

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І  
МИСТЕЦТВ КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА:**  
**ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ З ПОЯСНЮВАЛЬНОЮ ЗАПИСКОЮ**  
на здобуття освітнього ступеня Магістр

на тему: **ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ**  
**ПОСТАНОВЦІ ЗА МОТИВАМИ ОПЕРИ “ЦВІТ ПАПОРОТІ” ЄВГЕНА**  
**СТАНКОВИЧА**

Виконала: студентка II курсу

групи МХР - 31- 21з

спеціальність 024 Хореографія

Корен Скуратовська Елізабет

Керівник:

професор, доктор мистецтвознавства

Аффоніна О. С.

Рецензент:

Кандидат мистецтвознавства доцент

Квецко О. Я.

Допустити до захисту  
протокол засідання кафедри  
від «\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_р. № \_\_\_\_\_  
Завідувач кафедри хореографії  
\_\_\_\_\_ професор Вантух М.М.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ФОЛЬКЛОР У БАЛЕТНІЙ ПРАКТИЦІ.....	5
1.1 Фольклорна основа у класичних танцях.....	5
1.2 Український народний танець у класичній виставі.....	8
1.3 Особливості різних постановок фолькопери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» .....	10
РОЗДІЛ 2 ХУДОЖНЬО – АНАЛІТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ ЗА МОТИВАМИ ОПЕРИ “ЦВІТ ПАПОРОТІ” ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА.....	19
2.1 Анотація до танцю, композиції .....	19
2.2 Обґрунтування вибору теми. Джерело постановки .....	21
2.3 Ідейно-тематичний аналіз твору .....	27
2.4 Сценарно – композиційний план.....	28
2.5 Костюми виконавців та сценографія .....	30
2.6 Музична основа твору .....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	33

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Фольклор у вигляді пісенно - танцювального мистецтва, обрядових дійств завжди привертав увагу митців. Збереження народної культури віддзеркалює прагнення сучасників до пізнання своїх корінь, хоча й органічне поєднання традицій та новацій також є прикметами часу. Приміром, Львівський національний академічний театр опера та балету імені Соломії Крушельницької розпочав програму «Український прорив» під керівництвом головного режисера і генерального директора Василя Вовкуна, до якого увійшла опера Євгена Станковича «Цвіт папороті». Крім того, з'явилася опера «Лис Микита» за мотивами твору Івана Франка.

В рамках цієї програми вдалося влучно і органічно поєднати музичні спецефекти та електроніку і народні українські інструменти, створити надвичайні світлові партитури, 3Д, неймовірного рівня ефектності костюми, маски, грим. Львівський проєкт «Український прорив» є овацією часу, але розкриває традиції.

**Мета дослідження:** проаналізувати вплив українського танцю на класичний балет на прикладі фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороті».

**Завдання дослідження:**

- ознайомитися з науковою літературою з питань втілення у класичних танцях фольклору;
- виявити особливості українських народних танців у класичних виставах;
- дослідити різні постановки фольк-опери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть»;
- здійснити описання проєкту;
- розробити план постановка.

**Об'єктом дослідження** є українські народні танці у балетних виставах.

**Предметом дослідження** є фольк-опера Євгена Станковича «Коли цвіте папороть».

**Методи дослідження:** історичний метод - еволюція танців, дослідження і удосконалення українського з класичним танців; порівняльний метод дозволив виявити особливості постановок фольк-опери «Коли цвіте папороть»; метод аналізу і синтезу розкрив український танець як феномен в історичному розвитку культури народу.

**Наукова новизна отриманих результатів:** виявлення значення і роль впливу українського народного танцю на суспільство і розкриття меж в класичному танці.

**Структура та обсяг кваліфікаційної роботи:** робота складається з двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1. ФОЛЬКЛОР У БАЛЕТНІЙ ПРАКТИЦІ

### 1.1 Фольклорна основа у класичних танцях

До сьогоднішнього дня фольклор допомагає та заряджає багатьох хореографів. За допомогою оригінального використання спадщиною минулого вдається дати нове життя багатьом постановкам і творам, фольклор це найбагатше джерело рухів, прийомів, композиційних схем, і звісно ж ідей. Один із провідних хореографів ХХ століття Моріс Бежар зауважував про те, що «традиційні танці різних народностей» можна розглядати як «хліб насущний хореографічних шукань». Доказом актуальності його думки є праці багатьох сучасних балетмейстерів різних естетичних уподобань. Зокрема, праці з історії та теорії сценічної хореографії в (К. Василенко, А. Гуменюк, С. Забрєдовський, В. Литвиненко). До аналізу українського національного балету звертаються сучасні дослідники (В. Гордєєв, А. Підлипська, А. Король, Л. Маркевич).

Аналізуючи шляхи використання хореографами фольклорних мотивів, можна виділити три основні композиційні принципи злиття національного, народного танцю у балетну виставу: використання народного, характерного танцю у виставах як дивертисментні номери які ніяк не залежать один від одного і не містять сюжетного розвитку дії; створення дієвих танцювальних номерів, що підкреслюють протиставлення і протилежності класичного і народного танців; побудова зустрічної танцювальної дії, заснованої на стилізації народного танцю.

«Структурна форма балетної вистави, що є сюїтою танцювальних номерів (як концертних соло і ансамблів, так і сюжетних мініатюр)», — дивертисмент. Ставши згодом «структурною формою» дивертисмент у час виникнення балетного театру був єдиною можливою формою організації танцювального матеріалу. Дивертисмент національних танців (сюїти контрастних танцювальних темпів, до якої могли входити італійські сальтарела, гальярда та куранта, німецька алеманда, іспанські сарабанда та павана, англійська жига, провансальська вольта, французька бурре та бранль тощо) став одним із джерел

зародження і виникнення балету. Однак надалі народний танець зазнав значних змін як у формальному так і у функціональному значенні. Ці зміни можна побачити демонстративно у виставах другої половини ХХ - початку ХХІ століть.

У 1950-70-х роках створюючи нові редакції класичних балетів хореографи користувались напрацьованими попередниками прийомами стилізації народного танцю: використовували народну хореографію і надавали рухам класичного танцю національний колорит.

У 1950 - 80-ті роки багато хореографів користувалися формою багатоактного сюжетного балету, що склалася у другій половині ХІХ століття і традиційно включала в себе- дивертисмент національних танців.

На початку ХХ століття, незважаючи на активне захоплення одноактних балетів, багатоактні балети не виходили з репертуару театрів. Творчість хореографів другої половини ХХ століття було вивчено у роботах Л.Долохової, М.Загайкевич, Є.Коваленко, Л.Косаківської, Н.Семенової, Ю.Станішевського, О.Чепалова. Всі зазначили, що вони не переривали традицій і продовжували оновляти збережені шедеври ХІХ століття.

Однак в кінці ХХ-початку ХХІ століття дивертисмент як форма майже зник з балетних вистав, бо він уповільнював розвиток дії в сюжетному спектаклі і був ознакою застарілої естетики. Дивертисмент залишився актуальним тільки у нових сценічних редакціях старих балетних партитур.

Зіставлення та протиставлення класичного і характерного танців у балетній виставі - поширений театральний хід, зручний для наочного уявлення конфлікту, що сприяє розумінню сюжету. Це стало однією з причин розвитку класичного балетного мистецтва. Стилізований народний танець у спектаклі визначав сюжетні обставини місця дії, його жителів. Елементи фольклорного танцю використовувалися для характеристики повсякденних світів. Також народні танці часто використовували як приклад реального світу, вихід від казковості.

На початку ХХІ століття зменшилась кількість сюжетних постановок, але саме контрастність класичному танцю стала ще більш виразніша, багатша і різноманітніша.

Об'єднуючи народний танець з класичним чи сучасним танцями у балетмейстера чи хореографа-постановника з'являється більше свободи і можливостей щоб максимально розкрити образ героя, чи показати певні дії, але ж якщо взяти у приклад художників можна відмітити що вони частіше малюють одну картину в одному стилі, і хореографи нерідко для натхнення звертаються до митців щоб точніше відобразити сценічну дію чи “оживляють” пози скульптур.

