на рівні очей перед лицем, рухає рукою, виконуючи топірцем півоберта вліво під час руху від положення перед лицем.

Під час виконання цього кроку в другому такті, при зміні порядку ніг, тобто опускання на землю правої ноги і піднесення спереду лівої, одночасно на першу долю такту танцюрист опускає руку з топірцем до початкового положення перед лицем при одночасному виконанні півоберта топірцем вправо. Під час виконання цього кроку вліво характерним є коливальний рух танцюриста вліво, а в другому такті вправо, що супроводжується довгою затримкою (паузою) то на одній, то на другій нозі. В цьому танці для підкреслення важливих моментів в змісті виконуваної при цьому пісні, настає короткочасна зміна основного кроку на крок «гайдук». Таке ж явище спостерігається при зміні напрямку в танці на протилежний. Основним формальним елементом для хореографічної конструкції «плєса» є розірвана шеренга. Одночастинність формальної конструкції музичної відповідає та сама одночастинність хореографічної конструкції, яка виступає в трьох різновидах, тобто як одна шеренга, дві шеренги і як велика кількість шеренг. Необхідно зауважити, що застосування багатьох шеренг залежить від того, чи танець «плєс» виконується з культовою метою, чи просто для осіб (без культової мети).

Танцюючи для якогось господаря дому, плєсачі одною шеренгою посуваються вперед до будинку або віддаляються від нього, рухаючись назад (лицем до будинку). Дві довгі шереги, обернені фронтом до себе, утворюють колядники перед хатою пароха (священнослужителя) або перед тим, як розійтися окремими групами для колядування в різних місцевостях.

Шеренги сходяться і віддаляються танцюючи, не змінюючи при цьому основного напрямку танцю. Біля церкви шеренги танцюють, розміщуючись по черзі одна за одною, а кількість їх залежить від кількості груп, котрі в даній місцевості мають намір колядувати. Танцюючи, ці шеренги рухаються в одному і тому ж напрямку – «за сонцем». У всіх згадуваних випадках збережено триразовий рух вперед, а під час прощання з господарем, чи при розставанні на дорозі, чи покидаючи майданчик біля церкви – триразовий рух назад. Танець «плєс» танцюють в Білоберізці, Дземброні, Головах, Яворові, Криворівні, Розтоках, Жаб'ю-Ільцях і Жаб'ю-Слупейці.

З огляду на те, що різновид танцю «плєс» має професійно-зарібковий характер, у культовій частині Р. Гарасимчук трактує його особливо. На позначення культового танцю також вживається назва «плєс». Вираз «плєсати за гроші», який вживається в Дземброні і Соколівці, а також «цюпати за гроші» в Криворівні і Жаб'ю-Ільцях підкреслює єдину мету виконання цього танцю. Різновид «плєсу» ґрунтується на ідентичній музичній конструкції, що і основний танець. Зміни стосуються тільки пісень з веселим змістом, виконуваних під час танцю, формальної його побудови і кроків. Попри основний крок «плєсу», танцюють тут також кроки, які відомі в танцях козачкових, коломийкових і коломийково-козачкових, а порядок їх виконання залежить від індивідуального уподобання танцюриста. Принципово не танцюють в цьому танці обертальних кроків.

Виконання основних кроків полягає в підскоках і притупуванні – що виражається словом «цупати».

Як окремий елемент, заслуговує на увагу міміка, що супроводжує виконання кроків, а залежить вона від бажання і індивідуальних здібностей танцюриста. Міміка, що стосується виразу обличчя, очей і рухів рук, вказує на пантомімічний характер танцю. Театральні елементи, мета, з якою танцюють різновид «плєсу», а також зміст пісні, яку виконують під час танцю, свідчить про можливий вплив танців веселунів, так званих скоморохів, – занесений на Гуцульщину з України.

Формальна конструкція в цьому танці ґрунтується на застосуванні пар, а також сольному виконанні.

Три пари зустрічаються в Жаб'ю-Ільцях, які танцюють перед господарем і розташовуються вони одна за одною. Одна пара зустрічається в Головах, Ясені Гірному, Соколівці і Жаб'ю-Слупейці. Один танцюрист танцює в Барвінковому, Білоберізці, Хороцевому, Дземброні, Яворові, Старому Косові, Криворівні і Розтоках. Кількість танцюристів, формування пар свідчить виразно, що найдавніші формальні утворення з'явилися в Жаб'ю-Ільцях, на що також вказує народна традиція. Виняток однак існує. Він свідчить про значний вплив пізніших танців і дає підстави говорити про генетичну спільність різновидів танцю «плєс» з головним танцем, про яку свідчить, окрім музичної конструкції, також будова фігур в Жаб'ю-Ільцях – виконання «плєсу» триразово перед сонцем і пісня-подяка, яку співають перед столом під час танцювання.

«Плєс» належить до найдавніших танців на Гуцульщині, маючи значний обрядовий характер. З огляду на його як хореографічні так і обрядові особливості, можна беззаперечно стверджувати про паралель між ним і старовинським танцем саліїв (Салії – «скакуни» чи «танцюристи» – дві старовинні жрецькі колегії (по 12 чоловік) лише з патриціїв, які використовували військові обрядові танці і пісні під час свят на честь Марса. Це був 300 рік до н.е.). Подібність ця в деяких елементах є така значна, що просто викликає подив, як віддалення віками не могло її стерти. Очевидно, це пов'язано з його обрядовістю, яка, як відомо, є найтривалішою основою, що не піддається загальним впливам і деструкції первотворної основи. Щоб таке твердження не мало фантастичного

характеру, необхідно детально з‘ясувати цю справу. Цікавими є наступні питання: 1) часовий період, в якому танцюють «плєс»; 2) місце; 3) учасники і їх організація (об’єднання); 4) формальна і метрична будова танцю.

Подібно як і староримський танець саліїв, «плєс» танцюють в період Нового року. Не відіграє тут найменшої ролі випадковість, що в римлян Новий рік з плином часу був перенесений. Ця особливість має менше значення, оскільки обрядові риси залишилися без зміни з огляду на пору року. Салії здійснювали танцювальні походи від 9 березня до 19 березня – тобто біля двох тижнів. Так само гуцули, колядуючи, танцюють від Різдва Христового (7 січня) до Йордансьиих свят (19 січня). (Р. Гарасимчук).

Основним місцем для танцювання «плєсу» є простір біля церкви перед відходом колядників з колядою і танцями до господарських садиб. «Плєс» танцювали ідучи по дорозі, наближаючись до садиб, прощаючись і розділяючись на окремі групи колядників для подальшого колядування. Аналогічне явище виступає і в саліїв. Танцюють вони в храмі біля вівтаря і по місцевих вулицях.

Найвизначніша спільна риса обох танців стосується їх учасників. Проявляється вона: 1) в самому їх виборі і генералізації; 2) в одягові і спорядженні. В першому випадку учасниками «плєсу» можуть бути легіні (нежонаті юнаки) – хлопці віком від 18 років і жонаті віком до 60 років з багатої і поважної родини, чесні, не суджені, діти шлюбних батьків, без фізичної вади.

Якщо хтось із плєсачів не відповідав вимогам своїм становищем, підлягав виключенню, а на його місце вибирали іншого.

Серед саліїв гідним міг бути юнак, який вже одягнув тогу, так званий «віріліс», з роду патриціїв, син живих і одружених батьків, без фізичної вади і вибраний через «cooptatio».

В разі смерті члена організації саліїв, або на випадок отримання вищого службового становища (pontifex maximus, consul, praetor) наставало виключення. Тоді на вільне місце вибирали іншого.

З точки зору своєї діяльності і значення учасники плєсу діляться на «начальників» і членів організації (групи). До першої належать «вибрані» – зазвичай старший поважний господар, найчастіше – церковний брат. Його наказам підпорядковуються всі колядники-танцюристи, а під час виконання плєсу він іде попереду шеренги плєсачів. Наступним начальником є «береза». Це молодший газда або легінь, котрий уміє добре танцювати «плєс», співати коляди і виголошувати побажання господарям. Одночасно він інтонує коляди, видає всякі накази плєсачам, вчить їх танцювати і співати, перевіряє їх ритмічно-танцювальні вміння, слідкує за злагодою і порядком, підклується про дотримання відповідного одягу і його збереження, є розпорядником обрядової церемонії тощо, а місце його під час танцювання – на краю з правого боку шеренги. Добирає він і звільняє плєсачів і одночасно оберігає принципи «konwenansu».

Членами організації танцюристів «плєсу» є плєсачі. В залежності від місцевості кількість їх є різна. Найчастіше вона доходить до 12 осіб, хоч не виключено 7–10 учасників. Від танцюриста-плєсача вимагається: дотримання повного регламенту в організації, беззаперечний послух, ввічливість перед оточуючими, вміння танцювати «плєс», а також інші танці, які танцюють в народі, знання коляд і пісень, які співають під час виконання «плєсу».

Рівноцінне значення в танці «плєс» має музика, тобто скрипач, трембітар і деякі другорядні інструменти.

Головні особи займали відповідне місце і в танцях саліїв, де начальник організації «praesul» – корифей танцю стояв перед шеренгою і першим починав танець і «vates» – корифей співу, який співав пісні, що супроводжували танець і «magister», який був учителем саліїв, регулював всі внутрішні адміністративні справи в салійській організації, організовував урочистості, в яких салії брали участь, виконуючи танець, займався навчанням членів організації. Цим трьом особам підпорядковувалося дванадцять саліїв,

які під їх керівництвом танцювали. Також сюди відносяться і музиканти, які грали на аулосах.

Здавалося б, що кількість начальників і одночасно їх діяльність в салійській організації не відповідає кількості і діяльності провідників (ведучих) у «плєсі» на Гуцульщині. Справа ця стає ясною, якщо взяти до уваги те, що в особі «берези» поєдналися діяльність салійських начальників – ватеса і магістра. З точки зору на повагу до культу, репрезентантом якого є «береза», сольне танцювання чи одночасне всіма плєсачами – право вибору за «березою».

Хоча з принципової точки зору не може тут бути великої подібності поміж саліями і плєсачами, однак не можна заперечити і певної аналогії. Йдеться про відповідні частини одягу, які мають культове значення. З цієї точки зору заслуговують на спеціальний розгляд у плєсачів білі «волокі», тобто шнурки, сплетені з білої вовни, які служать для обв'язування взуття гуцулів (постоли), а також інші додатки, як, наприклад, хрест для «вибірці», обв'язаний повісмом, і дзвоники, причеплені до правої руки кожного плєсача. Для ілюстрації зіставимо також відповідні частини одягу у плєсачів: шапка бараняча (каракулева), так звана «барінівка» або «шєпка», «сорочка вішівана», широкий пояс, киптар, «крещенек» з жовтими шнурками і з великими помпонами, так звані «китиці», «гачі» (штани) червоні або чорні, «постоли» і «онучі». А в саліїв – шапка куляста, опаска пурпурова для підтримування волосся, червона туніка і коротка тога, пояс для шпаги і взуття. Використання металу (броні) і пов'язані з нею дії містять певну подібність. В гуцульському топірці бачимо поєднання меча, палиці і щита саліїв, котрі виконують військові рухи майже такі ж, які бачимо на кампінській вазі.

Одночасно і метричні риси «плєса» вказують на подібність з військовими танцями староримськими, особливо з танцями саліїв.

Основним центром метричної системи є стопа анапестична. В плєсі маємо поділ коротких частин анапесту на дрібніші тривалості. З рухової точки зору спостерігається натомість поєднання трьох дій в один коливальний рух, внаслідок чого настає певне вирівнювання роздрібленої метричної стопи. Однак це не означає, що військовий «тріумфальний» крок не був знаний на Гуцульщині. Констатуємо його в танцях козачкових і в танцях з румунськими елементами. В супроводах танцю саліїв і танцю «плєс» беруть участь духові інструменти, що також підтверджує їх культовий і військовий характер. Старогрецькому авлосові відповідає гуцульська трембіта, як постійний інструмент при «плєсі». Лише в деяких місцевостях замінено її ріжком. Для підкреслення ритму в «плєсі» служить потрясання дзвоником в ритм музики, що відповідає ударянню палицями в щит у саліїв. На спеціальну увагу заслуговує і формальна система, де в обидвох танцях основні структурні елементи є ідентичними і де однаково танець салійців і плєс побудовані на шеренговій конструкції.

Як зазначає Р. Гарасимчук, танці військового характеру, виконувані у звязку з Різдвом Христовим або Новим Роком, знані на Європейському континенті здавна, а виконували їх в Німеччині і в Польщі. Також і танці болгар та румунів мають такий же характер, і виконують їх і сьогодні під час зелених свят. У румунів характерним є танець «Калуш», у покутян – «Сербин».

Танець «плєс» (танцювання перед господарями)

Танець «плєс» (фігура «хрест»)

Танець «плєс»

Танець «плєс»
(фігура «вже зоря зійшла»)

Танець «плєс» (уклін)

Танець «плєс» - віншування

Д. 7. МАРШОВІ ТАНЦІ

МЕТРИКА І РИТМІКА ТАНЦЮ «РЕШЕТО»

Метрика мелодії **«решета»** побудована переважно на анапестичних стопах. Мелодія заповнює зазвичай вісім тактів, рідше дванадцять, шістнадцять, часом частини мелодії повторюються. Музична фраза, яка складається з двох тактів, розширюється до чотирьох у той спосіб, що перший такт повторюється тричі. Основний ритм такту складається з двох вісімок і чверті. Роздріблення ритмічної стопи виступає в мелодії танцю «решето», подібно як в попередньо представлених танцях, не спричиняючи метричної зміни. Поява амфібрахічного метра в першій частині фрази завдячує роздрібленню першої частини, приміром вісімки на шістнадцятки. В той час, коли названі вище роздріблення стосуються першої частини фрази, характерним є стягнення частини анапестичної стопи в тривалість півноти, двох чвертей, можливо з другою роздрібленою півторачвертю, або чвертю. Така різнорідність музичних фраз мелодії танцю «решето» недвозначно вказує на новизну мелодії, яка до цього часу намагається зайняти місце між танцями на Гуцульщині.

«Решето» є танцем маршового характеру. Танцюють його під спеціальну мелодію, яка має маршову будову і темп, при одночасному використанні відповідних елементів хореографічної конструкції. Як свідчать хронологічні дані, «решето» занесене з околиць Коломиї, тобто з-під Буковини. Перший раз буковинські гуцули станцювали цей танець у 1921 році в селі Річка (Р. Гарасимчук).

Танець цей не має однієї назви на всій території, де проживають гуцули. Назви інших нових танців, які зявилися на Гуцульщині, і власне «решето» служить на визначення цього танцю в деяких місцевостях, а це свідчить тільки про нескристалізоване становище «решета» поміж танцями гуцулів. Найбільше назва «решето» розповсюджена в

місцевостях Бабин, Барвінкіове, Білоберізка, Брустури, Хороцеве, Довгополе, Голови, Город, Гринява, Красноїлля, Криворівня, Прокурава, Річка, Розтоки, Рожин Великий, Соколівка, Стебний, Устеріки, Жаб'є-Ільці і Жаб'є-Слупейка. На появу назви цього танцю вплинули елементи хореографічної конструкції, тобто фігури і кроки, які імітують розсіювання збіжжя (зерна) за допомогою сита, яке гуцули називають решето. В Яблониці, Ворохті, Космачі, Рожині Малому цей танець називають «голубка», а в Тюдові – «фокстра».

«Решето» є танцем, який танцюють окремо парами, на рівній поверхні і в одному напрямку. Танцюрист, будучи з лівої сторони, підтримує піднятою над правим плечем дівчини її підняту вверх праву руку. Ліву руку, зігнуту в лікті простягає вперед вліво і підтримує ліву руку дівчини на рівні грудей. Зустрічається інший, менш вживаний спосіб тримання, де танцюрист правою рукою, піднятою вгору, тримає ліву руку дівчини лікоть до ліктя на команду «попід ручку» (Космач) або «за підпахи» (Яблониця, Гринява). Команда «руки на плече» (Космач) стосується тримання, де кожен своєму сусідові, що йде перед ним, кладе руки на плечі.

З метою прийняття вихідного положення і розміщення танцюючих в Білоберізці подається команда «кождий по дамі». Для регуляції темпу служить команда «темпо» (Розтоки) або «темпа» (Рожин Великий), після якої наступає сильніше підкреслення ритмічно-рухових долей основного кроку. Елемент пари в поєднанні з любовним характером при одночасному підкресленні команди для розпочинання танцю висвітлено в пісні, яку співають в танці дівчата:

А пішло решето, а я ніжков дупну,
Не скажу шо зміни, бо я з жилю пукну.

Перш ніж приступити до з'ясування форми танцю, необхідно розглянути конструкцію одинарних кроків, фігур і команд, які подаються ведучим, мету їх виконання.

В танці «решето» виступають два роди кроків, з яких перший має архітектонічне значення для конструкції танцю, а другий, знаний вже з попередніх танців як вторинний, – служить для збагачення танцю.

