

УДК 7.097:791.31:792.82(477)

DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313302

Цитування:

Погребняк Г. П. Культура танцю в екранно-сценічному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 156–163.

Pogrebniak G. (2024). Dance Culture in Screen and Stage Discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 156–163 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна, ©
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності, імені народної
артистки України Лариси Хоролець,
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

КУЛЬТУРА ТАНЦЮ В ЕКРАННО-СЦЕНІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Метою статті є здійснення комплексного аналізу та визначення специфіки режисерських засобів адаптації хореографічного мистецтва в екранній площині. **Методологія дослідження.** В розробці теми було задіяно міждисциплінарний підхід, базований на застосуванні таких загальнонаукових методів, як: система теоретичних методів – індукції, дедукції, комплексного мистецтвознавчого аналізу, синтезу. Це уможливило опрацювання фактологічного матеріалу постановок хореографічних номерів на сцені та екрані. Методологію узагальнення та систематизації було використано з метою аргументації оригінальності екранної режисури в презентації хореографічного мистецтва. Використання аналітичного й системного методів, було дієвим і корисним для дослідження мистецтвознавчого аспекту означеної проблематики. **Наукову новизну** статті складає окреслення дослідником векторів взаємовпливу та взаємозбагачення хореографічного й аудіовізуального мистецтв у модернізації зображально-виражальних засобів режисерської майстерності в екранній та сценічній площині; у виявленні особливостей режисерської діяльності в презентації хореографічних творів в екранних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у виявленні творчих доміант продукування екранних творів, в яких адаптовано хореографічний досвід. **Висновки.** Обґрунтовано, що екранна режисура не лише популяризує, а й за допомогою аудіовізуальних засобів розкриває нові можливості показу творів хореографічного мистецтва (зокрема, народного танцю), творчості хореографів, балетмейстерів, хореографічних колективів, окремих виконавців.

Ключові слова: культура, режисура, екранні мистецтва, хореографічне мистецтво, народний танець, балет, виразні засоби, сцена, балетмейстерське мистецтво, музичне мистецтво, опера, пісня, творча особистість, національна ідентичність.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor at the Larysa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Dance Culture in Screen and Stage Discourse

The purpose of the article is to conduct a comprehensive analysis and determine the specifics of the director's means of adapting choreographic art in the screen plane. **Research methodology.** In the development of the topic, an interdisciplinary approach was used, based on the application of such general scientific methods as: a system of theoretical methods – induction, deduction, complex art analysis, synthesis. This enabled the author to study the factual material of choreographic numbers on stage and screen. The method of generalisation and systematisation was used in order to argue the originality of screen direction in the presentation of choreographic art. The use of analytical and systematic methods was effective and useful for researching the art history aspect of the given problem. **The scientific novelty** of the article is the delineation by the researcher of the vectors of mutual influence and mutual enrichment of choreographic and audiovisual arts in the modernisation of visual and expressive means of directorial skill in the screen and stage plane; in revealing the peculiarities of the director's activity in the presentation of choreographic works in screen productions, which became the subject of a special study for the first time; in the identification of creative dominants in the production of screen works in which choreographic experience is adapted. **Conclusions.** It is substantiated that screen direction not only popularises, but also with the help of audiovisual means opens up new opportunities for showing works of choreographic art (in particular, folk dance), the work of choreographers, choreographers, choreographic groups, and individual performers.

Keywords: culture directing, screen arts, choreographic art, folk dance, ballet, expressive means, stage, choreography, musical art, opera, song, creative personality, national identity.