Розвиток етнографічних досліджень та вивчення культури різних народів значно збагатили уявлення хореографів про народні танці. Якщо Новеру доводилося лише фантазувати про те, як же виглядали китайські народні танці [11], то хореографу ХХ століття було значно легше знайти інформацію про культуру Китаю, наприклад.

Також в балеті є постановки, де класичний і народний танець об'єднується в одне і їх неможливо відокремити – це злиття двох стилів. Іноді з народного танцю для збереження стилістики того чи іншого народу хореографи додають окремі рухи, положення рук, ніг, або корпусу які властиві народів для кращого впізнання.

Тож, можна побачити еволюцію фольклорного танцю, зміни і вплив. Саме тому балетна вистава сьогодення значно відрізняється від вистави, яка була поставлена навіть у середині минулого століття. Як показана проведена робота фольклор в балетному спектаклі хоч і може бути стилізований по різному, але має обов'язково має включати в себе основні три композиційні рішення. Поряд із залученням нових оригінальних прийомів вплетення національних мотивів у тексти постановок, сучасні хореографи активно користуються цими моделями як відправною точкою в інтерпретації національних образів, наповнюючи знайомі схеми новим змістом відповідно до свого бачення цінності народної хореографії для сьогоденного мистецтва і тим самим у балеті.

## 1.2 Український народний танець у класичній виставі

Український народний танець розпочав свій розвиток ще дуже давно, і продовжує до сьогодні. Український танець відображає життя людини духовне чи побутове і часто пов'язане з святами, обрядами.

Починаючи з ХХ століття український народний танець зазнав великих змін у зв'язку з появою народно - сценічного танцю який набував свою популярність і розвивався аматорськими і професійними колективами.

В 1936 році в опері Гулака - Артемовського «Запорожець за Дунаєм» з'явилися такі танці як «Гопак», де лірична тема в уповільненому темпі, а героїчна у швидкому. «Тут нема трафаретного повторювання ходів, узорів, які нічого не значать. Навіть прості перебіжки і переходи, образні, сповненні вигадки», і веснянки і саме завдяки успіху який прослідував цю постановку і постановника – Павла Вірського було вирішено створити новий український колектив який він сам і очолив би. Цей колектив вже сьогодні відомий нам як «Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського». Вірський і його напарник М. Болотов вирішили за основу взяти саме українські танці і намагались розкрити на сцені усе естетичне і фольклорне багатство українського народу, також він багато уваги приділяв систематичним заняттям з класичного танцю. Вірський поставив перед собою задачу – обробити, зібрати і проаналізувати народні танці в усіх областях України. 1957 року хореографічна постановка «Запоріжці» принесла ансамблю великий успіх і навіть увійшла у золотий фонд хореографії.

Досвід роботи Вірського з різноманітними жанрами допоміг йому мати змогу розкривати різносторонність артистів і він став зразком людини з високою режисерською і балетмейстерською майстерністю, він органічно поєднував національне і сучасне і став не тільки національним українським митцем, а й одним з найвідоміших митців сучасності і визнаним майстром в усьому світі.

Вистави були майстерно художньо оформлені, тому на виставах глядач може насолодитися і побачити не тільки чудове виконання танцю, а й прекрасні



костюми, які, звісно ж, є невід'ємною частиною вистави і цілісності картини. Ще одною невід'ємною частиною вистави є музика нова, чи оброблена народна музика, так як усі танцювальні номери супроводжуються оркестром чи фонограмою.

На сьогоднішній день Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського очолює народний артист України, Лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка і Герой України Вантух Мирослав Михайлович. Він продовжує поповняти репертуар новими творами, працює над удосконаленням майстерності і найголовніше пропагує українське хореографічне мистецтво в Україні і за кордоном.

Відомий український вчений Ю. Станішевський виокремлював основні тенденції українського фольклорного танцю у творчості балетмейстерів наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. За його думкою, «перша з них була пов'язана з прагненням до яскравої театралізації українського народного танцю, технічного ускладнення і вільної сценічної інтерпретації фольклорних зразків. Друга, навпаки, передбачала дбайливе перенесення на театральну сцену незмінених зразків української народної хореографії з старанним збереженням малюнка і манери виконання кожного танцю» [14, с.19].

Про балетну виставу на основі фольклору пише дослідниця А. Король: «балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору» [24, с. 152] Впровадження народних танцювальних мотивів у балет «Пан Каньовський» було неоднорідним. Ю. Станішевський написав: «у спектаклі утверджувались два основні виражальні засоби – класичний танець і національний хореографічний фольклор, які були основою образно-танцювальної мови українського балету» [16, с. 82].

Про балет «Маруся Богуславка» Ю. Станішевський зауважує: «Балетмейстер блискуче поставив цю цілісну українську сюїту, оригінально поєднавши класичний і народний танці в єдиний узор. При цьому його

композиції були далекі від копіювання і цитування етнографічних та естрадно-ансамблевих танців. Постановника не захоплювали популярні в ансамблях запаморочливі акробатичні трюки, він, насамперед, прагнув до виразності й образності масових танцювальних сцен», – відзначає [20, с. 142].

Засвоєння українським радянським балетом народно-історичної тематики та фольклорних джерел ішло передусім у рамках епічної «розповідної» драматургії. Твори даної групи репрезентують «балети дії», де рушійною силою драматичного розвитку виступає різке розмежування позитивних і негативних сил. (У народно-героїчних драмах це, як правило, народ та його гнобителі.) Відповідно цій основоположній і вихідній засаді драматургії образне розв'язання конфлікту музично-хореографічними засобами ґрунтується тут найчастіше на протиставленні двох сфер (вкоріненої в український фольклор та пов'язаної з орієнтальною або ж польською культурою), які мало контактують між собою. Це протиставлення доповнюють й інші прийоми, покликані підкреслити світле забарвлення образів «дії» та тіньове, похмуре – «контрдії».

Генетично балети народно-історичної групи базуються на літературних джерелах або ж зразках народного епосу, причому насамперед на їх сюжетно-фабульній основі. Розкриття характерів, психологічні нюанси займають звичайно другорядне місце.

### **1.3 Особливості різних постановок фолькопери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть»**

Євген Станкович є центральною постаттю у сучасній українській музиці. Композитор є автором багатьох жанрів, зокрема опери «Коли цвіте папороть» та 5 балетів. З перших творів Євген Станкович заявив про себе як про композитора великого драматичного таланту. Поліфонічна фактура, ліризм і композиційна техніка Станковича нагадують епоху бароко, а постромантичний архетип додає музиці композитора теплоти та експресії. У своїй творчості він транслював емоційну свободу і досконалу майстерність.

Аналіз особливостей постановки фолькопери Євгена Станковича “Коли цвіте папороть” та основних режисерських підходів до постановки.

Сучасне мистецтво є наслідком еволюції національного театрального музичного мистецтва другої половини 20 століття. У 1979 році мала відбутися прем'єра одного з найбільш очікуваних і грандіозних проектів вітчизняного сценічного мистецтва – фольк-опери Євгена Станковича “Коли цвіте папороть”, яка поєднала минуле і сучасність.

Багато театрів, ансамблів і хореографів намагалися повернути цю роботу на сцену, зокрема Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, хор імені Верьовки, Алла Рубіна, Донецький академічний державний театр опери та балету імені Анатолія Солов'яненка, тому нова оригінальна постановка мала звернутися до старих режисерських ідей. Саме постановка фольк-опери Євгена Станковича “Коли цвіте папороть” стала предметом праці та аналізу багатьох досліджень українських учених.