Основним кроком в танці «решето» є звичайний маршовий хід в ритмі двох чвертей, який заповнює один такт. Фактично це є крок «рівна», який виконують вперед. З метою розпочинання цього кроку або переривання виконання іншого кроку з метою переходу до основного, подається команда «решето» (Річка, Жаб'є-Ільці, Жаб'є-Кривополе і Жаб'є-Слупейка), «а пішов» (Рожин Великий), «на місці» (Брустури), «по двоє» (Довгополе), «кождий к своїй» (Гринява, Космач), «кажда д свому» (Білоберізка, Гринява і Стебний), «кожна дама к свому» (Барвінкове) або «кождий свою» (Білоберізка, Гринява, Стебний). Після кожної команди «кождий свою» в Білоберізці попри основний крок танцюють також без команди крок «голубки». Названі останні п'ять команд служать під час танцю для об'єднання в пари осіб для розпочинання танцю. Попередньо названі команди стосувалися формування пар до танцю, а команди «в перід» (Космач) і «гусаком» (Космач) стосуються поодинокого поступання одної особи за другою. Зустрічаємо і різновид основного кроку «решета». Подібно як і в танці «аркан», в різновидах основного кроку «решета» виступає притупування, оскільки танцюють його та пальцях з дотриманням найбільшої тиші. З метою сильного одноразового вдаряння правою ногою в землю ведучим в танці подається команда «раз прибий» (Барвінкове, Гринява, Яблониця, Розтоки), «ще такий» (Барвінкове, Розтоки, Рожин Великий), «ще поправ» (Барвінкове), «май поправ» (Яблониця, Розтоки, Стебний), «прибий» (Білоберізка, Річка), «а прибий» (Довгополе), «зле було, а поправ) (Рожин Великий), «раз за тата» (Гринява), «ще за тата» (Барвінкове), «а за батька раз прибий» (Рожин Великий) і т.д. Окрім цього подаються ще команди «раз за маму», «ще за маму», «а за маму раз прибий», «раз за брата», «а за брата», «ще за брата», «раз за сестру», «а за сестру», «раз за любку», «ще за любку», «а за любку

раз прибий», «за коханку», «за дівчину раз прибий», «за музику май поправ», «добре було, ще такий», «хоч зле було, а поправ».

Раз права і раз ліва (по черзі) нога вдаряє в землю на команду «два прибий». Семиразове притупування настає після команди «сім раз бий». Сильне подовжене притупування на переміну правою і лівою ногою виконується на команду «батько встав» або «бойко встав».

Основний крок «решета» танцюють поступальним рухом вперед на пальцях після команди «батько спить» або «бойко спить», або «жалоба». Цей останній рід кроків супроводжується схиленням голови і мімічним виразом смутку. Назад танцюють також на пальцях, просуваючись по команді «взад легонько».

Існує також ряд фігур, які для танцю «решето» мають основне значення і стали підставою для виникнення його назви. Ці рухи виразно представляють собою просівання жита ситом, і стосується це більшої частини рухів, виконуваних танцюристами вперед, назад, вправо, вліво. Ця фігура виконується попередньо оговореним рухом танцю. В змісті команд, які супроводжують танець, подається кількість кроків, яка відповідає кількості осіб, які рухаються вперед або назад і одночасно вказується напрям руху. Перед виконанням руху вперед подається команда «дама вперед» або «дівчина вперед», «одна дама на перед», «даму зміни». При цій команді жінка полишає свого партнера і підбігає до партнера, що рухається попереду.

По команді «дві дами наперед» або «дві дівчини наперед» жінка рухається вперед, пропускаючи стоячого перед нею партнера, до наступного – другого. До третього партнера від свого початкового – «три дівчини вперед», четвертого – «чотири дами вперед» і т.д. В Космачі в такий спосіб від танцюристки рухається танцюрист по команді «хлопець вперед» – до першої перед ним танцюристки, до другої – «дубельтово», до третьої – «потрійно» і т.д.

Для того, щоб партнерка повернулася до свого партнера, з яким починала танець, лунає команда «дама довкола, кожна до свого». Чоловіки залишаються на місці і плескають у долоні в такт музики, а дівчата біжать по колу і зупиняються кожна біля свого партнера. Рідше подаються команди «дама взад» або «одна дама взад», або «хлоп узад», або «дві дами взад», або «два хлопи взад» і т.д. Іноді виконується фігура, коли одночасно танцюрист рухається вперед, а його партнерка назад, тоді подається команда «мужчини вперед, дами взад». Команда «оберни», або «обернись», «обернім» служить для виконання обороту і руху в протилежному напрямку всіх танцюючих осіб. Для загострення уваги танцюристів перед зміною фігури танцю подається команда «а вважай, що прийде» або «уважай».

На команди «дама вправо» або «дама справа», «дівчина справа», «направо» чи «дама зліва», «дівчина зліва», «наліво» партнерка переходить перед партнером на інший бік від нього, при цьому руки не розмикаються, а тільки змінюються їх функції.

Другий рід кроків утворюють «голубчик», «голубка», «тропачок», «гайдук», «тропак», «підківка». Виконуються вони під час танцювання основного кроку «решета». Крок «голубчик», що використовується в танці «гуцулка», має більше використання в танці «решето», де його виконують на команду «дама голубчик» або «голубец», «попід ручку голубок», «раз голубчик», а також «голубка». Крок цей повторюють два рази на команду «два рази голубчик», три рази – на команду «три рази голубчик».

Різновид цього кроку полягає в тому, що обидві особи в парі, тримаючись, підносять праві руки, під якими на одну долю такту обоє роблять вправо один оберт на команду «раз голубка» або «голубчик», «голубок раз», «голубка».

З метою дворазового обертання під руку подається команда «два голубок» або «дубельтова голубка». Три рази крок виконується на команду «три голубка» і т.д.

На команду «тріпачок» виконують крок, який має таку саму назву, в ритмічно-часовій схемі, де такт складається з чотирьох вісімок, причому друга вісімка складається з двох шістнадцятих.

На «раз» – виконати півкроку вперед правою ногою, переносячи одночасно вперед ліву ногу;

На «і» – коротко і легко вдарити п'яткою лівої ноги в землю і підняти ліву ногу чуть вперед;

На «два» – повторюється рух на «і»;

На «і» – ліва нога подається вперед.

Крок «гайдук» танцюють чоловіки, коли утворюють замкнене коло. Тоді на команду ведучого «гайдук сів» або «раз гайдук», «з гайдуком» виконують одне присідання, а на «два гайдук» або «ще такий» – два присідання.

Виконують також крок «тропак» на команду «тропак», або «тропот», а також «півківку» на команду «підківками».

Багатими і різноманітними представляються фігури «решета», завдячуючи творчому та комбінаційному змістові його частин. Зустрічаються два роди фігур, з яких перший ґрунтується на різного роду еволюційному формуванні кола. Для створення кола служить команда «коло» або «колесо», «кулко» і «ружі». Після виголошення відповідної команди, виконується структурне утворення «в два колачі». Половина танцюючих замикає коло зовнішнє, тримаючись за долоні, а друга половина – внутрішнє з покладеними на плечі руками. Виняток з цієї точки зору становлять мешканці Хороцевого, де внутрішнє коло розірване і кожен стоїть особово. З точки зору активності і пристосування танцюючих осіб в структурному утворенні «в два колачі» представимо перш за все згадувану фігуру, в якій чоловіки утворюють зовнішнє коло, а жінки – внутрішнє. Фігуру цю виконують на команду «дами в середину, хлопці по краях» або «дами в середину», «дівчата в середину». Обидва кола в танці просуваються в протилежних напрямках. Виняток становить місцевість Барвінкове, де є певні зміни. Тоді, коли внутрішнє коло жінок стоїть на місці, чоловіки, які утворюють зовнішнє коло, на початку просуваються, танцюючи «тропот», потім розривають руки і біжать по обводу кола за ведучим, плескаючи в долоні. На його команду «раз» перестають плескати. Для того, щоб жінки знаходилися на місці, ведучий подає команду «хлопці навколо, дами на місці». В деяких місцевостях чоловіки танцюють «тропот», а на команду «гайдук сів» – «гайдук».

Більш урізноманітнений є крок «гайдук», який виступає в багатьох різновидах – «раз гайдук», «два гайдук», «ще такий», «добре було, поправ» під час танцювання «решета» на команду – «усі дами в середину». На зміну напрямку руху чоловіків подається команда «хлопці обертай» (Космач) або «край обертай». Жінки, які танцюють у внутрішньому колі, мають менше кроків. Рухові властивості кіл виступають подібно як і в попередній конструкції «в два колачі», коли на команду «хлопці в середину, дами з краю» або «хлопці в середині, дівчата по краях», обидва кола, рухаючись в протилежних напрямках, виконують крок «тропот», а на команду «дами навколо, хлопці на місці» або «хлопці до середини» чоловіки стоять в середині кола, а жінки танцюють навколо них одноособово «тропот» і «крутити сьи». Іноді утворюють з двох кіл фігуру, яка нагадує одне переплетене коло. Тоді на команду «хлопці кошелек» (Ворохта) або «кулко» (Розтоки) переносять хлопці з'єднані руки через голови дівчат, які знаходяться у внутрішньому колі, рухаючись разом в одному, а потім в іншому напрямках. Дія ця стосується часом і дівчат на команду «дівчата кошелек» (Ворохта). Без спеціальної команди виконують фігуру, яка повністю подібна до забави «в'язання букету» (Прокурава), сутність якої в тому, що ведучий танцем розриває коло, а тримаючи за руку танцюристку, стає всередині танцюючих і крутиться «за сонцем» навколо себе. Таким чином всі танцюристи, обкрутившись навколо нього, утворюють клубок, а схилений ведучий виходить з середини, ведучи за собою учасників танцю. Фігуру цю, як і дві наступні, які ще підлягають розгляду пізніше, танцюють на закінчення «решета». По команді «руки до гори» (Ворохта), особи, що танцюють в замкненому колі, підносять руки, а ведучий розриває коло біля себе і, ведучи всіх за собою, проходить під руками

танцюючих осіб, оминаючи по черзі одну особу спереду, а другу ззаду, окреслюючи нібито синусоїду. На команду «гора» (Космач), танцюючі «решето» розриваються по парах і повертаються до середини кола, при чому танцюрист обіймає свою партнерку. Також танцюють на команду «брама» знану з коломийки фігуру «міст».

На врахування заслуговує другий рід фігур, в яких особливого значення набуває індивідуальна міміка і імпровізація відносно рук. Характерним тут є використання руху вертикального і обертового. До групи з вертикальним рухом необхідно зарахувати фігури, які виконують на команди: а) «гойданка» (Ворохта), де танцюючі особи в такт музики підносять і опускають руки, наслідуючи гойдання; б) «телефон» (Ворохта) – полягає в піднесенні і опусканні рук на плечі особи, яка рухається перед танцюристом чи танцюристкою; в) «права рука вгору» (Космач, Ворохта), після якої чоловіки підносять праві руки, а після їх опускання плескають десять разів. Те саме виконують лівою рукою, підносячи її на команду «ліва рука вгору» (Космач, Ворохта). На команду «летіти» (Космач) – танцюрист ловить своїми руками випростані горизонтально в бік руки дівчини, яка рухається перед ним, і виконує ними напереміну вертикальний рух догори і вниз декілька разів. Обертовий рух виконується у фігурі на команду «руки під руки» (Космач) або «руки під плече» (Космач), на котру кожна танцююча особа бере іншу особу, що йде перед нею за талію і крутить нею поперемінно один раз вправо, один раз вліво.

Необхідно з'ясувати форму танцю. З огляду на те, що танець «решето» не обмежується сталою формою і має структуру як багатшу, так і біднішу, а головна формальна основа архітектонічна є пара, представимо його формальну будову, беручи вплив колових гуцульських танців. З цього приводу проілюструємо танець «решето», враховуючи його первісну будову: а) пари; б) в поєднанні з одним колом замкнутим; в) багатшою структурою пар, кола і двох кіл.

Вирішити питання в такий спосіб неможливо, принаймні, через суперечності з елементами архітектонічної будови характеристичного танцю для певних місцевостей, в яких «решето» почали танцювати останніми роками, оскільки більш склоплектована і багатша форма танцю є властива для місцевостей його давнішого існування, де він мав час розвинутися.

Перший рід «решета», що базується на формальному елементі – пари, які виступають у постаті розірваного кола, означає побічність утворень структурних, які обмежуються здебільшого основними кроками, а в територіальному підході виглядає наступним чином:

Місцевість	**Форма танцю**
Голови і Красноїлля	$K+[p(h)]^n+K^c+[p(h)]^n$
Яблониця, Гринява	$K+f^L+f^{pr}+f^r+2f^r+f^r+b$
Криворівня	$K+(f^r)^n+f^r+2f^r+3f^r+$ $+4f^r+f^r+f^r$
Яворів	$K+f^r+2f^r+f^c+2f^r+f^{pr}+f^L+$ $+g^0+g+f^k+tr$
Ясень Гірний, Устеріки	$K+f^L+f^{pr}+K^c+g^0+g+p(h)+$ $+2p(h)+3p(h)+tr$
Город, Соколівка	$K+f^r+2f^r+3f^r+f^L+f^{pr}+p(h)+f^k+$ $+K^c+2K(m^r f^c)$

Другий рід форми танцю охоплює, крім формального утворення – пари, також елементи новіші, тобто коло, яке помалу займає своє місце і збагачує форми танцю

«решето». Також одночасно з колом виступає в цій конструкції крок «тропот», характерний для гуцульських колових танців. Цей рід формальної конструкції, що ледь зустрічається в двох місцевостях, творить якби перехід від форми пар до форми кола:

Місцевість	**Форма танцю**
Малий Рожин	$K + g^0 + g + f^L + f^{pr} + K(tr'opot)$
Довгополе	$K + g^0 + g + f^r + 2f^r + K(tr'opot) + K + b + b + b + b + K^c + f^r + f^r + b + b$

З точки зору застосування різних фігур і кроків набагато більшим і багатшим є третій рід «решета», який має формальну будову, яка базується на парах, одному колі і двох колах. Щораз більше, перед початком танцю, зустрічається в Гриняві інтродукція у постаті «розводити данець» – риса, властива коловим гуцульським танцям. З огляду багатства фігур заслуговують на увагу місцевості Ворохта і Космач, які виникненню великої кількості фігур завдячують здібностям талановитих гуцульських танцюристів.

Формальну будову з конструкційними елементами третього роду «решета» можна представити наступним чином:

Місцевість	**Форма танцю**
Бабин	$K + f^r + 2f^r + 3f^r + f^k + K^c + 2K(mf)$
Яблониця, Ворохта, Татарів, Жаб'є-Ільці, Жаб'є-Кривополе, Жаб'є-Слупейка	$K + f^L + f^{pr} + K^c + f^k + 2K(fm) + 2K(mf)$
Хороцеве	$K + ph + f^k + f^r + 2f^r + g^0 + g + b + b + b + b + 10b + 2K(fm)$
Стебний	$K + tr + p(h) + g^0 + g + b + b + b + f^L + K^c + f^r + 2f^r + 2K(fm) + K$
Барвінкове	$K + g^0 + g + b + b + b + b + b + b + b + 7b + f^k + K^c + f^r + 2f^r + f^L + f^{pr} + 2K(fm) + 2Kmf$
Брустури	$K + f^r + 2f^r + 3f^r + f^{pr} + f^L + f^k + K^c + p(h) + g^0 + g + 2K(mf) + 2K(fm) + K$
Річка	$K + f^r + 2f^r + 3f^r + f^{pr} + f^L + f^k + K^c + p(h) + b^n + tr + 2K(mf) + 2K(fm) + K$
Білоберізка	$K + p(h) + f^{pr} + f^k + p(2h) + b^n + f^r + g^0 + g + K^c + f^r + 2K(fm) + K + p(h) + 2K(mf)$
Рожин Великий	$K + p(h) + f^r + 2f^r + f^k + f^{pr} + f^L + K^c + g^0 + g + f^c + 3f^c + b + b + b + b + b + 2K(fm) + K + 2K(mf)$

Гринява	$I / K^{m}(tr'opot) + K^{m+f}(tr'opot) + K + g^{0} + g + b +$ $+ b + b + b + b + 2f^{r} + f^{r} + K^{c} + f^{pr} + f^{L} + 2K(fm) +$ $+ K + 2K(mf) + K$
Розтоки	$K + b + b + b + b + b + b + b + b + p(h) + p(2h) +$ $+ p(10h) + f^{r} + 2f^{r} + 3f^{r} + f^{L} + f^{L} + f^{pr} + K(fm) +$ $+ CO + 2K(mf)$
Прокурава	$K + f^{r} + 2f^{r} + 3f^{r} + 4f^{r} + 5f^{r} + f^{c} + 2f^{c} +$ $+ 3f^{c} + m^{c} + 2m^{c} + K^{c} + p(h) + f^{h} + f^{2h} +$ $+ f^{3h} + 2K(mf) + K + B$
Ворохта	$K + f^{r} + 2f^{r} + 3f^{r} + 4f^{r} + Kp + K_{p}^{c} + m^{pr+rc} +$ $+ m^{Lrc} + T + H + K^{v} + K^{c} + 2K(fm) + CO + K +$ $+ 2K(mf) + CO + K + p(h) + K + \frac{B}{2}$
Космач	$K + f^{r} + 2f^{r} + m^{r} + 2m^{r} + 3m^{r} + f^{L} + f^{pr} + p(h) +$ $+ p(2h) + f^{h} + f^{L} + 2K(fm) + 2K(fm^{c}) + K + f^{L} +$ $+ 2K(mf) + m^{prrc} + m^{Lrc} + f^{prrc} + f^{Lrc} + K + K^{z} +$ $+ K_{v} + K_{v1} + K^{c} + f^{pr} + K + K_{v} + 2K_{v}^{c} + K_{v} + L +$ $+ f^{h} + tr + P + K_{v} + K + X$

Д. 8. ТАНЦІ З РУМУНСЬКИМИ ЕЛЕМЕНТАМИ

На Гуцульщині існує дві групи танців з румунськими елементами, час появи і існування яких є різний: одні зникли або існують віддавна, інші, як твори дещо новіші, з'явилися на початку XX ст. До першої групи, як давнішої, відносяться чоловічі танці «аркан», «румунка», «алуні», «сербин», «вулох» (волох) і «волошка», які базуються на цілісній одноформенній формальній структурі. Одночастинність, однаковий і повільний темп і однакові властивості метричні і ритмічні є характерними для їх будови.