Актуальність теми дослідження. Впродовж всієї історії екранних мистецтв танець залишається потужною складовою дійства на екрані. Привносячи в екранну видовищність оригінальні засоби пластичної мови, гармонійної виразності, чуттєву емоційність, танець як компонента аудіовізуальної оповіді, слугує органічним заміником слова й, розширюючи наративні можливості екрану, презентує й водночас віддзеркалює різноманітні культурні традиції й вкотре схиляє до думки, що «діалог танцю та екранних мистецтв (кіно, телебачення), їх взаємодія і взаємозбагачення» [17, 100] постає характерною, а головне, актуальною тенденцією сучасного культурного простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Самобутності хореографії і її взаємодії з іншими видами мистецтва, здійсненню порівняльного аналізу зображально-виражальних засобів різних видів мистецтва, проблемам синтезу мистецтв присвячено чимало наукових праць, зокрема, українських дослідників. Так, приміром В.Шумілова в статті «Синтез мистецтв: розширення простору хореографічної виразності» стверджує, що «все більшого значення набуває синтез мистецтв в культурно-мистецькому просторі України. Його застосовують у музиці, театрі, кіно, літературі, образотворчому та хореографічному мистецтвах». Авторка висловлює переконання, що «саме синтез мистецтв стає фундаментом розвитку сценічної хореографії і сприяє збагаченню засобів виразності, одним з яких є пластика, що виражається в подоланні замкнутості й насиченості рухів за рахунок адаптації виразних елементів інших художніх систем». Аналізуючи творчість П.Вірського дослідниця вказує, що «хореограф першим використав у танці елементи кіно – принцип зміни крупних, середніх і загальних планів, стоп-кадри та багато іншого («Про що верба плаче», «Ми пам'ятаємо» й ін.) [18, 41].

Своєю чергою О.Афоніна в роботі «Танець в образотворчому мистецтві» порушує «питання зображення пластичного руху в полотнах відомих і маловідомих майстрів» і доводить, що «танець, балет, танцівники яскраво представлені в образотворчому мистецтві [1, 8].

Г.Фількевич в статті «Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів» міркує так: «Здавалося б, екранні мистецтва – кіно, телебачення – далекі від танцю, однак вони також взаємодіють з ним». Дослідниця додає, що «це і використання тих

чи інших компонентів кіно й телебачення у художньому оформленні балетної вистави, це й екранізації балетів класичної спадщини та сьогодення, а також створення телебалетів і кінофільмів, що вибудовані за законами хореографії та екранних мистецтв» [17, 94]. Тоді як Л. Брюховецька, розглядаючи екранну режисерську творчість у монографії «Леонід Осика», зазначає, що, зосібна, в «українському поетичному кіно танок виконує важливу функцію, стаючи пластичним відповідником вербального вислову головної думки» [4, 46].

Мета статті здійснити комплексний аналіз та визначити специфіку режисерських засобів адаптації хореографічного мистецтва в екранному просторі.

Виклад основного матеріалу В епоху модерну, на межі XIX–XX ст. синкретична природа екранних мистецтв формувалась, зосібна, й в тонкій взаємодії з хореографічним мистецтвом. Запозичивши у хореографії передовсім динаміку руху, кінематограф з часом репрезентував цей виразний засіб чи не як ключову ознаку власне нового тоді виду мистецтва. Адже спершу (а дозвуковий період тривав понад 30 років) саме за допомогою тілесної пластики виконавців (жесту, міміки, пантоміми, ходи, поз, темпоритму) кінематографісти намагались (і не безуспішно) створювати художні образи, котрі би поставали з екрану вираженням людських почуттів, думок, взаємовідносин. Своєю чергою технічні можливості екранних мистецтв не залишили, сказати б, байдужою і хореографію. Адже завдяки їм танець, фіксований у різній крупності кадру, постає перед глядачем більш виразним, динамічним, стрімким. Тоді як балетмейстер у колаборації з режисером вже засобами екранної мови (через оригінальні ракурси, різноманітні способи зйомки, масштабування та комбінування кадрів, монтажні прийоми), увиразнюючи той чи той рух виконавців, презентують в усій яскравості самобутню драматургію й мову танцю, розкриваючи їх основну сутність. При цьому на екрані (на відміну від сцени) за допомогою засобів аудіовізуального мистецтва тілесна пластика танцівника, попри зображальну ілюзію аудіовізуального мистецтва, виглядає більш переконливою й органічною, ніж у театрі. Однак, варто нагадати, що у виробничому відношенні творення художнього образу засобами хореографії на знімальному майданчику (на протигагу театру) має доволі багато складнощів, де першим і чи не основним є членування дійства на кадри, що (за

відсутності багатокамерного способу зйомки) змушує виконавців, зберігаючи відповідний емоційний стан і належну фізичну форму, а крім того, багаторазово повторювати ті чи ті фрагменти танцю, па, бути спроможними технічно відпрацьовувати в численних дублях не тільки завдання балетмейстера, а й режисера, оператора. Поставши в кадрі чи то професійні танцівники, чи то актори, що виконуватимуть танець в кадрі, мають бути свідомим того, що за допомогою знімального апарату режисер виявляє у танці як найтонші емоційно-психологічні нюанси творення художнього образу, так і найдрібніші технічні огріхи, які можна приховати на сцені (адже глядачі по-різному розміщені по відношенню до кону та й вистава кожного разу народжується по-новому), але неможливо залишити непоміченим на екрані. Адже фільм як світоглядна модель режисера народжується і фіксується на аудіовізуальному носії лише одиний раз і вже залишається незмінним.

