

УДК 792.83:7.77(477.85/86)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-6>**Наталія МАРУСИК,***orcid.org/0000-0003-1037-9192*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії

Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»(Івано-Франківськ, Україна) *natalia_marusyk@ukr.net***АМАТОРСЬКІ ФОРМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ
СЦЕНІЧНОЇ ГУЦУЛЬСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ**

Гуцульська хореографічна культура є чи не найбільш яскравою в загальному пласті українського танцювального мистецтва, вона пройшла довгий шлях від найдавніших обрядово-ритуальних дійств до найвищих сучасних мистецьких форм. Її образи також численно представлено в літературі й театрі, живописі, скульптурі, ужитковому мистецтві, кераміці, різьбленні, творах ковальства, ткацтва, у кінематографії, академічних жанрах музичного мистецтва, етноверсіях естради, поп-, рок- та джазової культури. Гуцульський автентичний танець, як мова символічних рухів, є найдавнішим і найвиразнішим проявом духовної творчості цієї етнографічної групи українців. Ритмічно організовані рухи, просторова конфігурація танцювальних елементів є своєрідним кодом, що відображає характерні особливості гуцульської культури. З іншого боку, його функціонування характеризується появою багатьох танцювальних субкультур, а серед сучасних професійних та аматорських колективів – абсолютний відхід від автентики, утрата зв'язків з джерелами, що призводить до спотворення як окремих танцювальних рухів, так і хореографічної стилістики в цілому. Тому ця проблема турбує етнохореографів, фольклористів, мистецтвознавців України й чи не насамперед дослідників хореографічної культури Західної України в цілому й гуцульського регіону зокрема. За всієї численності й багатоаспектності його представництва, багатства та перспективності напрямів пошуку він досі знаходиться поза увагою наукового аналізу. Недостатнє висвітлення автентичної гуцульської хореографії в сучасних науково-мистецьких дослідженнях, що призводить до етнографічної недостовірності й безсистемності в сучасних хореографічних витворах балетмейстерів-постановників як у самодіяльних, так і в професійних колективах, зумовило актуальність обраного вектору дослідження.

Формування й утвердження базових сценічних форм гуцульської хореографії тісно пов'язані з різними формами мистецького, загальнокультурного й громадського життя. Початковим і провідним в історіографії його розвитку варто вважати різновид театральної хореографії, хореографічного складника в контексті театраль-но-драматичних і музично-сценічних форм. Театральне мистецтво, як зазначають дослідники, – важлива галузь української музичної культури, становлення якої було зумовлене суспільними закономірностями історико-культурного характеру, а також специфічними особливостями національного мистецтва.

Гене́за цього явища походить із фольклорних джерел. Тому не випадково дослідники хореографічних театраль-но-видовищних форм в українському музично-театральному мистецтві наголошують на тому, що в народних драмах спостерігається виразна тенденція до відтворення в пісні й танці зрозумілих життєвих ситуацій і побутових обставин. Натомість музичний театр в окремі часи був в Україні єдиним доступним і можливим засобом спілкування «з широкими колами глядачів і слухачів, зверненням до їхньої національної свідомості».

Ключові слова: театральна хореографія, музично-сценічні форми, гуцульський автентичний танець, народно-сценічний танець, аматорські театри.

Nataliya MARUSYK,*orcid.org/0000-0003-1037-9192*

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Performing Art & Choreography Department

State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *natalia_marusyk@ukr.net***AMATEUR FORMS OF FUNCTIONING OF SCENIC HUTSUL CHOREOGRAPHY**