Основні елементи хореографічної конструкції грунтуються переважно на одночастинній формальній будові шеренги або півкола із застосуванням під час танцювання одного і того ж кроку з притупуванням, характерним для чоловічих румунських танців. Новіша формальна будова кола, яка з'явилася під впливом гуцульських танців, має тут другорядне значення.

До другої групи належать танцювальні конструкції «Гора», тобто танці з різною формальною структурою. Спостерігається тут двочастинна музична конструкція, яка базується на двох різних мелодіях, з яких перша має повільний, а друга швидкий темпи.

На перший план в цих танцях виступають кроки з різними руховими діями, з яких одні – із застосуванням руху вперед і відповідають першій мелодії, інші – з характерним обертовим рухом відповідають другій мелодії, яка з попередньою утворює цілісність.

Для цієї групи властивою є формальна структура кола і пари в поєднанні з багатством кроків, які виконуються в танцях коломийкових, козачкових і коломийково-козачкових.

МЕТРИКА І РИТМІКА «АРКАНА»

Крім метрики, яка опирається на анапестичні стопи, зустрічаються в арканових мелодіях спондейні метри. Зазвичай двотактова фраза посідає в першому такті спондей, а в другому – анапест, що узгоджується з хореографічними ритмічно-руховими рисами основного кроку.

Мелодії «аркана», які в народі називають «волошки», вирізняє метрична перевага «спондея».

Властивості ритмічні натомість мають скомплектовану будову, де утворення стопові підлягають роздрібленню. Цінності ритмічні є ідентичними з цінностями метричними з тим зауваженням, що коротким частинам метричних стоп відповідають вісімки, а довгим – чверті, які часом в місцях музичної інтерпункції видовжені до півноти, а особливо це стосується анапестичної стопи. Мелодія утримується в такті 2/4 і посідає, на відміну від будови симетричних коломийкових мелодій, різну кількість тактів, наприклад, 8, 10, 12, 14, 16, 22, 24.

З точки зору ритмічних дій ці мелодії мають метричні роздріблення першого і другого ступеня, які стосуються також стопи спондейної (стопи спондея) і анапесту.

Подібно, як і в попередньо описаних танцях, в «аркані» зустрічається стягнення анапестичної стопи в півноту або дві чверті. Стосується це другого такту музичної фрази.

Частим явищем є пролептичний предтакт (затакт), характерний для анапестичної стопи в каденційних зворотах, а також при закінченні фраз.

«Аркан» є чоловічим танцем, найбільш розповсюдженим на гуцульській території серед танців з румунськими елементами. Гуцули стверджують, що «аркан» був занесений ремісниками, які перебували на роботах в Румунії і тими, хто проходив військову службу в стаціонарних полках на Буковині.

Гуцули вважають «аркан» танцем опришків. З нових джерел виходить, що «аркан» гуцули танцюють віднедавна. Тут найновішим даним суперечать давніші джерела, а також відомості, отримані від деяких старожилів Гуцульщини, які стверджують, що гуцули танцювали «аркан» віддавна. Цю видиму суперечність належить вияснити. Зникнення цього танцю, виконуваного в повільному темпі, спровоковано було збільшенням швидкості темпу танців коломийкових і коломийково-козачкових, а також відсутність в домах чоловіків під час світової війни. Згодом розповсюджується більш сконсолідована форма сучасного «аркана», яка виникла через покращення життєвих стосунків (лісові роботи) на початку XX ст.

Танець цей танцює сьогодні здебільшого молодь, яка навчилася його вже після світової війни.

Назва цього танцю виступає в різних різновидах (аркан, арган, орган).

Щоб докладніше зрозуміти види формальних утворень «аркана», необхідно представити його кроки. В «аркані» їх розрізняють два роди. Перший рід становлять кроки, які належать виключно до цього танцю, а це – основний крок «аркана», «прибий», «зміни». В другому роді натомість бачимо кроки, відомі з попередніх танців коломийкових, козачкових і коломийково-козачкових – «підківка», «тропачок», «гайдук», які танцюють в поєднанні з основним кроком «аркана».

Основний крок «аркана» танцюють протягом всього танцю. Має він ритмічно-рухову схему, що заповнює три такти, де кожний такт складається з двох чвертей (Див. Тн.М., №285, три такти).

1-ий такт

На «раз» – крок правою ногою вправо;
На «і» – винести ліву ногу вправо позаду правої;
На «два» – поставити ліву ногу на землю;
На «і» – праву ногу подати вправо.

2-ий такт

На «раз» – поставити праву ногу на землю;
На «і» – винести ліву ногу, зігнуту в коліні перед правою;
На «два» – «і» – винести ліву ногу вліво.

3-ий такт

На «раз» – опустити ліву ногу на землю;
На «і» – винести праву ногу, зігнуту в коліні перед лівою;
На «два» – «і» – винести праву ногу вправо.

(Див. Табл.III, №41).

Крок «аркана» починають танцювати завжди з правої ноги вправо. Під час всього танцювання цього кроку танцюристи рухаються вправо і залежно від способу його виконання – на пальцях (тихо) чи на цілій стопі (голосно), згідно пристосованих для цього команд.

Щоб виконувати крок «аркана» на пальцях подається команда «батько спить». Голосно і сильно виконують цей крок з притупуванням і з далеким викиданням ніг на команду «а збудім» або «вже зоріє», або «батько встав».

Перша команда характерна для Березова, друга для Голов і Жаб'є-Слупейки, третя – для більшості місцевостей Гуцульщини.

Часом з метою ритмічного регулювання виконання кроків і додання запалу танцюристам, ведучий видає команди «охота» (Березів), «а з охотов» (Жаб'є-Слупейка), «потріси» (Шешори). Тоді вдаряння, що стосуються першої долі першого такту в основному кроці «аркана», є сильнішими, а винесення правої ноги вправо є більшим і енергійнішим.

Епізодичне значення в кроці «аркана» має команда «по холевах» в Головах і Жаб'ю-Слупейці, а стосується вона рухової дії в другій частині першої долі другого такту, де танцюрист правою рукою вдаряє долонею по піднятій і зігнутій лівій нозі з внутрішньої сторони, і другої частини першої долі третього такту, де лівою рукою вдаряє долонею по внутрішній стороні правої ноги (Див. Табл.IV, №51).

Перед тим, як почати виконувати крок «аркана» (тобто, на початку танцю), попередньо виконують коливальний рух (похитування) всі танцюючі кількаразово вправо і вліво відносно метричного ритму. На першу долю такту – рух вправо, на другу – вліво. Під час названих дій з метою виконання основного кроку подається команда «раз, два, три, пішов», або просто «раз, два, три». Деякі цього роду команди часом мають подвійне завдання: а) обмеження тривалості кроку «підківка» і «тропачок»; б) служать одночасно для поновлення початку попередньо перерваного виконання основного кроку «аркана». Це команди «а пішов» (Березів, Татарів, Ворохта), «тай пішов» (Шешори).

Перед описуванням кроків необхідно також згадати про команди, які мають другорядне значення і не стосуються основного кроку «аркана». Перед танцюванням будь-якого кроку з метою загострення уваги танцюристів подається команда «а вважай» (Дземброня, Старий Косів, Москалівка, Хороцеве, Голови, Розтоки, Соколівка, Жаб'є-Кривополе і Жаб'є-Слупейка), «уважай, шо прийде» (Довгополе, Криворівня, Прокурава), «а вважай, шо буде» (Ясень Гірний, Яворів, Річка, Стебний). Ще можуть бути команди «уважай, бо щось буде», «а шо буде, добре знай».

Танець «аркан» (вступ)

Танець «аркан» (рух перший)

Танець «аркан» (рух другий)

Танець «аркан» (рух «гайдук сів»)

Танець «аркан» складається з багатьох кроків, серед яких на першому плані очевидними є притупування. Це є характерною рисою чоловічих танців з румунськими

елементами. Одноразове сильне ударяння правою ногою в землю, виконуване на першу долю в ритмічно-руховій схемі другого такту під час танцювання арканового кроку, відбувається після виголошення команди «раз прибий» або «а раз бий», «ще поправ», «ще такий», «добре було», «ще раз так». Останні три означають повторення вже виконаного руху.

Деякі кроки часто танцюють для вшанування певної особи, деякої їх кількості і навіть речі. З цією метою служать команди «а за діда» (Брустури, Довгополе, Річка), «раз за діда» (Космач, Микуличин, Ворохта), «за діда» (Прокурава), «раз за батька» (Космач, Ворохта), «а за батька» (Хороцеве), «раз за тата» (Білоберізка), «раз за маму» (Білоберізка), «а за маму» (Довгополе), «а за брата» (Білоберізка), «а за дівку» (Космач, Микуличин, Ворохта), «а за Федя» (імя особи), «май прибий» (Розтоки), «раз за музику» (Космач, Микуличин, Ворохта), «раз за гості» (Космач, Микуличин, Ворохта), «за підкову» (Голови, Жаб'є-Слупейка), «за горівку» (Прокурава).

Різновид цього кроку танцюють на команду «раз за бабу», «а за бабу» (Прокурава). Різниця між різновидом і основним кроком полягає у високому піднесенні правої ноги з метою розгону для сильнішого ударяння, яке в інших випадках не виконують, а просто легко опускають ногу на пальці, що спричинює радість і сміх учасників танцювальної забави. Крок цей танцюють тільки тоді, коли хочуть над кимось покепкувати, висміяти.

Крок «прибий», який танцюють в ритмічно-часовій схемі основного арканового кроку, має два різновиди, складені з частини арканового кроку і притупувань, кількість яких залежить від відповідної команди.

Перший різновид танцюють на команду «два прибий» («два прибив») або «два за коханку», що проявляється в другому такті сильним ударянням двічі правою ногою на першу і другу долю.

В іншому різновиді цього кроку на команду «три прибий» («три прибив») або «три поправ», притупування в другому такті є роздріблене, де на першу і другу частину першої долі наступають два короткі і легкі ударяння правою ногою в землю. Довге і сильне ударяння є характерним для другої долі згадуваного такту. Кроком нескладним, винятково на елементах притупування, яке значно підкреслює ритміку основного арканового кроку, є «два великі, три малі» або «три по три».

Ритмічно-рухові елементи цього кроку виступають як синтез елементів описаних кроків «два прибий» і «три прибий». Спосіб танцювання «два великі, три малі» і попередньо оговорених кроків без огляду на кількість притупувань, виконуваних виключно правою ногою, є характерними для східної і південної Гуцульщини. Є він ідентичний зі способом виконання кроків «аркана» румунами.

Другий спосіб виконання цього роду кроків, що полягає на притупуванні поперемінно то правою, то лівою ногами, спостерігається в місцевостях північної Гуцульщини (Космач, Прокурава, Татарів і Ворохта), а з народних повідомлень він властивий також для «аркана», який танцюють на Поділлі.

Крок «два великі, три малі» займає майже однакове місце з основним аркановим кроком завдяки частому виконанню, який танцюють без спеціальної з цією метою команди після кроку «гайдук» (Березів, Білоберізка, Космач, Микуличин, Татарів, Ворохта, Жаб'є-Слупейка) і «зміни» (Білоберізка, Космач, Микуличин, Жаб'є-Ільці, Жаб'є-Слупейка), а також їх різновидів.

Явище це спостерігається в місцевостях, в яких зустрічається велика кількість танців. До кроків неправильних в танці «аркан» належать «оден великий, три малі» і «три великі, два малі». Перший (Барвінкове, Прокурава) починають танцювати на другу долю другого такту, а другий (Криворівня) в дальшому своєму перебігу відповідає двом долям другого і третього такту ритмічно-рухової схеми основного кроку арканового.

Зустрічаються також кроки, які характеризує більша кількість притупувань, наприклад «чотири прибий» (Березів, Хороцеве, Дземброня, Пістинь, Жаб'є-Ільці), «п'ять прибий» (Хороцеве, Дземброня, Пістинь, Жаб'є-Ільці), «шість прибий» і т.д. Як відпочинковий, під час втомлюючого танцю, яким є «аркан», гуцули танцюють крок «зміни», який полягає в тому, що на першу долю третього такту ритмічно-рухової схеми

арканового кроку опускає танцюрист ліву ногу, а на другу долю цього такту виконує ¼ оберту вліво на пальцях лівої ноги, переносячи півколом в тому самому напрямку праву ногу. На першу долю наступного такту опускає праву ногу, посуваючи за нею ліву, а на другу долю цього такту затримує ліву ногу, виконуючи на ній ¼ оберту вправо і підносить праву ногу (Див. Табл.III, №40). Часто по виконанні цього кроку відбувається сильне одноразове вдаряння в землю правою ногою (Дземброня, Жаб'є-Ільці). Крок цей танцюють на команду «крок зміни» або «зміни крок», «раз зміни», «раз міняй». Коли хочуть повторити те саме, подається команда «другий зміни». Тут може бути кількаразове повторення. Тоді подається команда «два зміни» або «два міняй», які заповнюють два такти. «Три зміни» або «три міняй» служить для триразового повторення кроку впродовж трьох тактів. Протягом чотирьох тактів чотириразово танцюють крок «чотири міняй» і т.д.

На увагу заслуговує більш сучасний спосіб виконання кроку «зміни», де цей крок на команду «три міняй на місці» не танцюють рухаючись в певному напрямку, а лиш на місці впродовж трьох тактів, починаючи з третього такту схеми арканового кроку.

І такт

На «раз» – «і» – опустити підняту ліву ногу на пальці на землю;

На «два» – «і» – виконати ¼ оберту вліво на пальцях лівої ноги, переносячи півколом в тому ж напрямку праву ногу.

ІІ такт

На «раз» – «і» – опустити праву ногу на землю;

На «два» – «і» – виконати 1/2 оберту вправо на пальцях правої ноги, переносячи півколом в тому ж напрямку ліву ногу.

ІІІ такт

На «раз» – «і» – опустити ліву ногу на землю;

На «два» – «і» – виконати 1/2 оберту вліво на пальцях лівої ноги, переносячи півколом в тому ж напрямку праву ногу.

(Див. Табл.III, №43).

Одночасно і крок «зміни» виступає в поєднанні з іншими кроками, утворюючи узгоджену конструкцію. На увагу тут заслуговують кроки «прибий» і «гайдук».

Комбінація кроку «зміни» і «прибий» виконується на команду «раз міняй, а раз бий» (Дземброня, Жаб'є-Ільці), де після третього такту арканового кроку (ритмічно-рухової схеми) на першу частину наступного такту вдаряє танцюрист сильно в землю цілою стопою правої ноги.

Виконання кроку «три міняй, а два бий» (Дземброня) займає вісім долей чотирьох тактів. Шість перший долей виконується триразово «зміни», а наступні дві долі – дворазове вдаряння правою ногою в землю.

Крок «три міняй, а три бий» (Дземброня, Жаб'є-Ільці) є поєднанням триразового виконання кроку «зміни» і вдаряння три рази правою ногою в землю.

Другий різновид складеного кроку «зміни» поєднує крок «зміни» з кроком «гайдук», і в цій конструкції виконується на дві долі такту – 2/4. На команду «раз міняй, два сідай» (Березів) виконується на дві долі крок «зміни», а на два наступні такти виконується два низьких присідання (Див. Табл.VI, №78).

Іноді в Жаб'ю-Ільцях ведучий танцю перестерігає правильне виконання тих кроків словами: «а ни мели (не помиляйся), бо я вижу». Крок «підківка» є ідентичний з кроком «голубці шчібати». Назва його підкреслює дію кроків. А також назву «підківка» вживають для зазначення чоловічого характеру кроку і віднесення його до виконання мужчинами. Крок «голубці шчібати» характерним є для жінок в мішаних танцях, тобто тих, де участь беруть чоловіки і жінки.

Крок «підківка» виконується в поєднанні з основним кроком танцю «аркан» і виконується в часі другої долі третього такту метрично-часової схеми як одноразове вдаряння п'ятками (Див. Табл.III, №34).

Перед виконанням «підківка» подається команда «а раз підківка» (Ясень Гірний) або «підківками раз» (Довгополе). В деяких місцевостях обмежуються тільки самою назвою кроків з метою одноразового виконання – «підківка» (Березів, Голови, Ферескуля,

Космач, Красноїлля, Микуличин, Пістинь, Прокурава, Соколівка, Шешори, Татарів, Жаб'є-Ільці, Жаб'є-Слупейка), «підкова» (Розтоки), «у підківку» (Стебний). Крок одинарної підківки є збагачений в Космачі і Ворохті одноразовим і одночасним плесканням танцюючими, виконаним під час тої ж долі такту, що й «підківка». З цією метою учасники танцю розривають коло. Крок «підківки» повторюється також без перерви кількаразово, і залежно від кількості повторень подаються відповідні команди. Подвійне виконання кроку «підківка» заповнює першу і другу долі третього такту і розпочинається на команду «два підківка» (Яворів), «а два підківка» (Ясень Гірний), «підківка подвійна» (Космач, Криворівня, Микуличин, Татарів, Ворохта, Жаб'є-Слупейка) або «подвійна» (Голови). Потрійне і на обидві долі четвертого такту виконується на команду «підкова потрійна» (Старий Косів, Москалівка, Смодна), «потрійна» (Голови).