Розмірковуючи про значущість танцю в українському кіно, передовсім спадає на думку чи не найвідоміший вітчизняний фільм О.Довженка «Земля», що поцінований 1932 року на Венеціанському біенале, згодом справив неабиякий вплив на «молодих французьких, англійських, італійських японських кінематографістів», – пише Л.Госейко. – «Згадаймо хоча б Тейносукє Кінугасе, Акіро Куросаву, Роберто Росселліні, Жоржа Рук'є, котрі багато в чому йому зобов'язані. Довженко сам із подивом дізнається про величезний успіх своєї картини в Європі, тоді коли її чи не з першого тижню показу на екранах було заборонено в Україні» [9, 66]. Режисер застосовує хореографічні засоби в ключовому епізоді фільму – смерті головного героя Василя Трубенка, котрий просто з запального танцю пішов у засвіти. В.Жила в роботі «Поетична мова фільму Олександра Довженка «Земля» вказує, що зображена постановником і актором С.Свашенком смерть постає «своєрідним символом довічного контрасту людського світу, його чорного й світлого сьйва». Авторка стверджує, що «образи Василя й Хоми – за своїм характером – експресіоністські (один належить до прекрасного, а інший до потворного). Конфлікт між героями набуває глибинної сутності». Дослідниця підсумовує «митець формує експресію: серце Василя після зустрічі з Наталею переповнене радістю (він то йде, то враз починає танцювати й саме у цей момент – момент шаленого, розкутого, гордого танцю його народу героя доганяє смертельна

куля) [11, 8]. Важливо зазначити, що нещодавно до відреставрованої кінострічки «Земля» українським етно гуртом «ДахаБраха», було створено «новий музичний супровід, музика якого переорієнтовує акценти «Землі» з ідеологічних на загальногуманістичні» [13].

Досліджуючи культуру танцю в кіно, Л.Брюховецька висловлює переконання, що він переважно виступає заміником вербального на екрані та сприяє поглибленню емоційності дійства. Таким, пише дослідниця, «був експресивний танець Василя у «Землі» Довженка, танець Івана і Марічки в «Тінях забутих предків» Параджанова, танець Дани і Ореста у «Білому птахові...» Ю.Ілленка» [4, 46]. При цьому варто додати, що у фільмі «Земля» насиченому «медитативними близькими планами, ранковим світлом, безмежним небом, яке править за тло багатьох пасторальних сцен, а в епізоді «танець Василя» [14], знятому в золотавому серпанку, вчувається мелодія народної пісні». Тоді як Б.Амангаль також артикулює оригінальну думку про те, що ліричний і водночас трагічний епізод «Танець Василя» у довженковій «Землі» є своєрідним ноктюрном краси і смерті, торжества життя і його згасання, котре «ще ніколи не дарувало нам жодне мистецтво світу» [10, 108].

Хореографічні роботи є і в деяких інших екранних роботах О.Довженка, зокрібно, в кінострічці «Щорс», де в структуру епізоду «Весілля», автором-режисером майстерно уплетено імпровізований гопак молодих бійців дивізії, що просто в стрімкому вихорі танцю вриваються в кадр, тим самим надаючи динамізму й водночас глибокого драматизму екранному дійству.

Гопак (як танець-змагання козаків без задалегідь визначеної композиційної побудови, базований на імпровізації, де завданням кожного виконавця є щонайкраще та щонайдотепніше виконання тих чи тих танцювальних рухів, не заважаючи іншим танцівникам [3, 43]), побачимо і в інших українських фільмах 1930-х років, зокрема, в кінооперах «Наталка Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937) І.Кавалерідзе, адаптованих до екрану театральним постановкам, де режисер і балетмейстер навмисне уникали сталої композиції вказаного танцю не прагнули показати його повністю, вдаючись, вживаючи термінологію сучасного аудіовізуального мистецтва, до кліпового монтажу. При цьому погодимось з думкою Л.Госейка, котрий вказував, що, «натхненна

одноіменною музичною драмою Івана Котляревського «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка, стала, починаючи з 1890 року, першою великою українською класичною оперою, в якій виконували ролі всі великі актори: Карпо Соленик, Марія Заньковецька, Панас Саксаганський, Марко Кропивницький, Микола Садовський» й разом з тим дослідник переконаний, що адаптована до екрану опера С.Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», вкотре «підтверджує захоплення режисера козацькою епопеєю» [9, 89–92].