Про особливості хореографічного виробництва 70-х років писали та розкривали у своїх статтях Лариса Маркевич [3] та Віктор Щербаков [9]. Маркевич писав, що “принцип поступового сценічного розгортання музично-хореографічного матеріалу веде до оформлення великих масових сцен, яскраво-драматичної кульмінації (“Ой глибока криниця” на початку “Русального Купала”), “моделювання а. цілісної балетної вистави, можна передбачити, що в ній загальні риси симфонічного мислення Станковича втіляться в художній мові. Центральними тематичними зонами твору є лейтема козацтва та масово-обрядовий комплекс “Купало” (у музичній партитурі — “хоровий комплекс” [5]. Фонові тематичні пласти — танцювальні чи пісенні комічно-гумористичні теми побутового походження, які створюють “адекватне звукове середовище” (глисовий шар та індивідуально-тембровий шар рибальських дзвіночків), утворюють “яскраво-контрастну образно-тематичну опозицію” до провідних епічно-драматичних лейтематичних комплексів (коломийка, триголосний музик, козацький), сатиричний вальс) [5].

Щербаков виявив, що українське хореографічне мистецтво намагалося поєднати національну культуру з елементами сучасності в хореографії, і цей вплив ми бачимо в класичних балетах Шекери (“Цвіт папороті”) [9].

Музикознавець Юрій Чекан проаналізував постановку Львівської національної опери [6, 7]. Науковець зумів порівняти розвиток українського “романтичного” кінематографу та ренесансу академічної музики, представив свої п’ять поглядів на вистава: почався із закулісних інтриг і цензурних заборон, нереалізованих постановок і абсурдних ідеологічних заперечень, які призвели до скасування першої вистави за розпорядженням “компетентних органів”, вистава так і не була поставлена в повному автентичному вигляді, були спроби хорової редакції, балету, концертного виконання, аудіозапису, потім була спроба написати нове лібрето та змінити назву (“Колиска життя” у Дніпровському академічному театрі опери та балету 2010 р.), потім це була хорова версія “Купала” Миколи Гобдича, або фольк-опера-балет Алли Рубіної та Анатолія Авдієвського, або концерт без сценографії, режисерської концепції та сценічної дії (концерт виступу в рамках 21-го фестивалю “Музичні прем’єри” виникла ще одна проблема: чи зможе власний оперний театр, репертуар якого донедавна застиг у постановках ХІХ століття, поставити щось новаторське та нове? Відомо, що “Коли цвіте папороть” створювався для хору імені Григорія Верьовки в той час, коли українське фольклоризоване мистецтво було затребуване європейцями, хор багато й успішно гастролював, але людям хотілося видовищності та національного колориту – це чим стала фольк-опера “Коли цвіте папороть” і запитала “нову фольклорну хвилю”. Метою постановки була програма “Український прорив”, яка підняла планку для театру і для глядача, нині старіші постановки не визначають обличчя театру.

Дослідниця Лілія Назар-Шевчук проаналізувала сучасну інтерпретацію твору Станковича “Коли цвіте папороть” на прикладі Львівської національної опери: “Містика Купала овіяна легендами та переказами та обрядами, що дійшли до наших днів; люди поклонялися життєдайній землі, головним символом Купальських ночей стали Зоря, Вогонь, Блискавка, Купальське Сонце, Водяна

Лада та Дерево Життя. А понад усе це Квітка Щастя – заповітна квітка, що горить дивним світлом, вибухаючи з величезною силою тільки раз на рік – Цвіт Папороті...” [8].

Науковиця Рада Станкович-Спольська у дисертації розкрила жанрово-стилістичну специфіку і особливості фольклоризму в сценічному мистецтві України на прикладі фолькопери [5].

Режисерський підхід до аналізу оперних постановок розкрили у своїх наукових публікаціях Анатолій Солов'яненко [4] та мистецтвознавець Олена Ізваріна [2].

До участі у міжнародній виставці в Парижі молодому українському композитору Євгену Станковичу було запропоновано написати твір для великої сценічної постановки, що втілювало б поєднання народного та класичного мистецтва. Результатом стала постановка фольк-опери “Коли цвіте папороть” у 1977 році, в якій майстерно поєдналися традиційні, академічні та сучасні музичні течії. Вона згуртувала навколо себе та залучила до роботи таких представників українського мистецтва, як композитор Євген Станкович, музикознавець О. Стельмашенко, який написав лібрето, київський балетмейстер А. Шекер, диригент А. Авдієвський, львівський постановник Євген Лисик, ведучий маестро Ф. Глущенко. Станкович мав своє ставлення до народних звичаїв і називав свою творчість зразком нової фольклорної хвилі, “коли старовинні народні мелодії чи інтонаційні тембри поєднуються в авторських творах із сучасними принципами композиторської техніки” [5]. У своїх спогадах Євген Станкович зазначав, що “для нього, як для молодого композитора, виконання його твору було великим святом” [5]. Для генеральної репетиції Євген Лисик створив і розробив декорації та вражаючі автентичні сценічні костюми. Станкович назвав цей виступ унікальним через хор та віртуозну хореографію Шекери. Євген Лисик сказав Станковичу: “Знаєте, мені здається, що ця опера за нашого життя ніколи не буде поставлена” [7]. Незважаючи на складну і важку долю цієї вистави, сьогодні вона отримала друге, нове життя на сцені Львівського оперного театру імені Соломії Крушельницької. Художниця

Зінченко Оксана Кузьмівна у своїх спогадах описує свої враження від вистави та декорацій, унікальної сценографії постановки, яка полягала у зміні чотирьох пір року в залежності від емоційного стану головних героїв. “На авансцені стояли три стовпи, верхівки яких були прикрашені гніздами лелек. Кольорові костюми з елементами українського традиційного одягу втілювали земний світ. Незважаючи на високий художній рівень, партійна комісія заборонила декорації, і вони залишилися тільки в ескізах” [5]. Одним із художників, які розробляли сценографію вистави, був народний артист України Тадей Риндзак, який в інтерв’ю, присвяченому виставі “Коли цвіте папороть” у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької, зазначив, у 1978 році був запрошений Євгеном Лисиком до роботи над сценографічною концепцією фольк-опери “Коли цвіте папороть”. Під час генеральної репетиції комісія розкритикувала всю сценографію, внаслідок чого декорації були знищені. Минуло більше десяти років, як Євген Лисик повернувся до своїх етюдів. Одну з них, осінню, доповнили мотивами козацьких казок і використовують у виставах Львівської національної опери [5]. Польський режисер і культурний діяч Збігнєв Хшановський в інтерв’ю, присвяченому постановці “Коли цвіте папороть” у Львівському національному академічному театрі опери та балету, згадав, як його колега Євген Лисик розповідав про великий проект, над яким працював у Києві, з відомим народним хором Григорія Верьовки та запросив його приєднатися до проекту як керівник колективу за згодою його творців Станковича, Авдієвського та Шекери. Жанром майбутньої постановки стала фольк-опера, а в основі постановки — народні обряди та звичаї українського народу в різні пори року. Одним із головних питань постановки було створення саундтреку чи виконання всіх партій з живим звуком. Виставу так і не побачила велика аудиторія на сцені палацу “Україна”, як це мало бути, а сценографія та концепція були зруйновані [8].

Постановку 1978 року побачила народна артистка України Елеонора Стебляк, дружина балетмейстера А. Шекери, яка зазначила, що хоровий спів, автентичні костюми, незвичайна хореографія – усе це результат тривалої роботи