The Hutsul choreographic culture is perhaps the brightest in the general layer of Ukrainian dancing art, it has passed through a long way from the most ancient ceremonial-ritual events till the highest modern art forms. Its images are also widely represented in literature and theater, painting, sculpture, applied arts, ceramics, carving, works of blacksmithing, weaving, cinematography, academic genres of musical art, ethno-versions of variety show, pop-, rock- and jazz culture. The Hutsul authentic dance as a language of symbolic movements is the oldest and most expressive manifestation of spiritual creativity of this ethnographic group of Ukrainians. Rhythmically organized movements, spatial configuration

of dancing elements is a kind of code, reflecting the typical features of Hutsul culture. On the other hand, its functioning is characterized by the emergence of many dance subcultures, and among modern professional and amateur groups – an absolute departure from authenticity, loss of ties with the sources, which leads to distortion of both separate dance movements and choreographic stylistics in general. Therefore, this problem worries ethno-choreographers, folklorists, art experts of Ukraine, and, perhaps first of all – researchers of choreographic culture of Western Ukraine in whole and Hutsul region in particular. With all its large number and multifaceted representation, richness and promising outlook on search areas, it is still beyond the attention of scientific analysis. The insufficient coverage of authentic Hutsul choreography in modern scientific and artistic research, which leads to ethnographic inaccuracy and inconsistency in today's choreographic works of ballet masters- directors in both amateur and professional groups, has caused the topicality of the chosen research vector.

The formation and establishment of the basic stage forms in Hutsul choreography are closely connected with various forms of artistic, general cultural and social life. A type of theatrical choreography, choreographic component in the context of theatrical-dramatic and musical-scenic forms, should be considered as the initial and leading one in the historiography of its development. In researchers' opinion, theatrical art is an important branch of Ukrainian musical culture that was developing due to social regularities of historical and cultural nature, as well as due to specific peculiarities of national art.

The genesis of this phenomenon is rooted in the folklore sources. Therefore, no coincidence that researchers of choreographic theatrical-entertainment forms in the Ukrainian musical-theatrical art emphasize on the fact that there is an obvious tendency in folk dramas to reproduce understandable life situations and everyday circumstances in a song and a dance. Instead, at some times, musical theater was the only available and possible means of communication in Ukraine "with a wide range of spectators and listeners, it was an appeal to their national consciousness.

Key words: *theatrical choreography, musical-scenic forms, Hutsul authentic dance, folk-stage dance, amateur theaters.*

Постановка проблеми. Аналіз народного хореографічного мистецтва в контексті еволюції музично-театральних жанрів в Україні дає змогу прослідкувати паралельний розвиток танцювального, музичного й театрального мистецтв. Вивчення саме театральних форм хореографічного мистецтва ґрунтується на історичних аспектах українського музичного театру та його видовищних формах, де сценічний розвиток і драматургічна лінія народної драми пов'язані з єдністю пісні й танцю.

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

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

Однак його художній рівень, органічність з театральним дійством і насамперед етнографічна достовірність були дуже різними й не завжди однозначними. Зокрема, Т. Ткаченко зауважує, що в театральних трупях Кропивницького, Старицького, Саксаганського професійно підходили до введення у виставу народного танцю, якому вони надавали неабиякого значення, зберігаючи кращі традиції народної творчості. Вони вибирали завжди ті танці, котрі створювались на народній основі та зберігалися з давніх часів нашої культури. Водночас дослідниця наголошує на тому, що не завжди в трупах, особливо тих, котрі часто гастролювали, танець зберігався в етнічному варіанті. Наслідуючи тогочасну моду та вболіваючи

за конкурентність між трупами, деякі дозволяли собі осучаснювати народний танець, ігноруючи першооснову й запозичуючи елементи інонаціональних танців, котрі мали попит на вечірках, ресторанах. Як зазначає А. Пронь, діячі культури: І. Франко, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, М. Заньковецька – обурювалися такою нівеляцією, тому вони неодноразово критикували ці явища (Пронь, 2008: 165).

Мета статті – розгляд становлення музично-драматичного театру західної частини України, котре тісно пов'язане з театралізованою формою хореографічного жанру.

Виклад основного матеріалу. Сценічні варіанти народного танцю в західному регіоні України були тісно пов'язані зі становленням національного музично-драматичного театру, що, у свою чергу, стало підґрунтям для розвитку театралізованих форм цього жанру хореографічного мистецтва.

Тому, окрім побутових форм на початку ХХ століття, гуцульський автентичний танець трансформувався в контексті розвитку драматичного театру і став доволі популярним.