У запальний гопак (а «вміння гарно та вправно танцювати для запорожця було справою честі: танцювальні рухи виконували не лише для задоволення і розваги. Це був певний вишкіл воїна-козака: за допомогою танцю юнаки навчалися військовому мистецтву» [3, 43]) перед виходом у похід пускаються й запорізькі козаки в надзвичайно популярній передвоєнній картині І.Савченка «Богдан Хмельницький», в якій як головні, так і другорядні ролі виконували провідні театральні актори, зокрібно, Д.Мілютенко, Б.Безгін, Д.Капка, А.Дунайський. Успіху стрічки видатного майстра сприяв «точно відтворений зв'язок життя запорізького козацтва з народною сміховою культурою» [16, 84]). При цьому герої стрічки, демонструючи свою мужність, рішучість і спритність у боротьбі із польською шляхтою, послуговуються хореографічними засобами, адже народна хореографія України за більш ніж 400 років «козаччини збагатилася творчістю запорізьких козаків, які відображали у танцях своє вільне, але суворе ратне життя» [12, 15].

Динамізму козацького гопак у фільмі «Богдан Хмельницький» І.Савченко протиставляє не менш жвавий синкопічний темпоритм базованої на народному танці мазурки, виконуваної гостями на балу у коронованого гетьмана Речі посполитої Миколи Потоцького. Хореографічний епізод пересипаний діалогами негативних героїв, що виявляють їх хижу сутність та розкривають підступні наміри. При цьому можемо констатувати той прикрий факт, що режисерові тривалий час дорікали, що «поляків представлено як презентантів європейської цивілізації, а козаків як дику орду» [16, 82].

Народна вокальна й хореографічна культура презентована і в українських кінопроектах на, сказати б, «виробничу тематику», як то зафільмована на локаціях Канівщини музична комедія Київської студії

художніх фільмів «Багата наречена» (1937) І.Пир'єва, де постановника хореографічних номерів О.Михайлова зазначено у початкових титрах й «головна ідея розвивається навколо нудного співвідношення між працею і колективною свідомістю, а саму фабулу прикрашено піснями й танцями, зафільмованими як в декораціях, так і на природі» [9, 89].

Вже в ключовій сцені драматургічної зав'язки стрічки молоді селяни старанно студіюють ази виконання повільного вальсу (саме як різновиду народного танцю), кожен по-різному демонструючи свою вправність опановувати хореографічною майстерністю. Студії вальсу (на музику І.Дунаєвського – композитора українського походження) поступово змінюються виконанням героями картини імпульсивної польки, що залишається популярною й дотепер, зокрібно, в Україні. Цікаво, що за задумом режисера спершу негативні персонажі (як то капосний рахівник Ковінько, безнадійно закоханий в головну героїню Маринку Лукаш) виявляють свою умілість поєднувати у широті й динаміці хореографічного руху легкість і плавність тілесної пластики. Тоді як позитивний герой Павло Згара (Б.Безгін) – тракторист і передовик сільськогосподарського виробництва, спочатку неспроможний показати свою хвацькість у танці. Навіть у наступній сцені «Освідчення» Згара мовить про те, що може бути трактористом, танкістом, льотчиком, знається на будь-яких двигунах, тоді як Маринка бідкається, що до всього того її наречений все ж не вміє танцювати, на що отримує запевняння парубка в опануванні мистецтвом танцю у найкоротші терміни. Драматичний і хореографічний сюжети музичної кінокомедії органічно й в унісон розвиваються її авторами, адже продемонструвати свої танцювальні вміння героєві з успіхом вдається у фінальній сцені рондо-композиції фільму «Свято врожаю». Запросивши свою кохану до танцю (під акомпанемент сільського аматорського оркестру, базованого на ошатному сценічному майданчику), вільно й невимушено кружляючи з партнеркою у вихорі вальсу, герой по суті не лише освідчується дівчині в палкому коханні, а й у такий спосіб демонструє здатність непересічної особистості до невпинного саморозвитку та самовдосконалення.