з фольклорними джерелами, етнографічних досліджень композитора, художник, хореограф, режисер і вся творча група. Особливе місце займає хореографія Шекери, який поєднав техніку класичного балету з елементами народної хореографії, створивши неповторні хореографічні композиції, наповнені містикою та народними віруваннями, такі як козацький гопак та танок русалок. Художньою наповненістю та метафоричністю вирізнялася сценографія Є. Лисика з порами року, перетворенням розквітлого літнього вінка, що втілює щастя, у зимову колючку – образ смутку й печалі [5]. Більше 30 років на сцені залишалася нереалізованою фольк-опера Євгена Станковича “Цвіт папороті”. Було зроблено ряд спроб фрагментарно реалізувати його на сценах українських театрів. Після здобуття незалежності Україна мала сприятливі умови для реалізації цього проекту, але всі вони провалилися. Перша концепція постановки цього твору передбачала відкритий простір, тобто декораціями мали слугувати природні ландшафти навколо сцени – вода, живий вогонь, велика маса в традиційних українських костюмах. Цей проект мав бути реалізований за підтримки Віце-прем’єр-міністра України з гуманітарних питань М. Жулинського, але виробництво було зупинено на початковому етапі. Друга концепція постановки, розроблена художниками Г. Шеєром і Т. Бірве, передбачала виконання цього твору на великій концертній сцені під час Міжнародної виставки 1998 р. [7] Третя концепція постановки для оперного театру — створений і перероблений композитором на замовлення В. Василенка для Донецького оперного театру, але глядачі цю постановку не побачили. Четверта концепція постановки була розроблена для концертної сцени та втілена в життя Національним симфонічним оркестром України та Народним хором ім. Г. Верьовки у 2011 році. Нарешті, п’ята концепція постановки Є. Фольк-опера-балет Станковича “Коли цвіте папороть” стала частиною творчої програми Львівської національної опери “Український прорив”. Для цієї постановки об’єднали зусилля автори оригінальної вистави художник Євген Лисик та композитор Євген Станкович. Враховуючи суспільно-політичні та культурні процеси, вони вдихнули у постановку нове життя, втілюючи постфольклорні,

музично-сценічні технології, авангардну естетику та сучасну хореографію. Український музикознавець Ю. Чекан у статті “П’ять поглядів на “Цвіт папороті” відзначає відсутність у постановці лінійного сюжету, який є своєрідною мозаїкою, в яку вплітаються епізоди життя українців, їхні вірування, обряди та звичаї” [7]. Варто зазначити, що постановка Львівського оперного театру суттєво відрізняється від оригінального сюжету композиції.

Для створення цілісності твору та актуалізації його до сучасності Є.Станкович адаптував музику до режисерської версії “Коли цвіте папороть” на замовлення творчого колективу театру. Отже, вистава складається з двох дій. Перша дія втілює час, коли люди не знали несправедливості, горя, нерівності і жили в гармонії з природою. усі сфери людського буття, дерева, ріки, квіти – все виступало як суб’єкти людського буття. Сюжет будується навколо свята Івана Купала і представлений різноманітними хореографічними композиціями Сонцекрес, “Русалки Купала”, “Відьми Купала” і “Квітуча папороть”, остання розгортається в дуалізмі квітки і кохання. Аналізуючи постановку Львівської

національної опери, український музикознавець Л. Шевчук-Назар наголошує на важливості образу “Дерева життя”, який є центральним елементом сценографії першої дії. Саме навколо нього ми спостерігаємо купальські танці людей, русалок та гуляння молоді, яка шукає таємничу квітку. З кожним епізодом “Дерево Життя” набуває неймовірних барв – буйна зелень, величний сонячний промінь заливає світ багатством фарб, аж поки не переповнить землю теплом, родючістю, щедрістю, осяяну з глибини неземними барвами квітка щастя...” [8].

Друга дія повертає глядача в реальний жорстокий світ, сповнений людських страждань, катастроф і втрат, викликає в нас асоціативний ряд із козацькою Руїною та втратою державності. Основними епізодами другої дії є танець чарівниць на чолі з Війною, образ козака, який бореться з життєвими перешкодами на шляху до свого ідеалу щастя – чарівної квітки, що дарує мир, злагоду і любов [8]. Центральним героєм твору є народ, зображений в узагальненому образі, сповненому народних ідеалів, уявлень, переконань.



Сюжет розгортається у двох вимірах: часовому та просторовому. Перший проявляється в лінійній і циклічній формах. Лінійна форма полягає у взаємозв'язку двох дій опери-балету – так званого переходу від гармонії, феміністичного начала природи до маскулінності війни, зброї та хаосу. Циклічність часу втілюється на сцені ситуативними дублями та повторами. Простір розкривається у вигляді трьох рівнів світу: перший рівень (потойбічний світ) — підлога, яка під час вистави заповнюється образами містичних сил (сцена з танком-русалкою); другий рівень (людський світ) — це безпосередньо сцена, де відбуваються дії і розташований хор, а третій рівень (небесний світ) — це великий екран, що виконує роль полотна, на якому відбуваються події і сходить сонце. Отже, вистава репрезентує цілісний ідеалістичний хронотоп української національної культури. Режисерами стали молоді балетмейстри Артем Шошин та Сергій Наєнко. Науковою новизною є висвітлення трансформації сюжетно-композиційної специфіки фольк-опери “Коли цвіте папороть” Є. Станковича та її сучасних режисерських інтерпретацій на прикладі фольк-опери-балету “Коли цвіте папороть” Львівської національної опери України.

Привертає увагу на варіант вистави “Цвіт папороті” Авдієвського і Рубіної у жанрі фольк-опера-балет, поставлений на сцені Національної опери у 2003 році, який є показовим і містить завершена ідея “повнометражної” української національної балетної вистави: фольк-опера продовжує існувати в сучасному музично-театральному процесі не стільки завдяки редагованим версіям, а радше, всупереч їм, зберігаючи для майбутнє завдяки могутньому інтонаційному потенціалу самої музики, силі й цілісності драматургічної основи й жанрової концепції. А. Рубіна з артистами Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки втілили нову редакцію II дії Є.В. Фольк-опера-балет Станковича “Цвіт папороті” - “Купало”. Критики писали про цю постановку: “Особливо новою і домінантною є постановка і хореографія талановитого сучасного балетмейстера Алли Рубіної, яка фактично змінила лібрето і створила оперу-балет, перенісши події XVII-XVIII століть у античні часи”. Балетмейстер гармонійно поєднала лексику сучасного танцю з

елементами давньої фольклорної семантики, утворивши свою специфічну мову художніх образів. Спираючись на музику Є. Станковича, вона відобразила в стилістиці балету магію ритуального дійства, сформувала хореографічні особливості пізнаваної хореографічної мови. Балетмейстерський “почерк” А. Рубіної характеризується гострим характером, легкістю хореографії та піднесеністю. Для вас як хореографа-балетмейстера характерна тонка образність народного танцю, в якій він у різноманітних образних проявах майстерно поєднується з сучасними постмодерністськими тенденціями. У народній хореографії постмодерність розкривається у зверненнях до історичних, мовних тем. Це дає змогу природним чином поєднати сучасну лексику з елементами давньої фольклорної семантики [3]. У трактуванні балетмейстера друга дія опери-балету Є. Станковича отримала нове життя, А.Рубіна сміливо реалізувала поєднання професійного, танцювально-фольклорного та народно-символічного канонів, що свідчить про наявність сучасного розуміння зрілого нео - фольклористичне мислення в хореографії.

## **РОЗДІЛ 2      ХУДОЖНЬО – АНАЛІТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ ЗА МОТИВАМИ ОПЕРИ “ЦВІТ ПАПОРОТІ” ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА**

### **2.1 Анотація до танцю, композиції**

#### **Вогнище на Івана Купала.**

Український народ має багату культуру, яка передається з покоління в покоління. З давніх-давен до нас дійшла життєва мудрість і принципи способу життя. Вони закладені в українських звичаях, обрядах, фольклорі, бо містять світогляд народу. Фольклорні обряди пояснюють і обґрунтовують взаємозв'язок людей, людей і природи, цінність духовної культури людей і народу в цілому. Тому була обрана композиція “Лісова Пісня”, заснована на фольклорних джерелах. Драма належить до жанру феєрії, оскільки в ній поєднується реальне з фантастичним і діють казкові герої (Мавка, Лісовик, Водяник, Лісовик, Русалка). У «Лісовій пісні» важливим є бачення світу людини і світу природи в їх гармонійних і суперечливих співвідношеннях.