Із цієї точки зору заслуговують на увагу драматичні гуртки, які «існували при рільничих та ремісницьких кооперативах у містах, містечках і селах Гуцульського регіону» в кінці ХІХ – на початку ХХ століть» (Погребенник, 1956: 13). Велика заслуга в цьому прозаїка й драматурга, критика й перекладача, композитора й дослідника мистецтва Гната Хоткевича, котрий майже сорок років самовіддано працював на ниві рідної культури. На початку 1906 р. через причетність до важливих суспільно-політичних подій митець був

змушений перейти на нелегальне становище, а через переслідування з боку царської жандармерії й за підтримки Лесі Українки емігрує в Галичину, де оселяється в м. Львові. Улітку 1906 р. Гнат Хоткевич на пропозицію Володимира Гнатюка приїжджає на Гуцульщину, мешкає в селі Криворівня. Г. Хоткевич подорожує селами, вивчаючи народнописенну творчість, знайомиться з декоративно-прикладним мистецтвом гуцулів, вивчає їхню звичаєву та обрядову культуру, здійснює етнографічні експедиції та вивчає взаємозв'язок між коломийками й танцювальними рухами.

Його перебування безпосередньо в середовищі функціонування гуцульського фольклору, прагнення послідовно дотриманою етнографічною природою театрального дійства досягнути представницької функції гуцульського етносу (у комплексі драматичного, музичного, хореографічного, ужиткового мистецтв) на рівні українських територій (гастрольні виступи Гуцульського театру охопили 61 місто Галичини, включно з Косовом, Кутами, Вижницею, Коломиєю, Снятином, Чернівцями, Рожнятовим, Болеховим, Отинією, Калущем, Львовом і Краковом, децю пізніше – у Харкові, Києві, Одесі, Миколаєві, Херсоні, Москві) і країн Європи. Засновано ним «Гуцульський театр» Гната Хоткевича, який свого часу став феноменальним явищем не тільки українського, а й світового театального простору.

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

Проте вже в першій постановці «Верховинців» («Каррассу górale») Ю. Корженевського (у ґрунтовній етнографічній адаптації, гуцульською говіркою під назвою «Антін Ревізорчук», 1910 р.) було використано засоби народного танцю «Аркан» і «Гуцулку», про що рецензент із газети «Діло» (1911, ч. 51, 11 червня) писав: «... інтелігенція подивляла надзвичайну здібність Гуцулів до штуки акторської. Справді грають вони «Верховинців» – то є самих-ж себе, гуцулів. І дійсно справляє вражіння коли гуляють вони «аркана», «гуцулку», чується правдива непідробленна «бесіда» гуцульська, живі чисто народні рухи» (Арсенич, 1993: 8). Багатим на фольклорну хореографію був спектакль «Довбуш». Проте особливе місце в репертуарі театру, створеному Г. Хоткевичем, займають п'єси «Гуцульський рік» (на фольклорно-етнографічному матеріалі календарної обрядовості) і «Непросте» (у ній відображено етнодемонологію, гуцульські фантастичні вірування).

У них Г. Хоткевич постає палким послідовником максимального збереження автентичної достовірності, зокрема хореографічної. У п'єсі «Непросте» подає детальний опис танцю аркан, «легінського» (розбійничого) колективного танцю з бартками – ренарация: «Чвірка проти чвірки. Починають танец на місци, потім зіходять ся, крешут бартками і розіходять ся. Змінюють коліно і так само. Потім подають через плече бартки дівкам, ловлять ся в коло і швидко крутять ся. Четверо падуть навзнак, упираючи ся одно в одного ногами, а четверо їх крутять. Потім друга партия лягає. Потім рух вправо, правою рукою ловлять ся за спину товариша, ліва висть свобідно. Рух вліво, ліва рука ловить за шию товариша. Коло тісне і шалено вертить ся. Рух вправо, права за спину, коло більшає, рух вліво, ловлять ся за руки, коло велике. Рух вправо. На попереднику коло перебивається ся, легіні ловлять ся за плечі і вужем, побераючи бартки від дівок, ідуть кілька разів по сцені. Потім вирівнюють ся в лінію на заднім пляні і лиш тихо-тихонько притупують, рухаючи ся цілою стіною...» (збережено автентичний правопис документа) (Бігус, 2011: 29).