Повторювання кроку «підківки», тобто підскоків, і одночасного ударяння п'ятою правої ноги в п'яту лівої достатню кількість разів виконується на команду «підківка безконечна».

Конструкція «підківки» в поєднанні з кроками, про які мова йшла вище, є дуже збагачена. Йдеться про комбінацію частини кроків «аркана», «підківки» і «тропачка». Цілісність представляє ритмічно-рухову схему, де такт складається з двох чвертей в першому і другому тактах, двох шістнадцяток і трьох вісімок в третьому такті. Тоді, коли в перших двох тактах виконуються дії, що стосуються арканового кроку, то на прешу чверть першої долі третього такту підскакує танцюрист на пальцях правої ноги, переносячи її (до середини) вліво. В другій чверті цієї долі слідує вдаряння правою п'ятою в ліву. На другу частину першої долі опускається ліва нога, а на першу частину другої долі права нога, після чого в другій частині цієї долі підносить танцюрист праву ногу. (Див. Табл.IV, №47).

Для виконання цього кроку подається команда «підківка з тропачком» (Брустури, Річка, Жаб'є-Слупейка), «підкова з тропаком» (Старий Косів, Москалівка, Смодна), «з тропаком» (Березів, Білоберізка, Голови, Смодна) або «з підківков» (Білоберізка).

В різновидах «підківки», яку танцюють на команду «підкова з двома» (Старий Косів, Москалівка, Смодна), відбувається поєднання частини арканового кроку, «подвійного тропачка» і «підківки», причому роздріблення стосується другої долі третього такту. Ритмічно-рухова схема цього кроку посідає по дві чверті в першому і другому тактах, дві шістнадцятки, вісімку і чотири шістнадцятки в третьому такті.

Різниця між ним і попередньо описаними кроками полягає в дії ніг під час другої долі третього такту:

На «раз» – опустити підняту праву ногу на землю і різко підняти вгору;

На «і» – сильно вдарити правою ногою в землю і, піднявши її, винести вправо.

(Див. Табл.VI, ст.77).

Крок «тропачок» танцюють на команду «тропачок» (Довгополе, Космач, Красноїлля, Микуличин, Пістинь, Прокурава, Татарів, Ворохта і Жаб'є-Кривополе) в ритмічно-руховій схемі двох чвертей в перших двох тактах і чотирьох вісімок в третьому.

Під час перших двох тактів виконується аркановий крок (частина), а на першу частину першої долі третього такту танцюрист опускає ліву ногу, підносячи праву, на другу частину опускає праву ногу, підносячи ліву. На першу частину другої долі опускає танцюрист ліву ногу, вдаряючи нею сильно в землю, а на другу частину цієї долі подає вправо праву ногу. (Див. Табл.III, №36). Зміна черговості ніг в цьому різновиді «тропачка» підкреслює команда «тропачок ліва, права» (Прокурава). З метою повторення цього кроку подається команда «ще такий» (Стебний) або «май поправ» (Стебний). З метою відпочинку танцюрист затримується і танцює крок «тропачка» на команду «тропачок на місці» (Березів) або «на місці тропачок» (Білоберізка) в ритмічно-руховій схемі двох чвертей в двох перших тактах і вісімки, двох шістнадцяток і двох вісімок в третьому такті. Тоді, коли в двох перших тактах виконує танцюрист частину арканового кроку, то на першу частину першої долі третього такту опускає ліву ногу, підносячи праву. На першу половину другої частини цієї долі вдаряє п'ятою правої ноги в землю, а під час другої половини цієї частини підносить праву ногу. На першу частину другої долі

опускає п’ятку правої ноги, вдаряючи нею в землю, а на другу частину цієї самої долі подає праву ногу вправо. (Див. Табл.IV, №46).

Набагато більше ритмічно-рухових роздріблень зустрічаємо в різновиді цього кроку на команду «тропачок подвійний» (Космач, Микуличин, Татарів, Ворохта). Танцюють його в ритмічно-руховій схемі, складеній з двох чвертей в першому і другому тактах і восьми шістнадцяток в третьому такті.

3-ий такт

На «раз» – піднести праву ногу, швидко опустити, вдаривши п’ятою в землю;

На «і» – піднести праву ногу, швидко опустити, вдаривши п’ятою в землю, підносячи на пальці ліву ногу;

На «два» – опуститись на п’ятку лівої ноги, піднести праву ногу, а за тим опустити її на землю;

На «і» – піднести праву ногу на пальці і стати на всю ступню.

(Див. Табл. IV, №76).

Поєднання арканового кроку з кроками «тропачок» і «гайдучок» виконують на команду «тропачок з гайдучком» (Пістинь) в ритмічно-руховій схемі з двох чвертей в двох тактах і чотирьох шістнадцяток і двох вісімок в третьому такті.

В перших двох тактах виконується частина арканового кроку.

3-ий такт

На «раз» – крок на місці лівою ногою, підняти праву ногу і опустити її на землю;

На «і» – піднести праву ногу і знову опустити її на землю;

На «два» – виконати глибоке присідання на обидвох ногах;

На «і» – підвестися, випрямляючи корпус і подаючи вправо праву ногу.

(Див. Табл. IV, №45).

На увагу заслуговує різновид виконання кроку «тропачок» в північній і західній територіях Гуцульщини (Космач, Микуличин, Шешори, Пістинь, Татарів, Ворохта), де притупування п’ятами замінено вдарянням цілими стопами в землю і дії ніг є поперемінними з високим їх піднесенням.

Крок «гайдук» танцюють в поєднанні з аркановим кроком на першу і другу долі третього такту в ритмічно-руховій схемі основного кроку «аркана» (Див. Табл.III, №42).

Виконанню цього кроку передують команди, в яких вказується кількість раз його виконання, наприклад «гайдук раз» або «раз сідай», «а раз сів», «гайдук сів», «ще такий», «ще кривий».

Два рази танцюють «гайдук» на команди «гайдук два», «два сідай», три рази – на команду «гайдук три», «три сідай», чотири рази – «гайдук чотири», п’ять раз – «гайдук п’ять» і т.д.

В той час, коли кроки «гайдука» виконуються на місці, то крок «гайдук три в поході» (Старий Косів, Москалівка, Смодна) полягає в тому, що кожне присідання виконується з просуванням.

Іноді під час виконання «гайдука» всі танцюристи розривають коло і танцюють на першу долю такту третього «гайдука» (присідання), а на другу долю слідує виконання одноразового оберту навколо себе. Особливе становище в танці «аркан» займає особа ведучого, який є зазвичай добрим танцюристом. Завжди займає він місце з правого краю півкола, танцює з товаришами, утворюючи коло.

Зустрічається також формальне утворення кола, всередині якого стоїть ведучий і подає відповідні команди (Космач). Будова команд, виголошення їх, акцент змушують дотримуватися анапестичного метру, який посідає домінуюче місце в арканових мелодіях.

Форма танцю «аркан» не має сталої цілісної будови на території Гуцульщини, оскільки зустрічаються два роди цього танцю. Перший, в якому на увагу заслуговує елемент шеренги, виступає як півколо, і другий – де особливе значення має елемент кола. Перший рід є дещо чисельніший і давніший. Генетично спільний він є з румунським танцем з такою ж назвою. Здебільшого задіяна тут мала кількість танцюристів, а в своїй структурній будові містить цей рід «аркана» значне багатство елементів структурних, про що говорить наступне співставлення:

Місцевість	Форма танцю
Білоберізка	$K + g^0 + g + b + b + b + b + 2b + itr + 2b_3 + 5js + 3j + + 4j + 5j + 6j + 7j + 8j + 9j + 10j + tr + itr + s + 3s + + 5s + 6s + 7s + 8s + 9s + 10s$
Жаб'є-Слупейка	$K + b + b + b + b + 2b + 3b + 2b_3 + i + 2i + itr + i^n + + ch + s + 2s + 3s + 4s + 5s + 6s + 7s + 8s + 9s + 10s + s + 3j + 5j + 5j3s + g^0 + g^1 + g$
Яворів	$K + b + 2b + 3b + 3b + g^0 + g + i + 2i + 3i + s + 2s + + 3s + 4s + 5s + 6s + 7s + 8s + 9s + 10s + j + j$
Голови	$K + b + b + b + 2b_3 + i + 2i + 3i + itr + i^n + + ch + 5j3s + g^0 + g^1 + g$
Город, Старий Косів, Москалівка, Смодна	$K + b + 2b + 3b + 2b_3 + 3j + 5j + i + 3i + + itr + i2tr + 3s + 5s + g^0 + g$
Яблунів	$K + b + 2b + 3b + 2b_3 + 3j + 5j + i + 3i + + itr + i2tr + 3s + 5s + g^0 + g$
Криворівня	$K + b + b + 2b + 3b + g^0 + g + 2b_3 + + 3b_2 + i + 3i + s + 2s + 3s + j$
Красноїлля	$K + b + b + tr + i + j + 2j + 3j + 4j + 5j + s + g^0 + g$
Барвінкове	$K + b + 2b + 3b + b_3 + 2b_3 + g_0 + g + b + s + 2s + j$
Ясень Гірний, Устеріки	$K + b + b + 3b + g^0 + g + i + 2i + 3i + j$
Довгополе	$K + b + 2b + b + b + i + 2i + s + 2s + 3s + tr$
Річка	$K + b + b + b + itr + 2b_3 + g^0 + g + j + itr$
Шешори	$K + b + s + 2s + 3s + s + s + j + i + itr$
Гринява	$K + b + 2b + 3b + 2b_3$

Іноді (хоч дуже рідко), де є велика кількість танцюючих (Гринява, Яблониця, Жаб'є-Ільці), форма «аркана» є коловою і стосується це другої назви місцевості, де часом в танці разом з мужчинами танцюють і жінки.

В танці «аркан» можна зафіксувати процес переходу від шеренгової системи (розірваного кола) до колової. Доводять це формальні елементи «аркана» в Брустурах, де попри коло виступає давніша форма – півколо, і в поєднанні з колом утворює посередній рід:

$$K + b + b + b + b + itr + K + 2b_3 + g^0 + g + j + s$$

Більшу інтенсивність має другий, тобто коловий рід формальної будови «аркана», який іноді називають, особливо в північних гуцульських місцевостях, «подільський». Назві цій він завдячує не тільки однойменній мелодії, а також триманню за долоні, тоді коли в південних і східних гуцульських місцевостях властивим для півколового і колового роду «аркана» є тримання за плечі. Новішим формальним елементом, що витісняє півколову конструкцію, є коло, оскільки більшість гуцульських танців є колової будови, і спостерігається більша зацікавленість ним гуцульською молоддю. Подаємо цікаві види колової конструкції «аркана», співставляючи їх:

Місцевість	Форма танцю
Хороцеве	$K+b+2b+3b+4b+5b+6b+7b+8b+9b+10b+$ $+s+2s+3s+4s+2b_з+g^0+g+b+b+3j+5j$
Космач, Микуличин	$K+b+b+b+b+b+2b+2b_з+s+2s+3s+$ $+4s+5s+tr+2tr+i+2i+j+2j+g^0+g$
Березів	$K+b+2b+3b+4b+2b_з+s+i+itr+j+$ $+s+2b_з+2j+3j+j2s+j3s+i^n+g^0+g$
Татарів, Ворохта	$K+b+b+b+b+b+b+2b+2b_з+s+2s+3s+$ $+4s+5s+2b_з+2tr+i+2i+g^0+g$
Дземброня	$K+b+2b+3b+4b+5b+6b+j+2j+$ $+j2b+l^n+s+2s+3s+4s+2b_з$
Прокурава	$K+b+2b+b_з+3b_з+b+b+b+b+b+i+3j+j+tr+s$
Пістинь	$K+b+2b+3b+4b+5b+6b+2b_з+s+tr+trs+i+j+2j$
Соколівка	$K+b+2b+3b+2b_з+i+g^0+g+i+s+2s+3s$
Стебний	$K+b+tr+tr+tr+i+s+2s+s+s+g^0+g$
Яблуниця, Ворохта, Жаб'є-Кривополе	$K+b+2b+3b+3s+3j+3s+i+tr+2b_з$
Вересканя	$K+b+s+i+s+s+g^0+g+b$
Розтоки	$K+b+b+s+s+2b_з+i+b$
Яблониця	$K+b+2b+s$

Співставлення свідчить про те, що в більшості місцевостей колова форма «аркана» витісняє півколову.

МЕТРИКА І РИТМІКА «ГОРИ»

Метрична будова мелодії «гори» базується в першому роді на трохеїчних стопах, в другому на – анапестичних. Здебільшого переважає анапест. Двотактова фраза є побудована в такий спосіб, що перший такт утворюють трохеї, а другий анапест. Попри те, зявляються і амфібрахічні метри. Зустрічаються також неповні фрази. Ритміка «гори» є дуже різноманітна і має роздріблення, які стосуються трохеїчних або анапестичних стоп. Стягнення анапестичної в одне ціле, тобто в дві чверті, які заповняють один такт, спостерігається в мелодіях «гори», а згадувана вище стопа амфібрахічна виступає на місці тактів, наповнених трохеями або анапестами.

Домінуючим в цих мелодіях є такт 2/4; однак існують мелодії «гори», які гуцули називають «румунка». Вони складені з чотирьох тактів в ритмі ¾, або з двох тактів в ритмі 2/4.

КОНСТРУКЦІЯ «ГОРИ» І ЇЇ РІЗНОВИДИ

«Румунка»

Чоловічий танець **«румунка»** в Білоберізці є твором, будова якого займає місце поміж одноформенними танцями з румунськими елементами. Танцюють його на спеціальну мелодію, яка базується на змінних ритмах в такті 3/4 і 2/4 в однаковому

повільному темпі. Основним елементом хореографічної структури є крок, складений в ритмічно-руховій схемі з двох вісімок, чверті і двох вісімок в першому, другому і п'ятому тактах і з чотирьох шістнадцяток і двох вісімок в четвертому такті.

1-ий такт

На «раз» – поставити праву ногу вправо і піднести до неї ліву ногу;

На «і» – опустити ліву ногу на землю і подати вправо праву ногу;

На «два» – опустити на землю праву ногу;

На «і» – підняти високо ліву ногу, зігнуту в коліні.

2-ий такт

На «раз» – «і» – сильно вдарити лівою ногою в землю;

На «два» – «і» – спрямувати ліву ногу вліво.

3-ий такт

Виконується цей крок вліво, змінюючи дії ніг.

Необхідно наголосити, що підкреслення акценту сильним притупуванням відповідною ногою започатковує виконання кроку в тому ж напрямку. Третьому тактові мелодії відповідають рухові дії, які виконуються впродовж перших двох долей при танцюванні кроку вправо.

В четвертому такті на одному місці в схемі чотирьох вісімок виконуються два легких і одне сильне ударяння лівою ногою на три вісімки, а на четверту – ліва нога підноситься вгору. Дії наступного п'ятого такту є відповідними до таких самих дій другого такту.

Вище представлення кроку включно із зіставленням тактів танцювальної мелодії продиктоване поєднаням характерного кроку притупування з мелодією.

Танець «румунка» має одноформенну формальну будову півкола, в якому танцюристи тримаються за долоні і танцюють вище описаний крок.

«Алуні»

Чоловічий танець **«алуні»** має також властивості, характерні для попередньо описаних танців з румунськими елементами. Танцюють його «шваби», тобто німецькі ремісники, що замешкали на Гуцульщині, а також гуцули в Яблониці і Гриняві на спеціальну мелодію. Як свідчить румунська назва танцю, можна припустити, що цей танець колись виконувався при світлому Місяці. На відміну від кроку попереднього танцю, основний крок в танці «алуні» є двочастинний і складається з дворазового притупування, яке базується на дії ніг почергово. Має він ритмічно-рухову схему, що містить чотири вісімки в першому і третьому тактах, чотири шістнадцятки і чверть в другому, четвертому, п'ятому і шостому тактах, а дві вісімки і чверть – в сьомому і восьмому тактах.

Перша частина кроку має рухові дії вправо.

І-ий такт

На «раз» – крок вправо правою ногою і перенести в тому ж напрямку ліву ногу;

На «і» – опустити ліву ногу на землю, а праву винести вправо;

На «два» – повторити рух, виконуваний на «раз»;

На «і» – повторити рух, виконуваний на «і».

2-ий такт

На «раз» – сильно і коротко вдарити правою ногою в землю і піднести її;

На «і» – повторити рух, виконаний на «раз»;

На «два» – вдарити сильно правою ногою в землю;

На «і» – винести вліво ліву ногу.

При виконанні цього кроку вліво змінюються функції ніг.

Під час повторення чотирьох тактів мелодії танцюють описаний крок ще раз вправо і вліво.

Для другої частини мелодії характерне тільки притупування, з яких одне виконує права нога в першому, а ліва – в другому тактах.

Тоді, коли перший різновид триразового притупування виконує ліва нога, то в наступних двох тактах притупується (вдаряється) на переміну триразово ногами, де в першому такті починає права нога, а в другому – ліва.

Як бачимо, виконання цього кроку стисло відповідає мелодії, яка повторюється впродовж цілого часу тривання танцю «алуні».