Багатими на хореографічну культуру були українські фільми і в 1960-х – 1980-х рр., зокрібно, стрічки режисерів української моделі авторського кіномистецтва, більш відомої як

поетичне кіно. Так, приміром, у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків», специфічний карпатський колорит відтворено режисером, на думку О. Бут не лише завдячуючи «візуальному ряду, а й гуцульським співанкам та коломийкам, а також календарно-обрядовим пісням (колядки, вертеп, веснянки, весільна, поминальна)». В статті «Пісенний образ в українському кіно» дослідниця зазначає, що у стрічці «синкретично поєднано зображення, авторську музику Мирослава Скорика і танцювально-ритмічну пульсацію співанки (народних творів)». У підсумку авторка висловлює переконання, що «ця основа «пластично-звукового рішення стала визначальною та концептуальною для фільмів інших режисерів «поетичної хвилі» та ідентифікації специфічних рис українського кіно» [7].

Танець як одна з ключових повноцінних компонент оповіді у фільмі «Тіні забутих предків» (1965) наповнює авторські меседжі самотнім гуцульським колоритом: багаторазово танцюють селяни на різдвяних гуляннях, витанцює малий Іванко, граючи Марічці на сопілочки біля потічку, а далі юні герої кружляють у танці, несміливо освідчуючись у коханні, потому побачимо їх (закарбованих всюдисущою «танцюючою» камерою Ю.Ілленка) у веселому танцювальному вихорі на вечорницях біля церкви, потому буде екранна з'ява гуцулів у коловороті запального танцю вже на сумному весіллі Івана і Палагни, пізніше засліплений горем втрати коханої головний герой опиниться у нуртовіщі гуцульських танців у корчмі, ритуальні танці гуцули виконуватимуть і в ході традиційного поховального обряду.

Прикметно, що хореографічна культура карпатського регіону (у прочитанні повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків») була неодноразово адаптована (передовсім у коломийках та аркані) не лише екранними засобами, але й сценічними в межах як драматичних, так і балетних вистав. В різний час з'являлись і продовжують продукуватись пластично-музичні постановки, базовані на імпровізаційності народного танцю, як то: в Запорізькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. В. Г. Магара (реж. Р. Козак), Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька (реж. І. Уривський), Київському академічному театрі українського фольклору «Берегиня» (реж. Т. Матасова), в яких з перемінним успіхом

поєднується стрімкий емоційний рух й виражальні засоби гуцульських народних танців.

В балетних постановках, деякі з яких були спродюковані навіть раніше фільму С. Параджанова, балетмейстери, намагаючись зберегти визначальні форми композиційної структури гуцульських танців, поєднали їх з елементами класичного танцю. Так, приміром, балет «Тіні забутих предків» (названий Ю. Станішевським «однолінійною побутово-пантомімічною балетною драмою» [15, 186]) композитора В.Кирейка, базований на лібретто Н. Скорульської та Ф. Коцюбинського, глядачі мали змогу побачити ще 1960 у режисурі Т. Рамонової на кону Львівського академічного театру опери та балету ім. Івана Франка. Тоді як вже 1963 вказаний балет (художні образи котрого були дещо обтяжені етнологічними елементами) буде поставлено у Київському театрі опери та балету імені Т.Г. Шевченка. Через кілька десятиріч потому 1990 студією «Укртелефільм» буде закарбовано екранну версію названої вистави у режисурі Ю.Суярко (з провідними тоді майстрами сцени К. Костюковим, Л. Данченко, Т. Андрєєвою, Д.Клявіним, І. Погорілим, М. Мотковим), як інтерпретацію народних гуцульських танців у класичному балетному телеспектаклі.

У березні 2024 року В.Вовкун презентує авторську версію балету «Тіні забутих предків» на музику І.Небесного у Львівському Національному академічному театрі опери та балету, «зберігаючи основну фабулу першоджерела». Аналізуючи вказану постановку О.Голинська зазначає, що «Василь Вовкун вирішив концептуально-філософську парадигму в багатоплановій проекції». В статті «Світло від тіней: про балет Івана Небесного «Тіні забутих предків» авторка вказує, що «реальний світ гуцулів з елімінованими головними персонажами: Марічка та Іванко в дитинстві та юності, дружина Івана Палагна, фоновими персоніфікованими героями виступають родини Палійчуків і Гутенюків разом із посполитим середовищем гуцулів, яке, однак, розшаровується на різнорівневі площини. Так кордебалет перебирає на себе кілька полісемантичних ліній, які творять вражаючу поліфонію драматургічного плетива». Підсумовуючи дослідниця стверджує, що «світ живих виступає в образах реальних гуцулів чи то у шинку, або під час недільної ходи, чи у ритуальних танцях вівчарів, вправних рухах бокорашів, які сплавливали ліс небезпечними гірськими ріками,

весільними або ж поховальними обрядовими діями» [8].