На свято Івана Купала існують різні обряди, приміром, вогняні. Ритуальне багаття на свято Івана Купала пов'язане з культом сонця, тому місце для нього обирали, як правило, на пагорбах, щоб підняти полум'я якомога вище. Також з гір котилися палаючі колеса, обмотані соломою. Для багаття збирали все сміття: солому, старі речі, колеса. При всьому цьому «нечестива сила» мала згоріти. Кожен присутній мав щось принести до вогнища, інакше його чекали побої: «Хто без поліна прийде, той без коліна вийде». Розпалювала купальське багаття, як правило, жінка чи дівчина, оскільки вона була наділена дітородною функцією, а вогонь мав запліднюючу силу. Тому, щоб мати можливість продовжити рід, усі дівчата та молоді жінки мали бути на святі. Найголовніший ритуал цього дня – «очищення» вогнем. Люди не спали всю ніч, водили хороводи навколо багаття. Хлопці й дівчата, взявшись за руки, стрибали через багаття. Іноді через

купальські вогнища проганяли худобу, щоб уберегти тварин від хвороб. Сорочечку хворої дитини могли спалити на багатті, щоб вона швидше одужала. У вогні спалювали «гілку купайла» як жертву головному богу-сонцю. Крім того, є водяні обряди. Як і вогонь, вода також мала силу «очищати», «зцілювати». Тому в цей день купання було ритуальним і відоме всім народам Європи. Також люди вірили в цілющі властивості купальської роси, купалися в ній, купалися в ній. Дівчата пускали вінки на воду, ворожили на долю. Потім дівчата самі роздягалися і купалися, щоб «очиститися». Ритуальні утоплення Купальського дерева, Марени та Івана є наслідуванням колишніх жертвоприношень водоймам. За народними повір'ями, вода в день Івана Купала вимагала жертвоприношень і вважалася небезпечною. Тому на зміну людській жертві прийшов її символічний образ – Купальське дерево.

Оскільки свято Купалі пов'язано із рослинами, то існуються й рослинні обряди. Це був особливий день вшанування рослин. Головною купальською травою вважалася папороть, таємничу квітку якої найсміливіші в купальську ніч ходили шукати до лісу. Хто знайде, той буде здоровий і багатий. Існував також звичай збирати на Купала лікарські рослини; прикрашати хати зіллям, папороттю, лопухами; створити «купайло»/«гіло» – святкове деревце (найчастіше з верби). Його значення подібне до весільного «гільця»/«пустелі», адже в давнину саме Купало знаменувало початок шлюбної пори. Існує легенда, що в цю ніч грали весілля Купала і Марени як символ єднання двох стихій - води і вогню, чоловічого і жіночого начал. Дівчата прикрашали «Гільце-Купайло» букетами польових і міських квітів, ягодами, цукерками, бубликами, різнокольоровими стрічками, прикріплювали барвінковий вінок, іноді «квітку» з кропиви та будяків, щоб було важко хлопці, щоб зламати його пізніше. З верби також робили фігурки «Івана» та «Марени», які ввечері везли топити або спалювати — так приносили жертву богу сонця та богу води, щоб була багатий урожай. І сьогодні гілочки зламаною «купайла» господині розставляють по місту для доброго врожаю.

Що мається на увазі у назві танцю. По традиції українського народу на свято Івана Купала розжигали на краю села святкове ритуальне багаття, іскри яких повинні були долетіти до саміх зірок. Вогнище по традиції було головним містом для збору всього народу на свято Івана Купала, де усі водили хороводи, співали пісні та плясали.

Тож ця традиція є одна з найважливіших для українського народу в день Івана Купала. Важливим елементом для Купальського вогнища був збір дров яким займались заздалегіть молодь і діти. По старинній традиції Купальське вогнище розпалював найстарший чоловік, але часом ця традиція набула змін. Підготовлені, завчасно зібрані дрова розпалювали на вибраному місті, яке оточували четверо чоловіків - вони символізували чотири пори року, тримали в руках запалені смолянник і одночасно запалювали вогнище. Робилось це після заходу сонця щоб вогонь обов'язково не згас до світанку.

## **2.2 Обґрунтування вибору теми. Джерело постановки**

Івана Купала є одним з найдавніших свят українського народу, це день літнього сонцестояння, що символізує єднання сонця і води. Перша письмова згадка про свято Купала є у Волинському літописі (1262 р.). Традиційно ставлять купальське дерево, навколо якого заводять танки та співають пісень; розпалюється вогнище, через яке потім стрибають; рвуть дерево; втопити у воді або спалити опудало (Марена, Купайло); пускають вінки на воду і співають всю ніч.

Головними атрибутами свята є Купало та Марена. За слов'янським міфом, Марена - зимове божество, яке мучить землю холодом, а людей хворобами і голодом. Але в народі, зокрема на Слобожанщині, вона вважалася старшою русалкою.

Власне святкування розпочалося з виготовлення опудала головних героїв свята — Купала та Марени. Так, на Поділлі та Волині дівчата роблять Купала з гілки верби та прикрашають його квітами та вінками. На Полтавщині купальське

опудало виготовляють із соломи, прикрашають стрічками та намистом, або замість солом'яного опудала саджають дитину, яка виконує роль Івана Купала. На Київщині та Одещині його виготовляють з гілок будь-якого дерева.

Творчість Марени в різних регіонах України у співвідношенні з традиціями, які там склалися, викликає наслідки. На Полтавщині, наприклад, його виготовляють із гілок явора, вишні, соломи. На Слобожанщині — з гілок явору та трави. Взявшись за руки, дівчата ходять навколо Купала та Марени і співають пісню. Основна тема цих танців - кохання. Чоловіки і жінки також збираються на це видовище, але не беруть участь у співі.

Є свідчення про обрядове дерево на свято Купала, яким є обручка. Воно відоме як «Купало» («Купайло», «Купайлиця»), але могло називатися, як і весільне деревце, гілочкою. Дерево прикрашали стрічками, квітами та вінками; вона уособлювала рослинність влітку та очікування від неї щедрих плодів восени.

Подібні за характером наші свята проводяться по всьому світу, здебільшого зберігаючи язичницьку складову. Значного розмаху вони досягли в Іспанії (тут, в містечку Алікante на березі Середземного моря, проходить п'ятиденний (19-23 червня) фестиваль «Les Fogueres de Sant Joan» - «Вогні Сан-Хуана»). і Бразилія («Festa Junina» - літній фестиваль) сонцестояння; Святкування тривають з 13 по 29 червня).

У Чехії люди бігають по полях з вінками і роблять солом'яне опудало, яке потім виносять на палиці за село і спалюють або розривають на шматки. Подібні «процедури» відбуваються в Баварії, де, на відміну від чехів, опудала топлять у колодязі. Колись купальські вогні горіли в усіх великих містах Європи перед ратушами, а запалював їх не хто інший, як мер міста. Найбільш міцно цю традицію зберегли білоруси, які в ніч на свято забивають у землю кіп, який обмазують дьогтем і запалюють. Потім господині кидають у вогонь березові гілки.

Якщо у нас в Україні здавна існує традиція зберігати віночки на горищі, то, наприклад, у болгар їх кладуть у кадильницю і окурюють ними хворих. Серби

вішають вінки під дахами будинків і сараїв як оберіг. Чимось схоже на наше купальське гільце ми в Індії, де люди несуть «корму» (молоде деревце) в село, встановлюють його на площі та прикрашають, а потім водять хороводи навколо нього.

Сюжет. Свято Купала, українське село, молоді дічата і парубки збираються і готуються до містичного вечора, один парубок - Левко, не святкує з іншими, а їде до хати своєї коханої Ганни, щоб побачити її, хоча знає що батько його проти їх одруження. Ганна і Левко танцюють разом, закохані щасливі, краса українського вечора, та тихий плескіт озера навіває їм світлі грози. У відображенні води Ганна помічає таємничий будинок з забитими вікнами, і просить Левка розповісти історію цього будинку: в цьому будинку жила гарна Панночка, та була в неї молода Мачуха-відьма яка не влюбила її і вигнала з дому, а вона від горя втопилася і перетворилася на русалку (утопленицю) і одного разу Панночка вирішила помститися і потягнула Мачуху у воду, а вона теж перетворилася на русалку, і тепер Панночка не може розрізнити серед подружок мачуху. Левко співає Ганні лагідну пісню, як раптом ніби почувши спів Левка - в будинку з'являється Панночка, а у воді з'явилися русалки, які танцювали і вели хороводи. Панночка просить у Левка щоб він показав їй хто із русалок насправді Відьма, а за це вона його обов'язково віддячить, Левко дивиться на хоровод русалок і показує їм на відьму і русалки забирають її на дно. Панночка з вдячністю дає Левку записку для його батька, і щаслива пара повертається до батька Левка, який прочитавши записку Панночки погодився на шлюб і благословив молодих. І тоді вони з усім селом танцювали і раділи за Левка і Ганну.