Елементом формальної хореографічної конструкції є шеренга, в якій танцюристи тримаються за плечі.

«Сербин»

Чоловічий танець **«сербин»** існує під різними назвами і є характерним для буковинських гуцулів. В місцевостях Бергомет, Путила, Розтоки, Захариш називають цей танець «сербулька», в Довгополі і Конятині – «серба», а в місцевостях, розташованих на схід від названих – «сербин». Мешканці буковинських місцевостей над Черемошем «сербина» танцюють з 1918 року, а занесений він туди через прикордонників – тобто війська румунського, яке там перебувало стаціонарно, щоб оберігати кордон.

Музичні і хореографічні риси танцю «сербин» виразно підкреслюють характер танців з румунськими елементами.

Цей танець побудований на виконанні одного кроку і спеціальній мелодії.

Як обрядовий танець, «сербин» на Буковині виконується під час весілля, а на Покутті – під час обрядів стосовно Великої Ночі (Різдва Христового), при чому під час танцю виконавці тримаються за хустки або палиці. Танцюючі співають пісні, в яких підкреслюється еротичний характер танцю. Цю пісню Р. Гарасимчук записав у Жаб'ю-Ільцях:

Ходить сербан по зарінку, тай шукає свою жінку.
На тім боці за рікою, ходить дівча в краснім строю.
Ой сербане, сербаночку візьми мене за жіночку.
Як я маю тебе взяти, коли в тебе лиха мати,
Лиха мати, вся родина, а я бідний сиротина.
Як шчаруєш брата свого, будеш мати молодого.
Не вмію я чарувати, не навчила мене мати.
Там у лісі калиночка, під калинов гадиночка.
На гадину сонце пече, а з гадини сочок тече.
Возьми, Ґандзю, коновочку, та набери того сочку.
А ще братчик у дорозі, а вже чари на порозі.
Брат до сестри з дарунками, сестра д брату з чарунками.
Напий брате цього пива, що лишем го сама пила.
Ой вже братчик тай напився, тай на коня повалився.
Продай сестро коня того, та рятуй мня молодого.
Не на том тя чарувала, шобим тепер ратувала.
Ой сербане, сербаночку, візьми мене за жіночку.
Як я маю тебе взяти, коли вмієш чарувати.
Зчарувалас брата свого, зчаруєш мя молодого.

Про ритмічно-рухові властивості цього кроку мало що відомо. Старожили з Жаб'є-Ільців вказують на ідентичність ритмічно-рухової схеми з такою ж схемою основного кроку танцю «аркан». Як доказ правдивості цього припущення служать метричні властивості мелодії «сербульки», записаної в Розтоках, які свідчать, що крок цього танцю тісно поєднаний з мелодією і повторюється без перерви під час танцювання.

Для формальної хореографічної конструкції «сербина» властивий елемент шеренги, який спостерігаємо в Довгополі і Конятині, де танцюристи тримаються за плечі в колі, а в Бергометі, Путилі і Захариші – за руки.

«Волох»

Давній чоловічий танець **«волох»** спостерігається в Жаб'ю-Кривополі. Назва його вказує на волоське походження. Не існує записаних мелодій цього танцю. Однак, на підставі фактів можна стверджувати, що гуцули мають дуже мало мелодій для танців загального походження, зазвичай одну, яка може також існувати в багатьох різновидах.

Опираючись на єдину мелодію, яку записав Філарет Колесса, під назвою «волошка», можна припустити, що саме ця мелодія була властива для танцю «волох», оскільки вказують на це і властивості музичної конструкції (метро-ритмічні, ритмічні), зіставлені з основним кроком танцю. Таку гіпотезу підтверджує також зауважена аналогія поміж мелодією, записаною Філаретом Колессою і мелодіями чоловічого танцю «kresanego ratulowianskiego», відомого на Підгаллі, та румунського танцю «сірімбоюл». На підставі повідомлень старожилів з Ворохти можна стверджувати, що давня хореографічна конструкція танцю «волох» полягала на застосуванні іншого кроку і іншого формального елементу від тих, що спостерігаються в сучасному танці «волох» в Жаб'ю-Кривополі.

Заслуговує на увагу давній основний крок в танці «волох», а також його новіші різновиди. Перший має дуже спрощену конструкцію, а танцювали його гуцули в ритмічно-руховій схемі, яка заповнює один такт, що складається з двох чвертей.

На «раз» – крок вперед лівою ногою;
На «і» – винести вперед праву ногу, зігнуту в коліні перед лівою;
На «два» – опустити на землю праву ногу;
На «і» – ліву ногу винести вперед перед правою.

(Див. Табл.IV, №52).

Опускання ноги супроводжується сильним притупуванням.

Новіший різновид кроку «волоха» виконується в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з чотирьох вісімок.

На «раз» – крок правою ногою вправо, одночасно ліву ногу наблизити до правої;
На «і» – опустити ліву ногу перед правою, а праву ногу подати вправо;
На «два» – сильний притуп правою ногою;
На «і» – винести праву ногу вправо.

(Див. Табл.V, №67).

Крок далі повторюється з правої ноги. При тому, якщо на першу, другу і четверту вісімки виконується рух вправо, то на першу частину другої долі рух виконується на місці.

Формальним елементом хореографічної конструкції «волоха» є коло, в якому танцюристи тримаються за плечі, виконуючи основний крок танцю «волох».

«Волошка»

Значно багатший хореографічною конструкцією є чоловічий танець **«волошка»**. Вже сама назва танцю говорить про його походження, і подібно до попередньо описаного танцю, «волошка» була танцем давніх волохів. Гуцули не пам'ятають мелодії танцю «волошка», а у Ворохті танцюють його під мелодію танцю «аркан».

Для конструкції танцю основне значення має крок в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з двох вісімок і чверті.

На «раз» – крок правою ногою вправо, одночасно подати ліву ногу до правої;
На «і» – опустити ліву ногу на землю і винести праву ногу вправо;
На «два» – сильно притупнути правою ногою, затримуючи її на місці;
На «і» – подати ліву ногу вліво.

(Див. Табл.V, №67).

Під час другого такту виконується цей крок вліво зі зміною функцій ніг.

Зміни, які відбулися в танці «волошка», підкреслюють його формальну колову конструкцію, і в такий спосіб її танцюють у Ворохті.

Хореографічна форма танцю тут складається з двох частин, в яких перша – поодиночне розірване коло, а друга – замкнуте. В першій частині танцю характерним є переважно основний крок «волошки». В другій частині відчувається вплив гуцульського

танцю «рівна», що проявляється у виконанні кроку, який для танцю «рівна» є архітектонічним. Формальна конструкція «волошки» в Ворохті має схему:

К + К (рівна)

Двочастинна форма принаймні не заперечує належність «волошки» до першої групи танців на румунських елементах, оскільки ця форма єдина, яка свідчить про вплив танців місцевих, внаслідок чого посідає другорядне значення.

«Гора»

До другої групи танців на румунських елементах належить **«гора»** і її різновиди. Характеризує цей танець формальна двочастинність музичних і хореографічних елементів, застосування більшої кількості кроків і мішане його виконання чоловіками і жінками.

«Гора» є танцем, який в своїй музичній структурі і, почасти, хореографічній, подібний до народного танцю гуцулів – «гуцулки».

Загальне походження танцю сприяло тому, що на Гуцульщині існує ряд назв на його позначення. В місцевостях Яблониця, Гринява, Старий Косів, Москалівка, Смодна, Стебний, Тюдів називають цей танець «гора», тобто власною його назвою, під якою він побутує у румунів. Попри те, існує ряд назв цього танцю, які як-не-як підкреслюють румунське походження. Такого роду є назва «румунка», яку вживають в Головах, Розтоках, Малому Рожині, Соколівці, Тюдові, попри назву «волошка». В Розтоках, попри назву «румунка», існує назва «буковинська», вказуючи на Буковину, звідки прийшов цей танець. Одночасно румунська пісня, яку співають гуцули, танцюючи «гору» в Білоберізці, свідчить про правдивість пояснення назви.

Хореографічну конструкцію танцю «гора» творять два роди кроків. Одні є властивими тільки для цього танцю, а інші – характерні для танців коломийкових, козачкових, коломийково-козачкових і навіть використовуються в танцях маршових. Другий рід кроків відомий з попередніх танців.

Кроки, які є основними в танці «гора», діляться на дві групи. До першої групи належать ті кроки, які ґрунтуються на застосуванні руху або вперед, або назад, або в сторони. Для другої групи характерним є обертальний рух. Найчастіше застосованим є власний крок «гори» в ритмічно-руховій схемі, де такт складається з чотирьох вісімок.

На «раз» – крок лівою ногою вліво на всю ступню і піднести до неї праву ногу;
На «і» – опустити праву ногу на землю, а ліву винести вліво;
На «два» – поставити ліву ногу на землю;
На «і» – винести ліву ногу вліво.

(Див. Табл.II, №23).

Цей рух виконується тричі вліво, після чого на один такт не виконується жоден рух. Під час наступних шести тактів виконується цей крок вправо, при цьому функції ніг змінюються. Спеціально характерним цей крок є для місцевостей Голови, Яблониця, Гринява, Москалівка, Стебний. Різновид цього кроку в Смодній полягає в застосуванні руху вперед і назад при ідентичних вищезгадуваних рухах, виконуваних в такій самій схемі:

На «раз» – крок вперед правою ногою, переносячи в тому напрямку ліву ногу;
На «і» – опустити ліву ногу на землю і подати вперед праву ногу;
На «два» – опустити праву ногу на землю;
На «і» – піднести ліву ногу.

(Див. Табл.VI, №70).

Крок цей виконують три рази вперед і три рази назад.

Наступний різновид цього кроку в Тюдові характеризує певне укомплектування, яке є поєднанням частин описаних вище крокових різновидів основного кроку в танці «гора».

Рухові дії цього кроку обмежуються до одного такту і мають ритмічно-рухову схему, складену з чотирьох шістнадцяток і чверті.

На раз» – крок правою ногою на пальці вправо і винести праву ногу вперед;

На «і» – стати правою ногою на землю і повернути її в початкове положення;
На «два» – опустити праву ногу на землю;
На «і» – спрямувати ліву ногу вліво.

(Див. Табл.II, №18)

Ці рухи далі повторюються з лівої ноги.

Описаний крок виконує зазвичай танцюристка, яка знаходиться з правої сторони від свого партнера, який розпочинає цей крок вліво з лівої ноги.

Для другої частини музичної конструкції характерним є майже для всіх місцевостей обертальний крок в ритмічно-руховій схемі, складеній з чотирьох вісімок.

На «раз» – описати лівою ногою півколо вліво і опустити її на землю цілою стопою, одночасно праву ногу подати вліво назад;
На «і» – опустити праву ногу на землю;
На «два» – виконати півоберту вправо на пальцях обох ніг;
На «і» – півколом вивести ліву ногу вправо.

(Див. Табл.V, №57).

Крок цей виконують чотири рази вправо і таку ж кількість разів вліво, причому зі зміною напрямку відбувається одночасно зміна функцій ніг. Негнучкість, яка з'являється під час перенесення ніг в основних кроках, гуцули підкреслюють тоді, коли виконання цих кроків відрізняється від виконання власних кроків в інших танцях на Гуцульщині.

Часто танцюють гуцули крок «крутити сьи» або «голубка» замість останнього описаного кроку. З погляду на різне формування кроків бачимо і різні способи тримання між танцюючими особами.

В першій групі основних кроків танцю «гора» танцюючі особи тримаються долонями.

Тримання за плечі є характерним для цього кроку в Тюдові.

Третій спосіб тримання властивий для кроків другої групи, тобто обертових, де танцюрист тримає правою рукою дівчину за талію, а лівою за її праву руку; дівчина тримається лівою рукою за талію хлопця з його правої сторони. У танці «гора» виступає два роди формальних утворень. До першого належать твори, складені з двох частин, де перший член конструкції опирається на мелодії з повільним темпом і шеренгову будову або розірване коло із застосуванням першої групи основних кроків в танці «гора».

Для другого члена формальної будови танцю є властива інша мелодія в швидкому темпі, а з хореографічних рис – конструкція пар і танцювання основного кроку другої групи або також кроку «крутити сьи», або «голубки».

В першому роді двочастинної формальної конструкції на особливу увагу заслуговує будова танцю «гора» в Білоберізці і Розтоках, де в першій її частині бачимо шеренгу, в якій танцюючі особи рухаються до музикантів, внаслідок чого танець «гора» має там формальну схему:

$$R + p(h)$$

В цьому роді формальної конструкції відбувається зміна формального елемента першої частини танцю в місцевостях Голови, Город, Яблониця, Гринява, Старий Косів, Москалівка, Смодна, Стебний, Тюдів, де маємо розірване на частини коло, складене з пар, а цілісна схема «гори» є наступною:

$$R(гора) + p(h)$$

Також і в другому роді формальної конструкції танцю «гора», яка опирається на мелодії одно-, рідше двочастинні, і одночасно на складнішу формальну будову елементів хореографічних із застосуванням кроків другого роду, вирізняємо дві категорії формальної структури. До першої будуть належати твори двочастинні, а до другої – тричастинні. Двочастинне формування зустрічається в Бабині, Москалівці і Тюдові. Перша частина танцю в цих місцевостях опирається на конструкцію кола, на інтродукції в постаті «розводити танець» і на кроці «тропот».

Другу частину танцю становить розірване коло, складене з пар, і танцювання почергово кожною парою окремо перед музикантами. Танцювання це полягає на

виконанні танцюристом кроків «тропот», «плєсенє», «сідати гайдука» і разом з танцюристкою «крутити сьи», причому в Бабині і Москалівці сольне танцювання попереджує команда ведучого танцем – «по другу», тобто танцюрист танцює зі своєю партнеркою, яка опісля залишає його і переходить на другу сторону музикантів. В той час справа виступає інша танцюристка, і танцює з новим партнером ті ж кроки. Після наступної команди танцююча пара поступається місцем другій парі. В Тюдові команду «по другу» заступає команда «дама наперед» і «дві дами наперед». Двочастинна форма «гори» другого роду в Бабині і Москалівці посідає наступну схему:

$$I / K(тропот) + pK,$$

а в Тюдові:

$$I / K(тропот) + pK + f^r + 2f^r$$

Тричастинне формування другого роду «гори» базується в перших двох частинах на коломийковій мелодії, а в третій – на козачковій.

Це формування є в двох різновидах. Перший різновид стосується місцевостей Город і Соколівка, де третя частина танцюється в замкненому колі, при виконанні кроку «крутити сьи». В другій частині цього танцю застосовується згадувана вище команда «по другу». Різновид цього роду «гори» зустрічається в Рожині Малому, де, попри епізоди другої частини «дама наперед», маємо в третій частині конструкцію пар, які танцюють крок «голубка», та й то лише тоді, коли танцюристка повертається до свого партнера. «Гору» в цих місцевостях, тобто в Городі і Соколівці, можна представити схематично:

$$I / K(тропот) + pK + K(крутити\ сі)$$

а в Рожині Малому:

$$I / K_v(тропот) + pK + f^r + p(h)$$

Необхідно зауважити, що під час танцювання «гори» гуцули не співають.

Д. 9. НОВІШІ ТАНЦІ НА ГУЦУЛЬЩИНІ
МЕТРИКА І РИТМІКА ТАНЦЮ «СІМ-СІМ»

Для мелодії танцю «сім-сім» характерними є трохеїчні і анапестичні метри. Музична фраза в першому такті є трохеєю, а в другому – анапестичною стопою. Дванадцятитактова мелодія танцю, виконувана в такті 2/4 (дводольний такт), побудована з чотирьох двотактових фраз, які складаються у першому такті з трохеїв, а в другому – з анапесту. Третя і четверта музичні фрази випереджають двотактове повторення анапестичне.

Ритміка «сюдемки» не є дуже складною, оскільки має звичайне роздріблення першого ступеня, яке стосується метричних стоп:

а) трохеїв;

б) анапесту.

КОНСТРУКЦІЯ НОВІШИХ ТАНЦІВ

«Сім-сім»

До танців з елементами польки і рисами ритмічної структури, яка стисло відповідає хореографічній структурі, належить танець «сім-сім», занесений музикантами-циганами з Глинниці на Буковині біля 1910 року на польську Гуцульщину. Цей танець має різні назви. Назва «сім-сім» вживається в Москалівці і Розтоках. Вона виразно підкреслює конструктивні елементи основного кроку в цьому танці. В названих двох місцевостях, а також в Білоберізці, Брустурах, Яворові, Космачі, Прокураві, Річці, Шешорах, Тюдові існує й інша назва – «сюдемка». Назва ця вказує на польське походження. Одночасно і другорядна назва «рах-чах-чах», яку вживають попри назву «сюдемка» в Космачі, вказує на те, що ця назва взята з приспіву польки, в якій виступають ці слова. Архітектонічною

основою рухової конструкції є перший крок, в якому підкреслена кількість складових елементів, які відповідають двом першим тактам мелодії, що властива цьому танцеві.

Крок «сім-сім» має ритмічно-рухову схему, яка складається з чотирьох вісімок в першому такті і двох вісімок і чверті в другому такті.

1-ий такт

На «раз» – крок вперед правою ногою і винести вперед ліву ногу;

На «і» – опустити ліву ногу на землю і подати вперед праву ногу;

На «два» – «і» – повторюються рухи, виконані на «раз» – «і».

2-ий такт

На «раз» – «і» – повторюються рухи, виконані на «два» – «і» в першому такті;

На «два» – «і» – вдарити правою ногою в землю і піднести ліву ногу.