Своєрідну хореографічну палітру має і фільм Л.Осики «Камінний хрест» (1968). Аналізуючи вказану стрічку щодо адаптації хореографії народного танцю до екранної культури, зазначимо, що у кульмінації сюжету розпочинається великий хореографічний епізод «Прощання», в якому між частуваннями весело й жваво (від старого до малого) витанцювують коломийки жителі гірського села, зокрема, й бешкетник Микола Дідух (у виконанні І.Миколайчука), споглядання котрого в танці наштотує на роздуми «про речі сакральні, про обраність українського етносу» [5]. Далі розгортанню дійства слугує «танець старого газди з дружиною як сповнений драматизму крик душі». В монографії «Леонід Осика» дослідниця доводить, що «мелодія польки, почавшись спокійно і розмірено набирає дедалі швидшого темпу, наростає. Сини біжать до батька, відривають його від матері, а той немов заведений механізм, не може зупинитися. І навіть, коли вже сини – один за ноги, другий за плечі – несуть його до хати, він продовжує танець, судорожно розводячи руками в такт нестихаючій запальній мелодії» [4, 46]. Танець як і пісня у фільмі часто-густо стають повноцінними заміновачами монологів/діалогів героїв як, приміром, в сцені прощання Івана Дідуха з сільською громадою, де в розпачливому розставанні з минулим життям і тими цінностями, що мали неабияку значимість для героя, він береться до декламації, висловлюючись «поетичними рядками «Із-за гори кам'яної орли вилітають, не зазнав я розкішоники – вже літа минають». Ця пісня привертає до себе увагу експресивністю інтонаційного виконання: заспівана тріо, по-старовинному, на повний голос площинним «білим» відкритим тембром, з «колінцями» – розспівуючи склади: «Доганяти літа мої, літа мо-о-о-лодії» [7].

Ключовими у розгортанні сюжету у картині Ю.Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» (1971) є два гуцульських сабаші Ореста і Дани (один маршовий весільний – інший трагічний прощальний). Прикметно, що драматургія танців була ретельно виписана І.Миколайчуком (котрий сам волів зіграти головного негативного персонажа, проте – не судилось), вже в сценарії. Зосібна опис другого сабашу презентовано так: «Орест узяв її за руки... Вдарила музика – і вони закружляли у величавому, гонористому танці... Орест дивився на людей, ніби стерігся

їх. І знову танцювали Дана й Орест, як на Даниному весіллі, ніби відбуваючи тяжку роботу. Дана відчувала, яку ненависть людей викликають вони зараз, і їй хотілося крикнути: «Оресте, що ти надумав?» Але язик не слухався її, як і все зранене тіло, і вона мовчала, підкоряючись міцним рукам Ореста. Він ніби почув крик її болю, слова ледь не зірвалися з його уст, але Орест мовчав, тільки міцніше притис до себе Дану в танці. І Дана відчула осоружний холод зброї, якою були обвішані його груди. Люди стежили за кожним рухом Ореста» [2].

Таким чином, двічі виконуваний у стрічці гуцульський танець сабаш виглядає по-різному: у першому виконанні на весіллі Дани – «це порив закоханих сердець, єднання двох у запальному вихорі», тоді як у другій з'яві на екрані – «це мука, втрата і приреченість, прощання Ореста з життям. У цьому контрасті виразно постає доля українців, які, борючись за свою країну, ставали ворогами влади» [6, 249].