Незважаючи на простоту сюжету, “Майська ніч” приваблює різноманітністю музичного змісту та сюжетів: ліричними сценами, комедійними та фантастичними епізодами, картинами народних обрядів, на фоні яких розгортається дія. Музика твору має переважно ліричні мотиви, в основі сюжету — численні співочі мелодії, серед яких багато народних.

**Дійови особи, персонажі та їх характеристика. Загальна кількість виконавців.**

**Левко** є жвавим, гарним українським парубком, який дуже хоче одружитися з Ганною. Його батько сам теж небайдужий до молодої красуні, і тому не дає своєї згоди на шлюб. Молодий Левко дбайливо і ніжно ставиться до своєї обраниці, він не може й дня прожити без того, щоб не побачити свою кохану. Якось він розповів їй легенду про покинуту хату, про молоду панночку, яка стала утопленницею. Одягнений в своє краще вбрання, вишиванка, шаровари, каптан, представляє узагальнений образ українського парубка. З Повісті про хлопця відомо наступне: кароокий, з чорними вусами і бровами, симпатичний, веселий, заводила, музикант — складає пісні і співає, вміє грати на бандурі.

**Ганна** дуже любить Левка, боїться заздрості своїх подружок. Мрійлива та романтична натура, чекає не дочекається коли отець Левка дасть згоду на їхній шлюб, вона боязка і тиха з природи, представляє узагальнений образ української дівчини. Ганна одягнена в гарну традиційну сукню вишиванку, а на голові в неї плетений вінок.

**Утоплениця** – це панночка з трагічною долею. Батько дівчини, ставши вдівцем, одружився на справжнісінькій відьмі. Відразу незлюбивши падчерку, відьма робить так, щоб бідолаху вигнали з дому. Засмутившись, нещасна панночка вирішує покінчити з усім і стрибає у річку. Але навіть після смерті її страждання не закінчуються. Панночка - персонаж потойбіччя, утоплениця, що стала русалкою. Вона просить знайти відьму, що занастила її, і обіцяє віддячити. Левко вказав на відьму. Прокинувшись уранці, він знайшов записку, в якій начальник голови наказує йому одружити Левка з Ганною. На панночці гарне довге сине плаття, рухається вона дуже гармонійно з водою.

**Відьма** є містичним персонажем повісті, вона не влюбила Панночку і вирішила вигнати її з дому, після чого панночка перетворилась на русалку (утопленицю), але панночка вирішила помститися їй і забрала її з собою в озеро, проте відьма і після смерті продовжує мучити нещасну, спритно прикидаючись



однією з потопельниць. Одягнена як русалки, але з чорними елементами, рухається енергійно.

**Батько Левка** є дуже колоритним персонажем, і помітно, що автор його не любить. Адже Гоголь наділив цього громадянина не тільки зовнішнім, а й внутрішнім каліцтвом. Кривий на одне око, злобний і дурний, не любить похизуватися і завжди однаково одягнений, вдівець, обожнює залицятися за гарненькими городянками. Незважаючи на почуття сина, він нав'язується Ганні, через свій характер часто потрапляє в смішні ситуації.

**Парубки** гарні, жвавліві молоді сільські хлопці, які увесь рік чекали свята Івана Купала, готувались до нього, вивчали пісні і танки, готували наряди щоб покрасуватись перед дівчатами.

**Дівчата** передають краси українського народу і жінки, в традиційних українських нарядах, безтурботливі, веселі, грайливі, чекають щоб знайти свого хлопця.

**Утопленниці-русалки** є дівчатами з важкими долями, які всі зібрались заради помсти.

**Різновид та стилістика постановки:** класичний танець в українській народній обробці.

У нашого українського народу дуже багатий хореографічний фольклор. Тут є обрядові танці, ритуальні танці, побутові танці, сюжетні танці у супроводі хору та супроводі народних або авторських ударних інструментів. Слова М.В. Слова Гоголя про українську пісню як пісню народну, живу, яскраву, повну правдивих фарб, історію, що продовжує все життя народу, цілком співзвучні з народним танцем. Танець – це емоційний літопис народу, який яскраво розповідає історію почуттів і переживань. Життя і побут окремих людей у минулому формувався під впливом основних видів занять: полювання, рибальства, скотарства, землеробства, ремесел. Це вплинуло на історичний процес розвитку народу, сформувало його спосіб життя, стосунки, обряди, традиції, ритуали, правові норми, естетичні ідеали. Це задокументовано в народній творчості, зокрема фольклорі, а згодом і в народному, етнічному танці.

Українське танцювальне мистецтво пройшло довгий шлях від найдавніших обрядових і обрядових дійств до найвищого сучасного виду мистецтва – класичного балету.

Народжений у глибині століть український народний танець увібрав локальні, лексичні, лексичні, структурно-композиційні особливості, манеру і форму виконання. Все це і є суть поняття «колерит»: колерит національний, місцевий, певного жанру тощо.

У виставах хореографів звучить лексика українського танцю (сукупність рухів, характерних для певного регіону). Однак і вони зазнають значних змін під впливом класичного танцю, розвитку майстерності та бажання авторів приголомшити глядача. Вірський створив умовну класифікацію народно-сценічних танців. В її основу покладено визначення форми і виду танцювального твору. Виділено п'ять основних груп: сюжетно-фігуративні танці (створені за третім принципом обробки фольклору); побутові танці (другий принцип); хореографічні композиції та сюїти; народні танці (другий принцип) і стилізовані народні танці (третій принцип).

До першої, найчисленнішої, групи належать народно-сценічні танці, створені хореографами на основі національного фольклору (з використанням лексики народного танцю, але без поглибленого пояснення обрядів чи звичаїв). Зазвичай такі постановки мають певний сюжет або образ, що відповідає національним традиціям. Вони можуть частково відображати характерні елементи побуту, висвітлювати господарську діяльність, розкривати родинні стосунки. Безперечно, народно-сценічні танці цього колективу користуються найбільшою популярністю, адже своїм сюжетом зацікавлюють глядачів, спонукають до пізнання народного фольклору. Зберігають автентичні танцювальні традиції, поширюють знання про українське танцювальне народне мистецтво, зокрема серед молоді. Створення постановок на фольклорному матеріалі вимагає від хореографів постійного дослідження традиційної культури народу, аналізу сучасних тенденцій у галузях етнохореології, етнології, мистецтвознавства.

До другої групи належать українські побутові танці, оброблені хореографами. Постановки цього колективу не мають чіткої сюжетної лінії, але в них збережено танцювальні рухи, малюнки, особливості композиційної будови народних танців, що склалися з давніх часів. До таких танців належать: гопак, козаки, польки, коломийки, гуцулки, аркани та ін. Ця специфіка визначається рівнем розвитку танцювального фольклору та його збереженням.

До третьої групи народно-сценічних танців належать сюїти та хореографічні композиції, що представляють народно-сценічний танець кількох регіонів України або етнографічних колективів певного регіону. В умовах складної політичної ситуації ці танці виявляють активну громадську позицію авторів, адже їх основна мета – поширення принципів єдності українського народу та толерантності.

### 2.3 Ідейно-тематичний аналіз твору

**Тема:** добро і зло.

Зло та добро завжди виглядають яскраво, їх дуже добре помітно. При цьому всі погані і злі персонажі ніколи не можуть виправитися, вони просто виявляються переможеними і приниженими, тобто ні з чим. Того, хто несе з собою зло, зрештою, обов'язково буде покараний. А добро, навпаки, буде добре винагороджене та отримає все, а може, навіть і більше. (відьма і панночка).

Також основною темою також звичайно є любов, яка здатна подолати будь-які перешкоди. Левко та Ганну не розлучають ні проблеми з весіллям, ні протести батьків. Попри все вони залишаються разом, і за цю відданість одна одній доля їх винагороджує.