В двох наступних тактах виконують цей же крок в протилежному напрямку (рухаючись назад спиною), починаючи з лівої ноги (функції ніг змінюються).

Різновид цього кроку зустрічається в Брустурах, Прокураві, Шешорах, де після виконання останньої дії виконується ½ оберту назад, ліва нога підноситься і рух виконується в протилежному напрямку лицем по лінії руху.

Ритмічно-рухова схема другого кроку складається з двох вісімок і чверті.

На «раз» – крок правою ногою вправо, ліву ногу піднести до правої;

На «і» – опустити ліву ногу на землю, а праву ногу подати вправо;

На «два» – опустити праву ногу на землю;

На «і» – підняти ліву ногу.

(Див. Табл.VI, №73).

Під час другого такту цей самий крок виконується вліво, починаючи з лівої ноги.

Третій крок, який виконується впродовж двох тактів, є основним кроком в танці «полька». В Білоберізці і Тюдові замість кроку польки танцюють крок «крутити сьи» або «голубки».

Другий крок, який безпосередньо поєднаний з кроком «польки» або «голубки», повторюється два рази. В Тюдові другого кроку взагалі не виконують, а впродовж чотирьох тактів крутяться кроком «голубки» вправо, а наступні чотири такти – вліво. Пари становлять головне об'єднання в танці «сім-сім».

Танцюючі особи під час виконання перших двох кроків тримаються за долоні, спрямовані по лінії танцю. В той час, як у всіх місцевостях при виконанні цього танцю пари рухаються окремо по обводу кола, в Москалівці вони попарно розміщаються в шерензі, зверненій до столу, про що виразно співається в пісні при танцюванні «сім-сім»:

Подивисьи, Гандзуню, як я файно данцую,
Від порога до стола, шкода мого постола.

(Записано Р. Гарасимчуком у Москалівці).

«Полька»

Новішим танцем є **«полька»**, яку танцюють в Городі, Москалівці і Тюдові. З'явилася вона під впливом міст Косова і Кут. Танець цей виконують під мелодію, яка має таку ж назву. Елементом хореографічної конструкції є крок в обертальному характері, який виконується в ритмічно-руховій схемі, що складається з двох вісімок і чверті.

На «раз» – на пальцях лівої ноги, винесеної півколом вправо, виконати ¼ обороту вправо і піднести до неї праву ногу;

На «і» – опустити праву ногу на землю і виконати на її пальцях ¼ оберту вправо, переносячи півколом вправо ліву ногу;

На «два» – «і» – стати на ліву ногу і півколом вліво перенести праву ногу.

(Див. Табл.VIII, №75).

В «польці» як формальний елемент виступають пари, кількість яких не обмежена.

«Шіма»

До танців, які з'явилися відносно недавно, належить **«шіма»**. Основою музичної конструкції є спеціальна для цього танцю мелодія, яка виконуються в швидкому маршовому темпі. Хореографічна конструкція «шіми» опирається на кроки, які мають в цьому танці головне значення, і виконується в ритмічно-руховій схемі, складеній з двох чвертей.

На «раз» – «і» – крок вперед лівою ногою, подаючи одночасно до переду праву ногу;

На «два» – «і» – опустити на землю праву ногу, подаючи одночасно до переду ліву ногу.

(Див. Табл.IV, №54).

Опускання лівої ноги супроводжується коливальним рухом вліво корпусом танцюриста, а коли опускається права нога, – виконується коливальний рух вправо.

Характерним є тримання виконавців в танці «шіма», яке є ідентичним з триманням при виконанні обертового руху в танці «гора». Головним структурним формальним елементом є пари. Саме цей елемент властивий для новіших танців.

Танець «шіма» виконують в Городі, Москалівці і Тюдові.

«Бублічки»

Новіший танець **«бублічки»**, який танцюють в Тюдові, завдячує своїй появі також впливові культурного осередку, яким є містечко Кути. «Бублічки» танцюють при спеціальній мелодії, яку виконують в повільному темпі. Елементом хореографічної структури є основний крок цього танцю, який виконують в ритмічно-руховій схемі, де такт містить дві чверті.

На «раз» – «і» – швидким і енергійним рухом викинути вперед ліву ногу, а повертаючи її у вихідне положення, викинути вперед праву ногу;

На «два» – «і» – повертаючи праву ногу у вихідне положення, викинути вперед ліву ногу.

(Див. Табл.I, №1).

Під час виконання цього кроку танцюристи просуваються дещо незначно вперед, звернені вони в напрямку руху, крок виконують одночасно, а тримаються одною рукою за плечі. Формальним елементом будови танцю «бублічки» є пара.

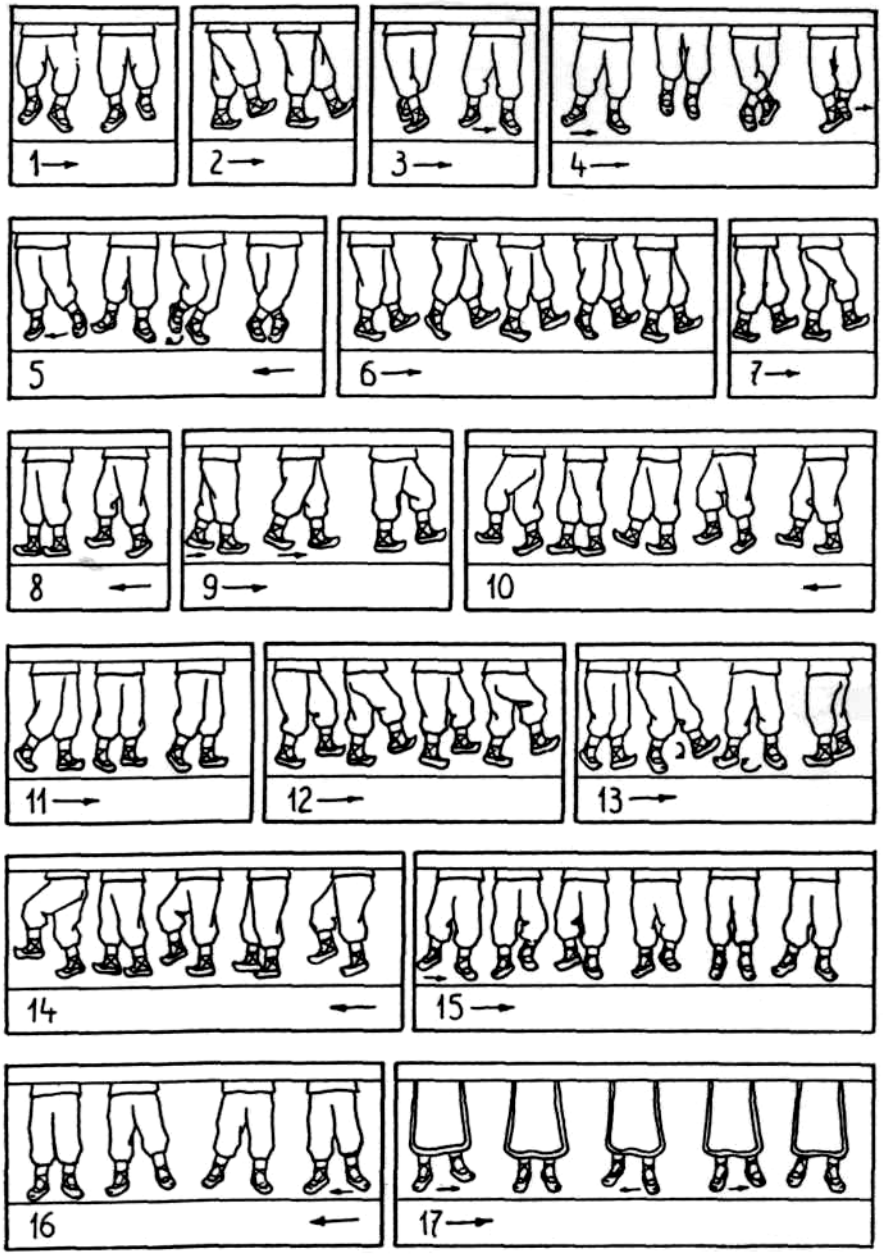
«Фокстра»

Танець **«фокстра»** належить до танців, який був занесений на Гуцульщину в 20–30-х роках XIX століття. Танцюють цей танець при спеціальній мелодії, а основним кроком є вищеописаний крок, який характерний для танцю «шіма». Різниця у виконанні «фокстри» і «шіми» полягає на усуненні коливальних рухів. Будова танцю «фокстра» є одночастинна, а формальним структурним елементом є пара. Танцюють «фокстру» у Городі.

«Жидівка»

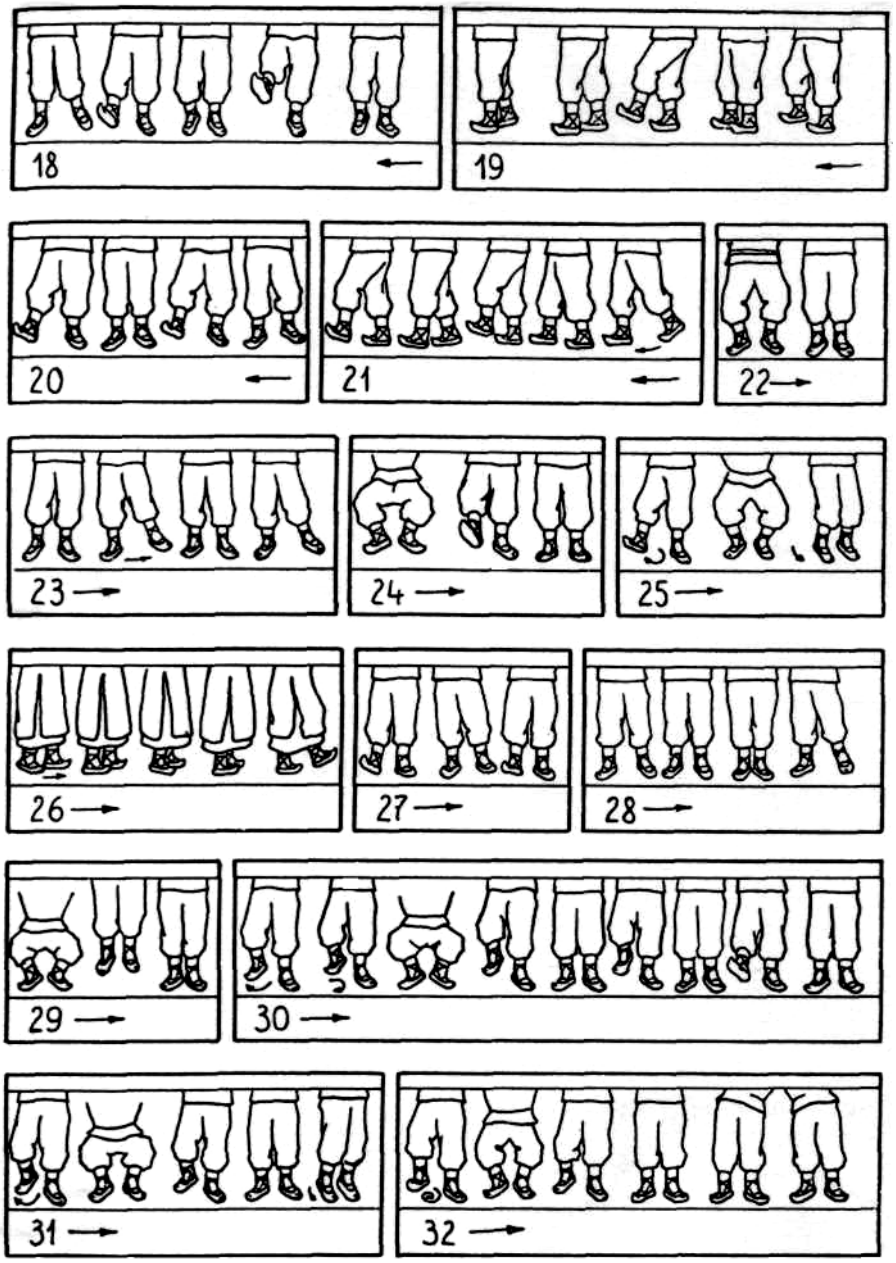
«Жидівка» є танцем в драматичному характері, а танцюють його в Розтоках у зв'язку з обрядовістю Нового Року. Танцюють цей танець колядники, переодягнені за жида і жидівку, під час ходження з «Маланкою». Спеціальній мелодії в одночастинній конструкції відповідають в «жидівці» два головних кроки, з яких перший – «дрібний тропіт» – тісно пов'язаний з першою половиною мелодії, а наступний – «ножички» – стосується другої частини мелодії. Невід'ємною частиною танцю є вигуки танцюючих «ой, ой, ой, ой», а також міміка обличчя, піднесення обидвох рук, оберти долонями. Формальним структурним елементом є сольне виконання двома особами, оберненими одне до одного, перед музикантами.

Д. 10.Таблиці-схеми виконання танцювальних кроків (Рис. К. Деканьскі)
Таблиця кроків – І



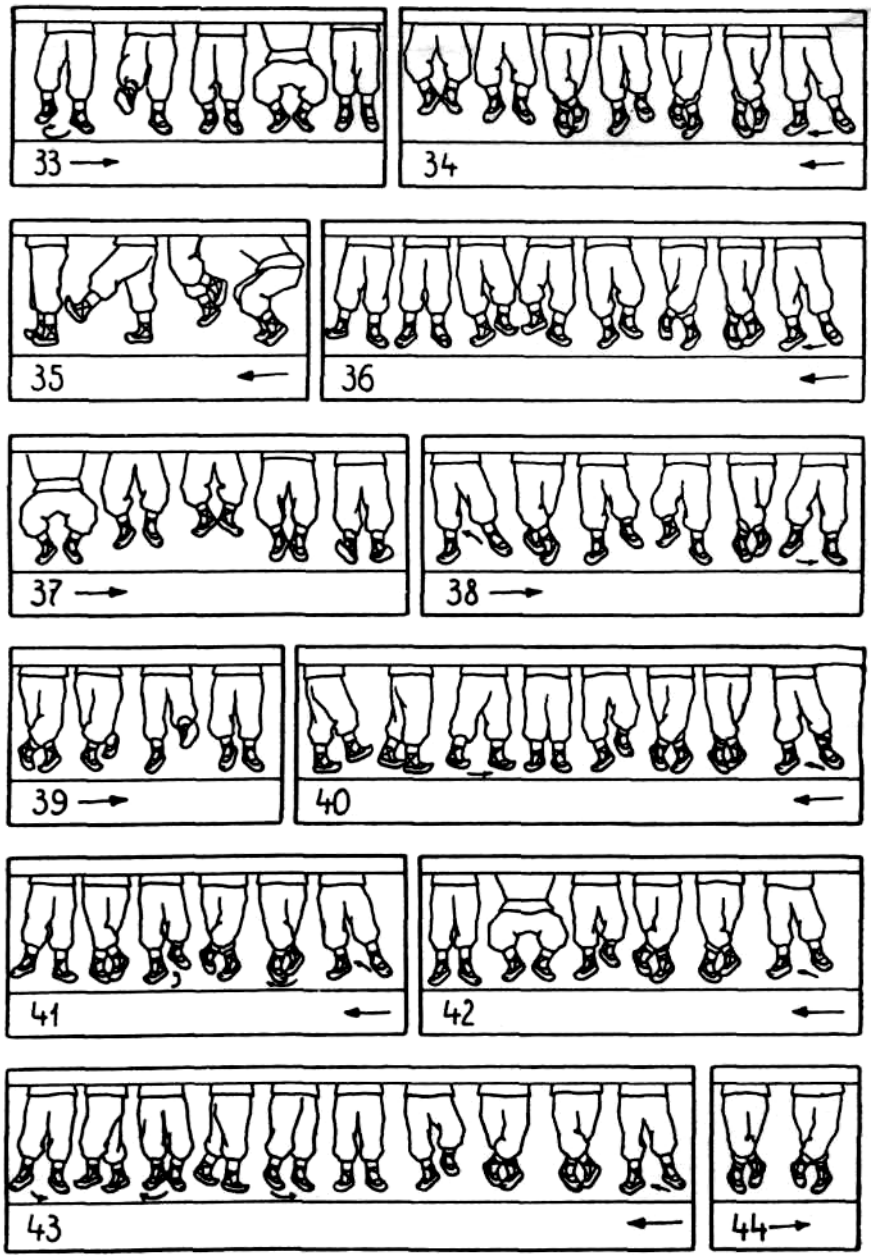
1-3 крок «рівна»;
4 – крок «путилянка»;
5 – різновид «рівна»;
6 – крок «трісунка»;
7 – крок «тропак»;
8 – крок «плєсенє»;
9 – крок «тропот»;
10 – різновид «тропот»;
11 – крок «козачок»;
12 – крок «тропачок»;
13 – різновид «козачок»;
14 – різновид «тропот»;
15 – різновид «коломийковий»;
16 – крок «півторак»;
17 – різновид «коломийковий».