Стрижневим хореографічним елементом в мистецькій партитурі як фільмів «Аничка» (1969) Б.Івченка, «Олекса Довбуш» (1959) В.Іванова, «Легенда Карпат» С.Скорбуна, (2018), «Довбуш» (2023) О.Саніна, так і балету на музику (оперту на коломийки) А.Кос-Анатольського «Хустка Довбуша» (1951) й опери «Довбуш» композитора С.Людкевича є (попри наявність інших танців-дивертисментів) народний гуцульський танок «Аркан». Важливо відзначити, що у переважній більшості названих вище сценічних та екранних постановок балетмейстерами збережено ідентифікаційні прикмети Аркану, щодо презентації особливостей канону танцю з метою ототожнення гуцулів як етнографічної групи (де етнос розглядаємо як «утворення з великою часовою тяглістю, живуче, життєздатне й, на відміну від поняття «нація», не обтяжене політичними інституціями» [5]), а саме: логічна побудова композиції, чіткі експресивні хореографічні па, експансивний виконавський темперамент тощо. Проте можемо вказати, що у фільмі «Аничка» режисером змінено передовсім просторове, сказати б, фігуративно-геометричне вирішення вказаного народного танцю, оскільки аркан не презентовано як той, що виконують у зімкненому колі (оскільки персонажів усього двоє). Іншого призначення набирає і його зміст, бо ж його перетворено на *танець-змагання* за серце красуні Аннички (Л.Рум'янцева-Чорновал) між Іванком

(І. Гаврилюк) і Романом І.Миколайчук), а не презентовано як *обрядовий танець-посвяту* гуцульського парубка в легіні. То ж, на нашу думку, яскравішим, сповненим більш глибоких сенсів і переживань постає на екрані імпровізований імпульсивний танок Іванка на битому склі перед стратою на сільській площі, аніж інтерпретований авторами і виконавцями аркан. Разом з тим Л.Брюховецька, захоплюючись віртуозністю І.Миколайчука у танцях (які він у широкому розмаїтті жанрів активно і послідовно вживлює в кінематографічний текст вже власних режисерських постановок «Вавилон ХХ» (1979), «Така довга, така тепла осінь...» (1981)) вказує, що у фільмі «Анничка» танок «Аркан» у виявленні «вродженої пластичності і краси – це один із зразків етнічного коду й тому фільм залишається цікавим і сьогодні. Гуцульський танець – це сим-вол витривалості, умілої, лег-кості в ру-хах і головне – свободи. І не тільки свободи особистісного самовираження, а й свободи духу, буття людей, які живуть у важкодоступних горах і є вільними [5].

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ході дослідження вперше було схарактеризовано особливості модифікації хореографії та драматургії народного танцю як важливої компоненти драматичної та балетної вистави, екранного твору. А крім того автором було виокремлено адаптаційні канони режисерської інтерпретації народного танцю в екранно-сценічному просторі, що дозволило окреслити напрямки взаємодії хореографічного й екранного мистецтв у збагачення режисерських прийомів в процесі творення екранного й сценічного мистецького продукту.

Висновки. У підсумку зазначимо, що, дослідивши презентацію народного танцю (як активну компоненту національної ідентичності) в екранних та сценічних постановках, нами було доведено, що режисери екранних мистецтв, демонструючи оригінальність авторського трактування, не лише поширюють та пропагують, а й за допомогою екранної мови виявляють новітні можливості й перспективи презентації хореографічних творів (зосібна, народного й народно-сценічного танців), мистецьких здобутків хореографів, балетмейстерів, відомих і маловідомих виконавців.

Література

1. Афоніна О. Танець в образотворчому мистецтві. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб.

матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 8–12.

2. Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії. URL: <https://litmisto.org.ua/?p=18054> (дата звернення: 08.06.2024).

3. Білошкурський В. Український народний танець «гопак»: фабула перетворень. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 3 червня 2022 р. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 42 – 45.

4. Брюховецька Л. *Леонід Осика*. Київ : Видавничий дім «Академія». 1999. 219 с.

5. Брюховецька Л. Іван Миколайчук і актуалізація українських етнічних кодів, символів. *Кіно-Театр*. 2011. №6. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1232 (дата звернення: 15.06.2024).

6. Брюховецька Л. Невидима тканина звуків і мелодій. *Буковинський журнал*. 2021. № 2. С. 247–256.

7. Бут О. Пісенний образ в українському кіно. *Кіно-Театр*. 2010. №4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1043 (дата звернення: 16.06.2024).

8. Голинська О. Світло від тіней: про балет Івана Небесного «Тіні забутих предків». URL: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> (дата звернення 17.06.2024).

9. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ: Кіно-коло. Київ, 2005. 464 с.

10. Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка в контексті світової літератури: Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / упоряд. С. П. Плачинда; передм. О. Гончара]. Київ : Рад. письменник, 1984. 222 с.