**Ідея:** добро рано чи пізно перемагає над злом.

Перемога добра над злом демонструється нам неодноразово протягом усієї вистави: Левко допомагає панночці побачити відьму, і фрагмент, де Левко дає записку батькові, і вони з Ганною нарешті можуть бути разом.

«Кожен отримає те, на що заслуговує». Якщо людина добра, прагне протягнути руку допомоги нужденним, милосердна, її старання будуть гідно оцінені. А якщо в душі більше злості і заздрості, то нічого доброго в цьому випадку чекати не варто.

Наприклад, розплата наздоганяє відьму наприкінці — потопельниця все одно її знаходить; Батько Левка змушений здатися і залишити закоханих жити спокійно. Але Левко і Ганна, які не творили зла, торжествують, готуються до весілля.

**Конфлікт** Зв'язок реального світу і потойбічного: Левко, допомагаючи панночці в потойбічному світі, вирішує свою долю у реальному світі.

**Жанр:** балет-легенда.

**Вид:** класичний і народний стилізований.

**Форма:** хореографічна картина.

**Лексичний матеріал, манера, стиль, характер виконання.**

Танець - ритмічні і виразні рухи тіла, які вибудовуються в певну композицію, яка супроводжується музикою. Танець - можливо одне з найдавніших видів мистецтва яке відображає потребу людини передавати іншим людям радість, скорботу, народження людини чи смерть. Танцем виражали молитви про дощ, чи світло, про родючість та захист і прощення, що безпосередньо відображаються в моїй постановці на основі дуже старого обряду - свята Івана Купали.

Найголовнішими характеристиками танцю є ритм, повтор рухів, які створювали малюнок в поєднанні з рухами і динамічністю, яка передавала напруженість рухів і ступень володіння тіла в виконанні основних рухів. Також дуже важливим є жести, рухи рук, тіла і ніг.

## **2.4 Сценарно – композиційний план**

**Драматургічна побудова постановки.**

Експозиція: травневий вечір, молоді дівчата і парубки збираються на святкування містичного свята Івана Купала. Левко чекає на Ганну, а вона не поспішає іти до нього.

Зав'язка: Левко нарешті зустрічає Ганну і вони разом їдуть на побачення.

Розвиток дії: Ганна бачить у воді відображення будинку і просить Левка розповісти їй його історію, після чого Ганна дізналась про жахливу і трагічну долю Панночки.

Кульмінація: Раптом Левко бачить своїми очима панночку, яка обіцяє йому вирішити проблему з батьком, за умовою що він їй вкаже на відьму серед русалок, Левко все це робить і отримує записку.

Розв'язка: Ганна з Левком повертаються додому, щасливі, Левко віддає записку, яку йому дала панночка Батькові і він погоджується на їх одруження.

Фінал: одруження Ганни і Левка, усі зібрались в цю щасливу мить щоб привітати молодих.

«Романтична історія кохання «фантазмагорія гоголівських пригод, невичерпна сила українського фольклору з гумором і красою села. Нагадаємо сюжет: Голова села поклав око на кохану сина Левка Галю і не дає дозволу на його шлюб. Засмучений Левко приходить до ставка, де засинає, і сниться йому прекрасна Панночка. Вона просить впізнати злу Відьму, яка не дає їй спокою, серед русалок. У вдячність за допомогу Панночка вручає парубку грамоту Голові, в якій наказується одружити Левка та Галю. «Твір Гоголя є благодатною платформою для яскравої вистави-фесрії» - підкреслює Віктор Гаченко. Я намагався показати історію великого кохання і добра. Ми закінчуємо виставу лагідною весільною темою, наче кажемо: люди, будьте добрішими. Сподіваюся, вона подарує гарний настрій кожному глядачу»

[<https://kyivoperatheatre.com.ua/druhe-zhyttya-majskoyi-nochi/>].

## 2.5 Костюми виконавців та сценографія

На сцені декорації українського села, вдалі ми бачимо старий покинутий дом перед яким є озеро, на сцені лежать дрова, справа є ще одна хата, паркан, лавка, дерева. Вечір, світ приглушений, є прожектор який світить і виділяє заброшений будинок. На дрова напрямлений червоний промінь, який відображає вошнице. На сцену виходять молоді дівчата і парубки впереміш з різних куліс і сторін та починають жвавий танок під музику, який символізує підготовку до містичного вечора та свята Івана Купала. Під канець танцю всю учасники рухаються праворуч ближче до передньої хати, та лише один парубок (Левко) не святкує та шукає свою улюбленницю, Ганну, він стоїть біля лівої куліси та дивиться вдаль в надії хочаб побачити свою кохану Ганну. Права сторона сцени з усіма танцюристами затемняється та усі учасники непомітно рухаються за праву кулісу, лишається промінь, який підсвічує Левка, який рухається за ліву кулісу, прямючи до будинку Ганни.

Зміна декорацій:

На задньому плані будинок Ганни. Левко дуже обережно підходить до її будинку щоб звернути її увагу і щоб вона вийшла до нього. На сцені з'являються Ганна, вони разом танцюють дуже зворушливий і ніжний танець закоханих.

Промінь знов підсвічує старий будинок і озеро, який помічає Ганна. Трошки злякавшись вона просить Левка розповісти історію танцю. Їх рухи сповільнюються і напружуються, Левко відходить від Ганні і всіми рухами показує їй що не хоче говорити про цей будинок, але Ганна благає його і він згодом погоджується.

Зміна декорацій:

Ганна і Левко знаходяться біля озера, освітлення похмуре, ситуація напружена. Рухи левка різкі та зломані, передаючи усю біль і тривожність історії панночки. (на фоні озера затемнене світло, з'являються фігура мачухи і панночки, по рухам видно як мачуха погано відноситься до неї, свариться з нею

і відталкує її від себе, і панночка не витримавши напругу зупиняється біля краю озера, стрибає в озеро і світло гасне.

Зміна декорацій:

З'являються русалки, танцюють повільний танець, граються, серед них є панночка і одна відьма- мачуха, яку інші русалки не відрізняють від звичайних русалок.

З'являються Левко, панночка виходить до нього, вони разом танцюють, і знаючи ситуацію Левка і його любов до Ганни, вона пропонує йому угоду. Левку потрібно визначити та показати Панночці хто з русалок насправді є відьмою, а за це панночка обіцяє Левку записку яка допоможе йому одружитися з Ганною. Звучить тривожна музика, Левко вказує панночці на відьму – світло починає різко блимати червоним і панночка з русалками штовхають відьму в озеро. Музика заспокоюється, світло стає нормальним, панночка віддає Левку записку, а він вдячний і щасливий прямує до села.

Зміна декорацій:

Левко та Ганна біля хати батька. Левко просе його благословіння на шлюб з Ганною, він не погоджуються, короткий танець Левка з батьком, де Левко віддає батькові записку від панночки, батько читає записку та погоджується на їх шлюб та благословляю молодих.

На сцені з'являються всі учасники балету, танцюють жвавливий танець, вітають Левка і Ганночку.

## 2.6 Музична основа твору

Автор і назва музики: Євген Станкович – “Майська Ніч”

- Лад – мінорний і мажорний.
- Темп – швидкий і повільний

Про музику композитора Євгена Станковича написали музикознавців Олена Зінькевич і Ганна Луніна. Музикознавиці вказали на фольклорні витоки музики.

Музикознавець Ірина Сікорська після прем'єри вистави написала: «У музиці – той-самий український фольклор, з яким композитор добряче-таки побешкетував: за допомогою оркестрових тембрів (низька мідь, щед্রে застосування ударних, сурдин тощо), гармонії (кластери), темпоритму (всілякі варіації) тощо. Завдяки системі лейтмотивів драматургія є стрункою і прозорою: поява Левка (Артем Тимчук) й Галі (Тетяна Циганкова) супроводжується мелодією пісні «Ой зійди, зійди, ясен місяцю...» та «Видно шляхи полтавської», забави хлопців — сороміцькою «Катерино, відчини-но!» та ін. У вступі лунає дівочий хор «Благослови, мати», у фіналі — весільні пісні»

Всілавідмітили, що унікальність цього балету – участь хору протягом мстави. Співаки знаходяться на балконі, у залі, що впливає на розширення простору. Вистава розцвічена влучною хореографією з тонким гумором.