Таблиця кроків – II



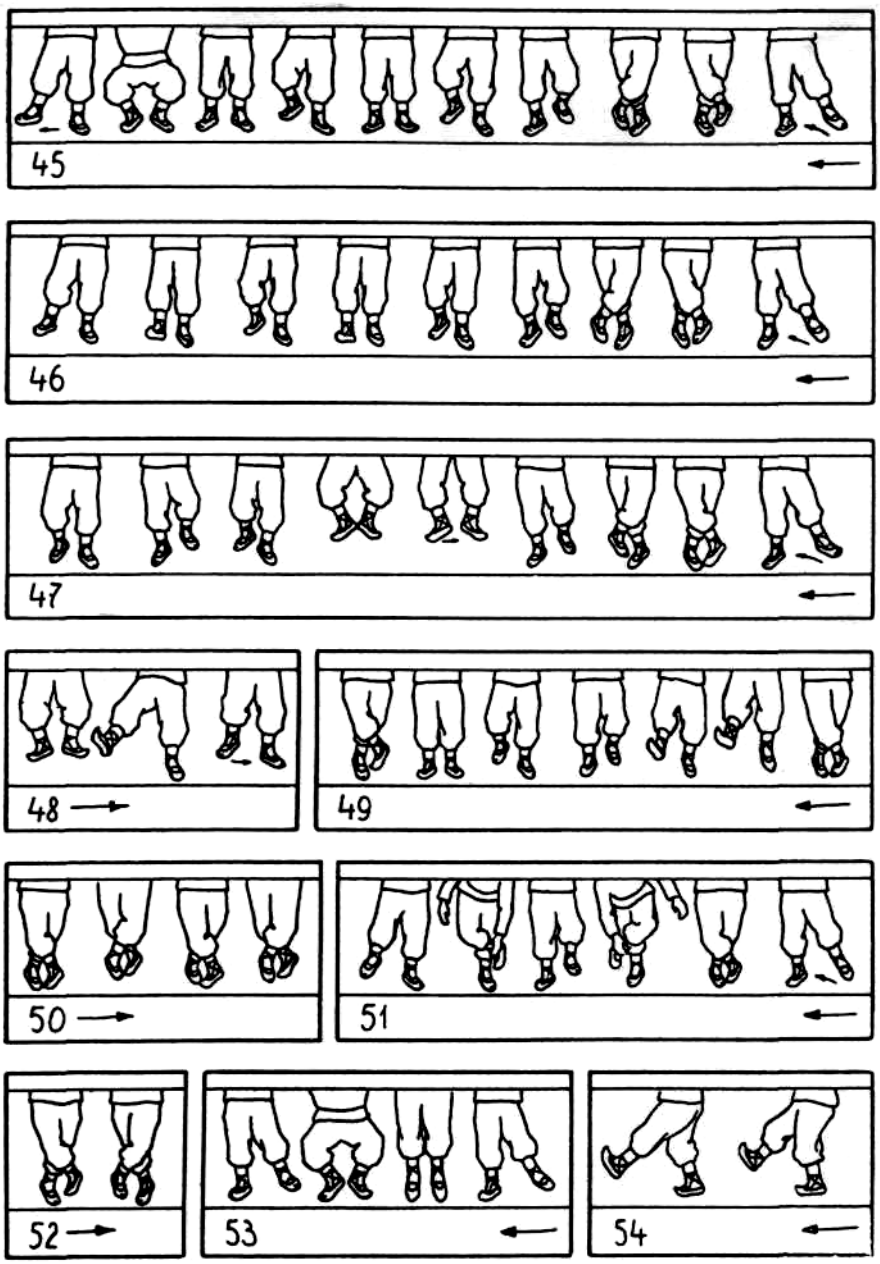
18 – різновид «гора»;
19 – крок «мережка»;
20 – різновид «тропот»;
21 – різновид «тропачок»;
22 – різновид «гайдук»;
23 – крок «гора»;
24 – різновид «гайдук»;
25 – крок «півгайдук»;
26 – крок «низький тропачок»;
27 – крок «чабан»;
28 – різновид «тропот»;
29 – різновид «гайдук»;
30 – різновид «гайдук»;
31 – різновид «півгайдук»;
32 – різновид «гайдук».

Таблиця кроків – III



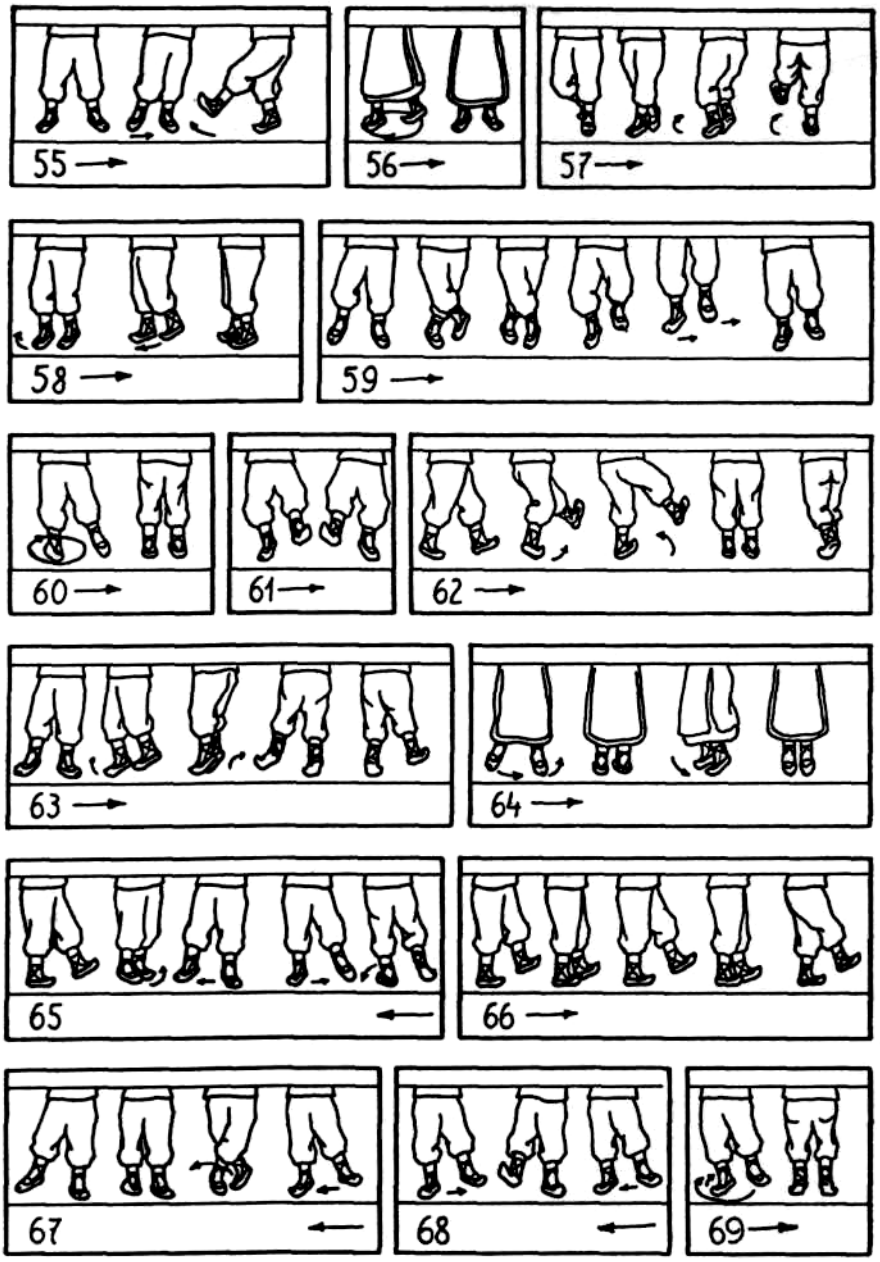
33 – різновид «гайдук»;
34 – крок «підківка»;
35 – різновид «гайдук»;
36 – крок «тропачок»;
37 – різновид «гайдук»;
38 – крок «переплитюха»;
39 – крок «коломийковий»;
40 – крок «зміни»;
41 – крок «аркан»;
42 – крок «гайдук раз»;
43 – крок «три міняй на місці»;
44 – крок «плис».

Таблиця кроків – IV



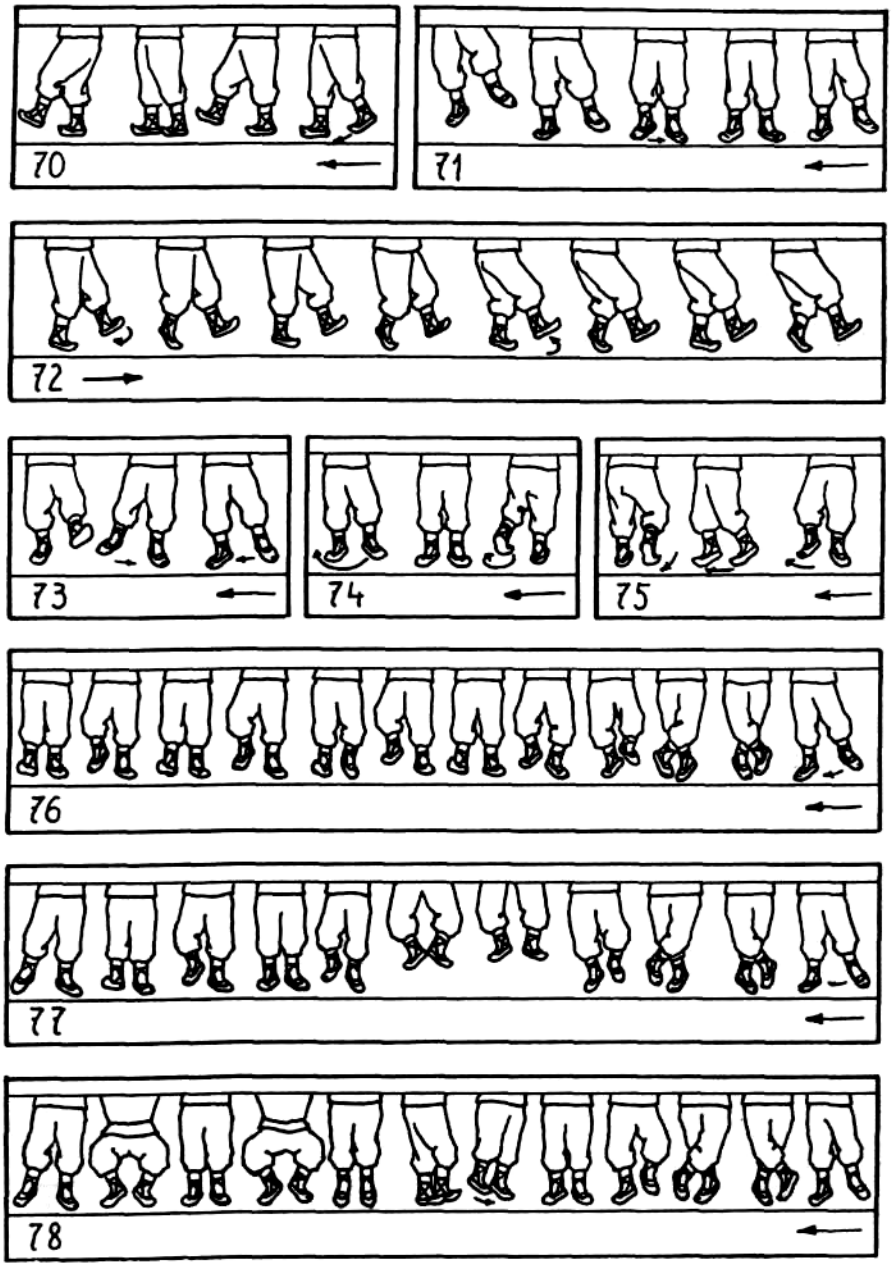
45 – крок «тропачок з гайдучком»;
46 – крок «тропачок на місці»;
47 – крок «підківка з тропачком»;
48 – крок «голубці шчібати»;
49 – різновид «коломийковий»;
50 – різновид «ножички»;
51 – крок «по холєвах»;
52 – крок «волох»;
53 – крок «машинерія»;
54 – крок «шіма».

Таблиця кроків – V



55 – крок «лючинка»;
56 – крок «попід ручки голубчак»;
57 – різновид «гора»;
58 – крок «крутити сьи поганинки»;
59 – крок «круглєк»;
60 – крок «крутити сьи»;
61 – крок «ножички»;
62 – крок «крутити сьи ясінскої»;
63 – крок «дубельтівка»;
64 – різновид «голубка»;
65 – різновид «півторак»;
66 – різновид «тропот»;
67 – різновид «волох»;
68 – крок «волошка»;
69 – крок «крутити сьи ворохкєнкі».

Таблиця кроків – VI



70 – різновид «гора»;
71 – різновид «тропот»;
72 – різновид «трісунка»;
73 – крок «сім-сім»;
74 – крок «чабан»;
75 – крок «полька»;
76 – крок «тропачок подвійний»;
77 – крок «підкова з двома»;
78 – крок «раз міняй, два сідай»

Д. 11. Позначення символів і скорочень
(за Р. Гарасимчуком)

$\hat{a}$ – крок «прибий»;
$2\hat{a}$ – крок «два прибий»;
$\hat{a}^n$ – крок «прибий», який повторюється багаторазово без перерви;
$\hat{a}_3$ – крок «один великий, три малі»;
$2\hat{a}_3$ – крок «два великі, три малі»;
$3\hat{a}_2$ – крок «три великі, два малі»;
$\hat{A}$ – фігура, відома як гра «в'язання букету»;
$\frac{\hat{A}}{2}$ – друга частина фігури «в'язання букету»;
$\tilde{n}$ – протилежний рух;
$\tilde{N}$ – утворення структурне «хрестик»;
ch – крок «по халявах»;
CO – фігура «кошичок»;
$Coda$ – закінчення танцю;
f – жінка (дама);
f^c – фігура «жінка назад»;
f^h – фігура «дама (жінка) голубчик»;
f^L – фігура «дама вліво»;
f^{Lrc} – фігура жіноча «ліві руки догори»;
f^{pr} – фігура «дама вправо»;
f^r – фігура «дама вперед»;
$2f^r$ – фігура «дві дами вперед»;
$f^1, f^2, f^3 ... f^n$ – «перша, друга, третя … н-на жінка»;
q – крок «батько встав»;
q^0 – крок «батько спить»;
q^1 – крок «вже зоріє (світає)»;
q^2 – крок «а збудім»;
H – фігура «гойданка»;
i – крок «підківка»;
$^2/$ – інтродукція «розводити данець» (вступ);
i^n – крок «підківка безконечна»;
itz – крок «підківка з тропачком»;
$i2tz$ – крок «підківка з двома тропачками»;
j – крок «міняй»;
$2j$ – крок «два міняй»;
$2j2\hat{a}$ – крок «два міняй і два прибий»;
$3j2s$ – крок «три міняй і два сідай»;

K – фігура: велике замкнуте коло, в якому танцюючі тримаються за руки (за плечі, плечі за лікті, за одяг);

K_v – фігура замкнутого кола, де танцюючі опираються на плечі попередника;

K_{v1} – фігура «руки під плече»;

$K(тропот)$ – фігура «коло», в якому всі танцюючі виконують крок «тропот»;

$K(рівна, крутити сьи)$ – фігура «коло», в якому всі танцюючі виконують крок «рівна і крутити сьи»;

$K(ï^3âòîðàê\ )$ – фігура «коло», в якому всі танцюючі виконують крок «півторак»;

$K(h^1 + h^2)$ – фігура «коло», в якому всі танцюючі виконують першу частину «голубки»;

$K(h)$ – фігура «коло», в якому всі танцюючі виконують другу частину «голубки»;

$2K$ – фігура «два кола»;

$2K^c$ – коло одне в другому виконує рух в протилежний бік;

$2K^r$ – коло одне в другому виконують рух в один бік;

$3K$ – три кола одне в одному;

K_m – коло з мужчиною всередині;

K^m – коло, складене з мужчин;

K^{m+f} – коло, складене з мужчин і жінок;

K_p – коло з парою, яка всередині танцює «на вигоду»;

$K_p(h)$ – коло з парою, яка всередині танцює другу частину кроку «голубки»;

K_{pp}, K_{ppp} – коло з двома, трьома парами всередині;

K_{K3} – коло, всередині якого знаходиться утворення структурне «горішок»;

$K(тропот)p(півторак)$ – коло, в якому виконують крок «тропот», а пара всередині кола танцює крок «півторак»;

KK, KKK – два, три кола, одне біля одного;

$\hat{e}_3$ – утворення структурне «горішок»;

$\hat{e}_4$ – мале коло, складене з чотирьох осіб;

$\hat{e}_5$ – мале коло, складене з п’ятьох осіб;

$\hat{e}_6$ – мале коло, складене з шістьох осіб;

$2K(mf)$ – два кола (одне в іншому), мужчини у зовнішньому, жінки у внутрішньому;

$2K(m^r f^c)$ – два кола, що рухаються в протилежних напрямках, мужчини у внутрішньому, жінки в зовнішньому;

$2K(fm)$ – два кола (одне в іншому), жінки у внтурішньому, мужчини у зовнішньому;

$\overline{K}$ – коло, в одному місці розірване, або півколо;

$p\overline{K}$ – коло, в одному місці розірване, з парою, яка танцює перед музикантами;

$p(h)K$ – коло, в одному місці розірване (півколо), з парою, яка танцює перед музикантами крок «голубки»;

Kp – коло, в одному місці розірване, з парою, яка танцює в середині «на вигоду»;

$Kp(h)$ – коло, в одному місці розірване, з парою, яка танцює всередині крок «голубки»;

R_3K – шеренга з трьох мужчин, які танцюють перед музикантами в розірваному колі;

K – велике розірване коло, в якому рухаються пара за парою або танцюрист за танцюристом;

K^r – фігура «жалоба»;

$2K^c$ – два розірваних кола (одне в іншому), які рухаються в протилежних напрямах;

$2K(m^r f^c)$ – два розірваних кола (одне в іншому); мужчини у внутрішньому, жінки у зовнішньому танцюють у протилежних напрямках;

L – фігура «летіти»;

m – мужчина;

mf – мужчини і жінки;

m^c – фігура «мужчини назад»;

m^{trc} – фігура «мужчини ліві руки догори»;

m^r – фігура «мужчини вперед»;

m^{prrc} – фігура «мужчини праві руки догори»;

$m_1, m_2 m_3 ... m_n$ – перший, другий, третій…мужчина;

$Òí.Ì$. – танцювальні мелодії;

p – утворення структурне «пара»;

P – фігура «міст» або «брама»;

$p(h)$ – друга половина кроку «голубка»;

$p(10h)$ – друга половина кроку «голубка», яка виконується десять разів;

$p(hora)$ – обертальний крок в танці «гора»;

q – плескання;

r – простий рух;

R – утворення структурне «шеренга»;

R_0 – фігура «ружа»;

$2R(m+f)^{2p}$ – дві шеренги, які стоять навпроти, одна – мужчини, друга – жінки, причому танцюють тільки дві пари;

R – розірване утворення структурне (фігура) «шеренга»;

s – крок «сідати гайдука»;

S – фігура «зірниця»;

T – фігура «телефон»;

t_r – крок «тропачок»;

t_{rK} – три особи в одній шерензі;

X – фігура «гура»;

Z – формальне (просте) формування «квадрату»;
( ) – дужки, що обмежують крок або частину танцю;
$[\quad]_n$ – замкнута частина танцю, яка виконується протягом тривалого часу.