11. Жила С. О. Поетична мова фільму Олександра Довженка «Земля». *Українська мова і література в школі* : науково-методичний збірник. Чернівці, 2018. № 59–60. С. 3–10.

12. Запорізька Січ – колиска козацького танцю : методичні рекомендації / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2004. 47 с.

13. Земля – Dovzhenko Centre. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/zemlya/> (дата звернення: 06.06.2024).

14. Земля feat ДахаБраха. URL: <https://dovzhenkocentre.org/zemlya-feat-dahabraha/> (дата звернення: 06.07.2024).

15. Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії національного професійного хореографічного мистецтва. Київ: Музична Україна. 2003. 440 с.

16. Тримбач С. Ігрове кіно. 1930–1940. *Історія українського кіно*. Том. 2: 1930–1945 / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2016. С. 15–96.

17. Фількевич Г. Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів.

Науковий вісник Київського національного університету імені І.К.Карпенка-Карого. 2018. № 22. С.94–100.

18. Шумілова В. В. Синтез мистецтв: розширення простору хореографічної виразності. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020.С. 40–43.

References

1. Afonina, O. (2020). Dance in Fine Arts. *Features of Choreographer's Work in the Modern Socio-Cultural Space: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference*, Kyiv, 20-21 May 2020, 8–12 [in Ukrainian].

2. A White Bird with a Black Mark. Ivan Mykolaichuk: memoirs, interviews, scripts. (n.d.). URL: <https://litmisto.org.ua/?p=18054> [in Ukrainian].

3. Biloshkurskyi, V. (2022). Ukrainian Folk Dance 'Hopak': Plot of Transformations. *Work in the Modern Socio-Cultural Space: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference*, Kyiv, 20-21 May 2020, 42–45 [in Ukrainian].

4. Briukhovetska, L. (1999). Leonid Osyka. Kyiv [in Ukrainian].

5. Briukhovetska, L. (2011). Ivan Mykolaichuk and Actualisation of Ukrainian Ethnic Codes and Symbols]. *Kino-Theatre*, 6. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1232 [in Ukrainian].

6. Briukhovetska, L. (2021). Invisible Fabric of Sounds and Melodies. *Bukovinian Journal*, 2, 247–256 [in Ukrainian].

7. But, O. (2010). Song Image in Ukrainian Cinema. *Kino-Theatre*, 4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1043 [in Ukrainian].

8. Holynska, O. Light from Shadows: On Ivan Nebesny's Ballet "Shadows of Forgotten Ancestors".

URL: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-idea/> [in Ukrainian].

9. Hoseiko, L. (2005). History of Ukrainian Cinematography. 1896–1995. Kyiv [in Ukrainian].

10. Plachynda, S. P. (Ed.). (1984). Dovzhenko and the World: The Creativity of O. P. Dovzhenko in the context of World Literature. Kyiv [in Ukrainian].

11. Zhyla, S. O. (2018). Poetic Language of Oleksandr Dovzhenko's Film "Earth". *Ukrainian Language and Literature at School*, 59–60, 3–10 [in Ukrainian].

12. Kolosok, O. P. (Ed.). (2004). Zaporizhia Sich is the Cradle of Cossack Dance. Kyiv [in Ukrainian].

13. Land – Dovzhenko Centre. (n.d.). URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/zemlya/> [in Ukrainian].

14. Earth feat DahaBrakha. (n.d.). URL: <https://dovzhenkocentre.org/zemlya-feat-dahabraha/> [in Ukrainian].

15. Stanishevskiy, Yu. (2003). Ballet Theatre of Ukraine. 225 Years of History of National Professional Choreographic Art. Kyiv [in Ukrainian].

16. Trymbach, S. (2016) Feature film. 1930–1940. *History of Ukrainian Cinema. Vol. 2: 1930-1945*. Kyiv, 15–96 [in Ukrainian].

17. Filkevych, H. (2018). Dance and Screen Arts: Initiation and Development of Contacts. *Bulletin of Kyiv National Karpenko-Kary University*, 22, 94–100 [in Ukrainian].

18. Shumilova, V. V. (2020). Synthesis of Arts: Expansion of Space of Choreographic Expressiveness. *Features of Choreographer's Work in the Modern Socio-Cultural Space: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference*, Kyiv, 20-21 May 2020, 40–43 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 21.08.2024