#### **Література, іконографія, кіно-фото-відео матеріали.**

Балет «Майська ніч» Євгена Станковича у постановці А. Рубіної, було здійснено у театрі. У репертуарі театру «Київська опера» є балет на дві дії «Майська ніч» Євгена Станковича у постановці Віктора Гаченка. Лібрето В. Гаченка було написано за мотивами повісті Миколи Гоголя. “Я впевнений, що фольклор – це кров нації і спілкування з його зразками обов’язково збагатить Вас. Дуже сподіваюся, що Ви вийдете після цієї вистави з посмішкою і красивою мелодією в душі, з коханням у серці, з відчуттям добра і гармонії” – говорить про виставубалетмейстер-постановник Віктор Гаченко. [13]



## ВИСНОВКИ

Фольклор завжди привертав увагу митців, а пісенно-танцювальне мистецтво, обрядові дійства наповненні прихованими можливостями для сценічного втілення . У першому розділі роботи здійснено огляд наукової та науково-популярної літератури. Зроблено висновки щодо важливості фольклорної основи у класичних танцях на основі робіт знаних хореографів, балетмейстерів (К. Василенко, А. Гуменюк, С. Забрєдовський, В. Литвиненко). Дослідники зосереджують увагу на зіставленні класичного і характерного танців у балетній виставі. Це робиться як театральний хід, зручний для наочного уявлення конфлікту , що сприяє розумінню сюжету. Це стало однією з причин розвитку класичного балетного мистецтва. Стилїзований народний танець у спектаклі визначив сюжетні обставини місця дії, його жителів. Елементи фольклорного танцю використовувалися для характеристики повсякденних світів .Також народні танці часто використовували як приклад реального світу, вихід від казковості.

До аналізу українського національного балету та значення українських народних танців у класичних виставах звертаються сучасні дослідники (В. Гордєєв, А. Король, Л. Маркевич, А. Підлипська).багато робіт торкаються окремих питань українських балетних постановок, включаючи балетну творчість Є. Станковича, зокрема це музикознавці, балетмейстери, виконавці (Л. Долохова, М. Загайкевич, Є .Коваленко, Л. Косаківська , Н. Семенова, Ю. Станішевський, О. Чепалов). Усі дослідники зазначали про збереження традицій та прагнення до оновлення класичних вистав.

Різні постановки фольк опери Євгенія Станковича «Коли цвіте папороть» вивчено виконавцями і мистецтвознавцями(О. Зінкевич, Л. Назар-Шевчук, О. Ізваріна, Ю. Станішевський, Р. Станкович-Спольська, І. Сікорська, А. Солов'яненко , В. Щєрбаков, Ю. Чекан).Приміром Ю. Чекан порівняв розвиток українського кінематографу та академічної музики, що, на його думку, вплинуло на постановку фольк опери Є. Станковича.

Матеріал і висновки з вивчення наукових джерел було використано при виконанні творчого проєкту. При написанні анотації до власної композиції ми спиралися на досвід майстрів -постановників фольк опери Є. Станковича (А. Шєкера, А. Рубіна, С. Наєнко, А. Шошин ).Вибір теми, джерело

постановки, гуртується на попередніх зразках. Лібрето змінено відповідного того, що нами здійснена постановка фрагменту фольк опери. Зміни торкнулися характеристики дійових осіб і персонажів. Загальна кількість виконавців фрагменту вісім осіб.

Різновид та стилістика постановки цього фрагменту не суттєво відрізняється від першоджерел та різних вистав. Загалом, твір наповнений фольклорним символізмом. Тому стає можливим зробити балетні сцени з яскравими образами. Р. Станкович-Спольська вказує на жанрових особливостях музичного матеріалу твору Є. Станковича, для балетної творчості якого характерне візуальність музичного матеріалу, його картинність і зображливість.

Тематична складова фрагменту непроста. Тут поєднується два світи-реальний і фантастичний. Як у багатьох класних виставах основною тематичною лінією є кохання. Кохання неможливо знищити. Левка і Ганну не можуть розлучити забобони.

Драматургічна побудова постановки здійснена відповідно скороченням. Фрагмент невеличкий, але він суттєво розкриває психологію взаємодій різних шарів вистави як реалістичного героя Левка, так і фантастичних: утоплениці, відьми, русалок.

Музика цього фрагменту авторська, тобто Є. Станковича, але її основа має фольклорне коріння. Тому дійові особи, персонажі також мають свої фольклорні першоджерела, що відображено у танцювальній постановці. Ми зробили поєднання класичної хореографії у пуантах утоплениця, відьма та інші утоплениці в балетках. Левко у червоних чоботях, тобто вигляд він має парубка-селянина, але його рухи з класичної хореографії. В цілому, хореографія класична на фоні фольклорного дійства. Власне це дійство перегукується з постановкою С. Наєнка і А. Шошина, коли особливого зазначення набули фантастичні образи мавок- русалок.

Усе дійство доповнено костюмами. У костюмах ми планували домінування фольклорної тематики у реальних персонажів, приміром, у Левка вишиванку. Для фантастичних образів було обрано класичні костюми, що нагадують віліс з балету «Жизель».

Оскільки творча робота тільки починається, ми плануємо на цьому не зупинятися. Для продовження знайомства з фольклорними мотивами у творчості

сучасних митців можна вивчати твори інших українських композиторів і балетмейстерів та звертатися до досвіду зарубіжних майстрів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Денисюк Ж. З. Постфольклор як предмет гуманітарних досліджень: до постановки питання.
2. Изваріна О. М. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років ХХ століття.
3. Маркевич Л. А. До питання модернізації художньої мови балетних вистав 60-80 років ХХ століття.
4. Солов'яненко А. Оперна режисура у сучасних наукових дослідженнях.
5. Станкович-Спольська Р. “Цвіт папороті” Євгена Станковича: проблема жанру.
6. Чекан Ю. Образ світу в музиці: від метафори до категорії.
7. Чекан Ю. П'ять поглядів на “Цвіт папороті”.
8. Шевчук-Назар Л. Новородження фольк-опери Євгена Станковича “Коли цвіте папороть” у Львові.
9. Щербаков В. В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів.
10. Маркевич Л. А. До питання про модернізацію художньої мови балетних вистав 60-80 років ХХ століття.
11. Новер Ж.Ж. “Листи про танці і балети” 1965 рік.
12. Станишевский Ю. В поисках нового. Советская музыка. 1960. № 3. С. 98–99.
13. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ: Муз. Україна, 2008. 411 с.
14. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України : 1925–1985 : Шляхи і проблеми розвитку. Київ: Музична Україна, 1986. 235 с.
15. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 736 с.
16. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.

17. Станішевський Ю. О. Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ, 1967. 48 с.
18. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Народний артист СРСР. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 46 с.
19. Станішевський Ю. Розквіт українського балету. Київ, 1961. 48 с.
20. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ: Мистецтво, 1963. 176 с.
21. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр: нариси історії. 1925–1975. Київ: Муз. Україна, 1975. 210 с.
22. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. Київ : Радянська школа, 1969. 100 с.
23. [<https://kyivoperatheatre.com.ua/show/majska-nich/>]
24. А. Король  
[https://www.researchgate.net/publication/338151417\\_Ukrainski\\_baleti\\_ak\\_etnomarkeri/fulltext/5e2b54f74585150ee78091d0/Ukrainski-baleti-ak-etnomarkeri.pdf](https://www.researchgate.net/publication/338151417_Ukrainski_baleti_ak_etnomarkeri/fulltext/5e2b54f74585150ee78091d0/Ukrainski-baleti-ak-etnomarkeri.pdf)



Костюм Відьми





Костюми дівчат



Костюми парубків





Костюм Левка



Костюм Панночки





Костюм Ганни