Д. 12. Народні вислови та їх значення

аби кі – щоб тебе;
а ни мели – не помиляйся;
валець – вальс;
вівчьир – вівчар;
відберут – відберуть, заберуть;
відей – здається, бачиться;
в міскі – в місті (населений пункт);
гадиночка (гадина) – гадюка (змія);
гачі – штани;
гілетка – невелика даревяна бочка;
гітко (дітько) – чорт;
гризесьи – гризеться, клопочеться;
гуляти – танцювати;
данец – танець;
данцувати – танцювати;
джугати – танцювати;
дівці – дівчині;
д нему – до нього;
дуди – манжети;
єк – як;
забава – гулянка;
захлинат сьи – захлинається, заходиться;
зазулиця – зозуля;
змудрувати – схитрувати;
келішок – мала склянка;
кіло – тіло;
колибат сьі – коливається, похитується;
куєт – кує (зозуля);
крутити сьи (сьі) – крутитися, обертатися;
кучма – шевелюра (зачіска);
легінь – неодружений парубок;
любко, любка – коханий (а);
люде – люди;
лекше – легше;
мужонєтко – чоловік, муж (ласкаве);
мя – мене;
не гулят – не танцює;
нігди – ніколи;
низкий – низький;

перекручувати сьи – обертатися;
подерет сьі – порветься;
поволеньки – повільно;
подівив сьи – поглянув;
плєс – танець;
плєсати – танцювати;
плєсачі (рі) – танцюристи;
порківниці – штани;
прилеків – прилетів, прибіг;
просунуті – прогресивні;
рантух – домоткане грубе полотно;
сарачьи – сирота, бідняк;
скорчит – скрутить;
сорочічка – сорочка;
старовіцький – старовинний, стародавній;
трісе сьи – трясеться;
ускликати – скликати, запрошувати;
файно – добре, гарно;
халяви – верхня частина чобіт;
цулує – цілує;
штири – чотири.
шчаруєш – зачаруєш, приворожиш.

ДОДАТОК Ж

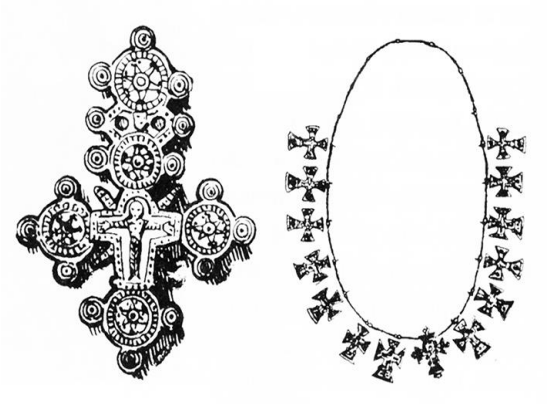
Взірці народного одягу Гуцульщини

Гуцульський жіночий одяг

Традиційному народному одягові гуцулів притаманні строгість, прямолінійність форм силуету, незначна диференціація між чоловічим і жіночим нарудним і верхнім одягом та взуттям.

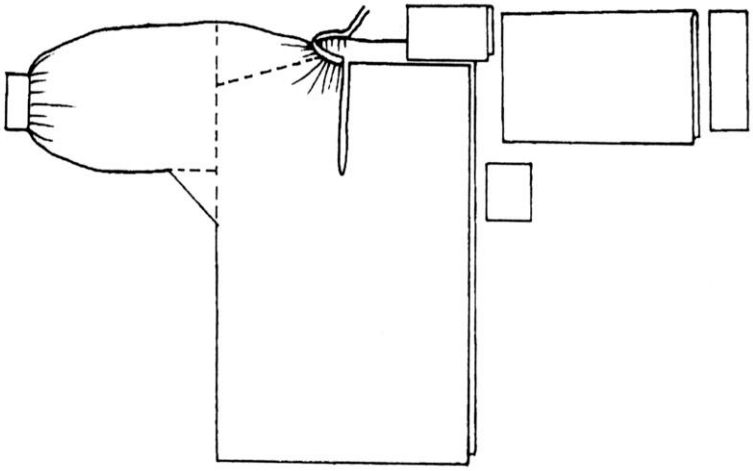
Вбрання гуцулів різниться від одягу сусідів – бойків, покутян, закарпатців – багатством кольорів і орнаментики. Відповідно до соціального статусу села в минулому особливості одягу виявилися передусім в якості тканин і прикрас. Художнє оформлення одягу залежало від матеріальних можливостей селян.

Одяг гуцулів оздоблювався вишивкою,тканням, плетінням із вовниі шкіри, аплікаціями із сукна і сап'яну, металевими прикрасами.



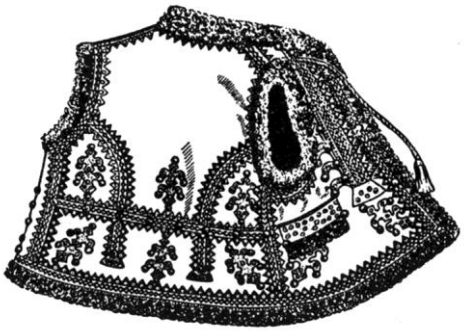
Гуцульське намисто – згарди – металеві оздоби, нанизані на ланцюжок.

Жіноча сорочка зі вставкою

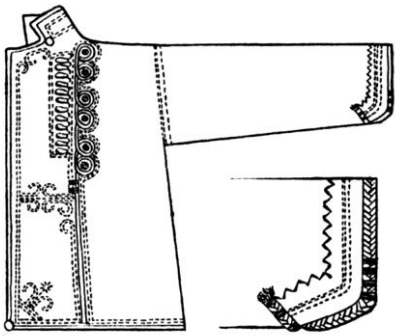


Запаски

Кептар



Сердак



Пояс

Тобівка

Черес

ДОДАТОК 3
Фотоальбом

В. Авраменко

Василина Чуперчук (перша в лінії)

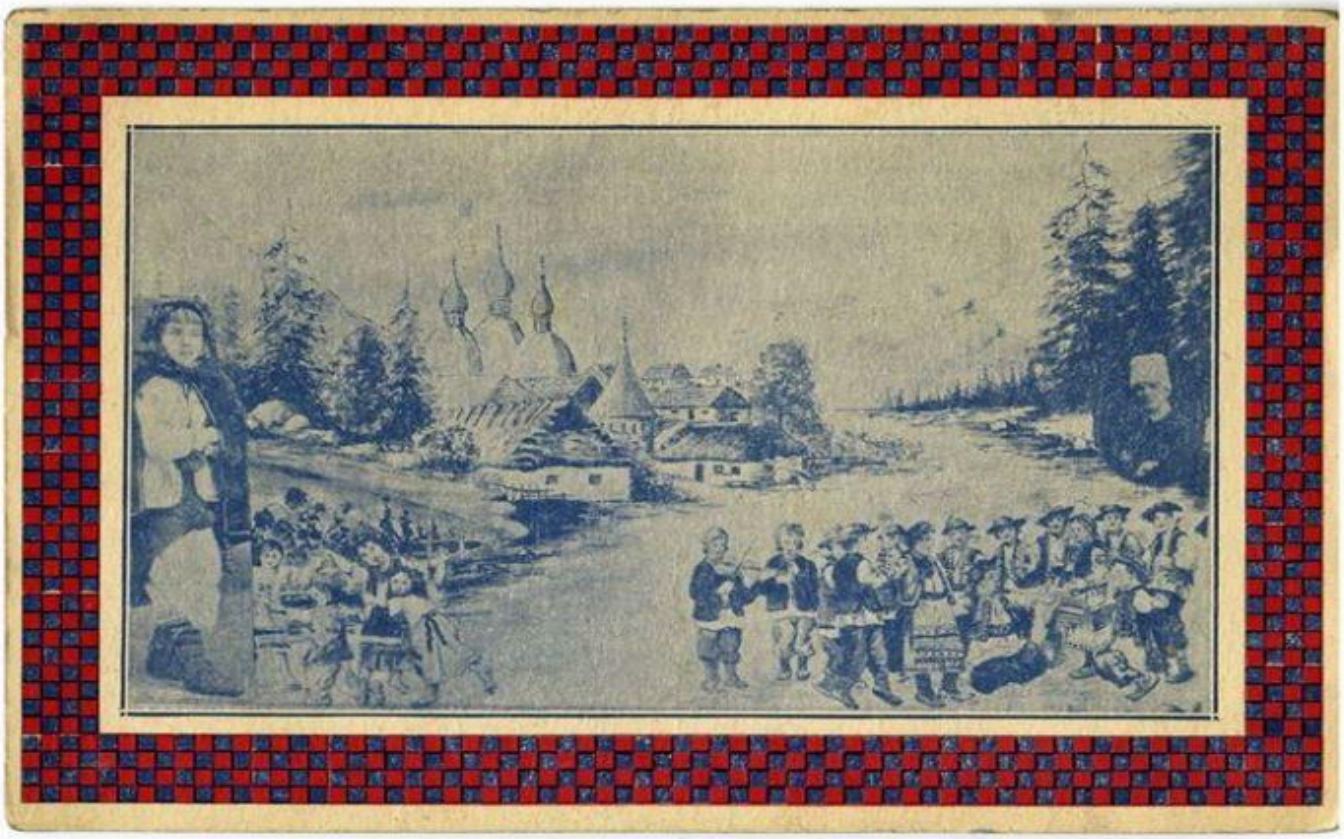
Гнат Хоткевич з Гуцульським театром

— Народний театр. Гуцули селяни з Красноїлі Голов з'орґанізували ся в аматорське товариство і в цілях призбираня фондів на будову „Народного Дому“ у себе хотять урядити поїздку по Галичині. Грали у себе в горах — в Красноїли, Жабю, Довгополи, Путилові та в инших гірських містечках — і всюди їх гра робила надзвичайне враженє: на селян безпосередно, на інтеліґенцию так би сказати посередно, бо інтеліґенция позивляла надзвичайну здібність Гуцулів до штуки акторської. Справді грають вони „Верховинців“, то є — самі-ж себе, гуцулів. І дійсно робить враженє, коли вони гуляють „аркана“, „гуцулки“, чуєть ся правдива, не підроблена „бесіда“ гуцульська, живі чисто народні рухи. Тому, гадаємо, що наша інтеліґенция радо буде витати сих оригінальних гостий у себе і спричинить ся до успіху їх роботи. Відтак вони може спромогли би ся заснувати більше товариство — був би у нас справжній людовий театр. А на селян далеко більше враженє робить селянин зі сцени, хоч й не так умілий, ніж середних здібностий актор. А Гуцули грають добре, таки зовсім добре. В четвер 9 виступатиме гуцульська трупа в Отинії, в пятницю в Калуши, в суботу у Рожнітові, в неділю в Долині, а в понеділок в Болехові. Думаємо, що і в дальшій подорожі найдуть ся люди, що її допоможуть. — *Ог.* ГАЗЕТА „Діло“ 1911, 11.V

ГАЗЕТА „Діло“, 1911, 11.V.

Публікація про театр Г.Хоткевича

Гуцульське весілля на Крайовій виставці у Львові



Типи і вид Гуцульщини.

З приводу Різдва Христового я Нового Року

Школа Українського Національного Танку й Балету Артиста-балетмайстра Василя Авраменка вітає Вас й Вашу Шановну Родину та бажає щастя, здоровля й дочекатися Вільної Самостійної Соборної Української Держави!

Накладом Школи Укр. Нац. Танців
В. Авраменка.

www.ukrcard.pp.net.ua

Листівки фондації В. Авраменка з метою популяризації гуцульського танцю

О. Гердан-Заклинська – модерний танець з елементами гуцульської хореографії

Руханка товариства «Січ» з елементами гуцульської хореографії

Гуцульський ансамбль, 1940-1950 роки

Гуцульський ансамбль з Д. Котком

Гуцульський ансамбль 1960 року

Гуцульський ансамбль. Танець «Аркан»

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР

КРЕМЛЕВСКИЙ ТЕАТР

СЕЗОН 1964—1965 гг.

СУББОТА **13** ВОСКРЕСЕНЬЕ **14** (утро)
ФЕВРАЛЯ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

ГУЦУЛЬСКИЙ АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА

(Украинская ССР)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР—
заслуженный артист Украинской ССР

Михаил ГРИНИШИН

БАЛЕТМЕЙСТЕР—заслуженный артист Украинской ССР **Владимир ПЕТРИК**

ДИРИЖЕР-ХОРМЕЙСТЕР **Любомир БОДНАРУК**

В программе:

песни и танцы народов СССР, вокально-хореографическая сюита «Щедрий вечер в гуцульском селе», польский танец «Краковяк», танцевальные картинки «Гуцулка», «Чабаны», песни советских композиторов.

Начало концертов:
утренних в 11 часов,
вечерних в 19 часов

Билеты продаются в кассе Кремлевского театра
и во всех театрально-концертных кассах
Справки по телефонам: Б 3-92-61 и К 4-53-70

Івано-Франківська обласна філармонія

ГУЦУЛЬСЬКИЙ АНС

ПІСНІ І ТАНЦЮ

Художній керівник і головний диригент—заслужений артист УРСР

Михайло ГРИНИШИН

Диригент-хормейстер

Любомир БОДНАРУК

Балетмейстер—заслужений артист УРСР

Володимир ПЕТРИК

В ПРОГРАМІ:

гуцульські народні пісні і танці, пісні і танці народів СРС та країн народної демократії, пісні радянських композиторі класичні твори.

Станіславський Обласний Відділ в справах Мистецтв

Станіславська Обласна
Державна ФІЛАРМОНІЯ

Приміщення _____

КОНЦЕРТ
ДЕРЖАВНОГО
ГУЦУЛЬСЬКОГО АНСАМБЛЮ
ПІСНІ ТА ТАНЦЮ

Художній керівник та головний диригент — Балетмайстер

КОТКО Д. В. • ЧУПЕРЧУК Я. М.

Хормайстер — Диригент — Концертмайстер

АНТОНОВИЧ В. О. ◆ **МАГДІЙ М. І.** ◆ ДІЧЕНКО Г. І.

Солісти Ансамблю:

Рослік Т. К. (Сопрано) — Матвієнко А. О. (меццо сопрано) — Тисяк Д. В. (тенор) — Роп'яник О. М. (баритон)

Солісти балету:

Долинський І. І. — Стрильбицька Наталка — Стрильбицька Надія — Чуперчук В. М.

В ПРОГРАМІ ТВОРИ Українських та Радянських Сучасних Композиторів, Гуцульські коломийки, Українські Народні пісні, Гуцульські та Народні Українські танки.

Початок о год. 8 вечора. Каса відкрита з 10 год. дня до 9 год. вечора.

ДИРЕКЦІЯ.

Ансамбль П. Вірського,
«Карпати», постановка М. Вантуха

Танцювальна група хору Г. Верьовки

Танцювальна група хору Г. Верьовки

Школа при анасаблі П. Вірського

Ансамбль «Черемош» з Альберти (Канада)

Ансамбль «Шумка» із Альберти (Канада)

Танцювальний колектив «Сонечко» із Сакраменто (Канада)

Ансамбль «Верховинка» Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

а

(в центрі – керівник, заслужений працівник культури України Богдан Стасько)

Прикарпатський танець «Голубка»
Хореографія Я. Чуперчука
Ансамбль «Верховинка»
Прикарпатського національного університету
ім. В. Стефаника
(в центрі – Наталія Марусик та Ростислав Стасько)

XIII
INTERNATIONAL
FOLKLO
ME
UBLIN 9

Ансамбль «Верховинка», «Яремчанська гуцулка»
XIII Міжанродний фольклорний Фестиваль у м. Любліні (Польща)

Ансамбль «Верховинка», композиція «Ми з Гуцульщини»
Міжнародний фестиваль «Поліське літо» у м. Влодаві (Польща)