Успіх Галицького театру в містах Галичини був надзвичайним, це великою мірою зумовлювалося докладним дотриманням і майстерним відтворенням реального етнічного середовища, в чому особливе місце займали танці. Про успішний виступ у Станіславові газета «Станіславські вісті» (1912 р., 12 січня) відзначала: «...Гуцульський театр дав у наших місті три вистави, які завдяки гарному виведенню поодиноких дій і сцен, випали дійсно гарно й величаво... Найбільш припали до вподоби гарні й бравурні танці гуцульські, які на рясні оплески відтанцьовано вдруге» (Бігус, 2011: 10).

Аналогічним було сприйняття публікою на західній Галичині. Дослідник етнографічної діяльності Володимира Шухевича П. Арсенич наводить приклади рецензій із польськомовної преси на виступи колективу в Кракові, де зазначає, що оригінальність і барвистість гуцульського одягу була дуже добра як на аматорський селянський театр, сценічне виконання й особливо повні темпераменту гірські танці, і все це давало трупі успіх, котрий супроводжує її усюди, де вона виступає. «Переконання, що бачили на сцені не ухарактеризованих – лиш правдивих гуцулів, котрі виконують танці й співи, не виучені, але виссані з молоком матері, усе те давало повну ілюзію, що то не сцена, але гори Карпатські, що глядач, перенесений у ті сторони, дивився на справжнє житте гуцульське» (Арсенич, 1993: 6).

Отже, просвітницька, представницька, етнографічна й естетична спрямованість відтворення

автентичної гуцульської хореографії в контексті театральної вистави завдяки Г. Хоткевичу сягнула принципово нової якісної й фахової планки. Вона змінила уявлення про театральну хореографію як умовний, декоративний, нерідко псевдоетнічний складник, ставши компонентом органічної високомистецької картини відтворення етнічного середовища сценічної дії.

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

У 1912 р. Гнат Хоткевич виїжджає на Східну Україну, де на запрошення дирекції театру «Веселий пролетар» розучує з його учасниками танці, які цей колектив із надзвичайним успіхом репрезентував по всій Україні, а далі й у Росії. Гуцульським театром у цей час керує Олекса Ремез – колишній артист Петербурзького імператорського театру, політемігрант, запрошений Гнатом Хоткевичем на Гуцульщину, який із колективом театру продовжує гастролі по Галичині (Кути, Вижниця, Снятин, Коломия). 22 березня 1912 р. в галицькій газеті «Діло» відзначалося: «...Артистів нагороджували грімкими оплесками, особливо в збірних сценах, де вони були недостижимі у своїх прегарних танцях, виводжених при власній музиці» (Арсенич, 1993: 14).

У концертній програмі Гуцульського театру чи не найголовніше місце займали гуцульські автентичні танці, а саме «Гуцулка у чвірку» (у виконанні Ганнусі Гулейчук, Марійки Криштофович, Дмитра Минайлюка, Тодора Криштофовича), опришківський танок «Аркан» і «Ворохтенцький данец» (із топірцями). Імовірно, елементами ритуального колядницького плесу могли супроводжуватися виконання колядок, які також указані в програмах колективу. Причому учасники танцювального колективу, репрезентували мистецькі автентичні народні строї, музичні інструменти, водночас були й вокалістами-солістами, і хористами, й інструменталістами-виконавцями (рецензенти та епістолярні документи вказують на флюяру, скрипку, цимбали, а також бандуру). Програми супроводжувалися лекційними введеннями-коментарями, чергували вокальні, оповідні, епічні, хореографічні номери, виставки-продажі творів ужиткового мистецтва й етнічної кулінарії.

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

Регіональну специфіку театральної хореографії зумовило те, що популяризацію театрального мистецтва на Західній Україні здійснювали в основному мандрівні театри. На початку ХХ століття провідними серед мандрівних театральних колективів був Український Народний Театр ім. І. Тобілевича, Український Народний Театр ім. М. Садовського, Український Молодий Театр «Заграва» й багато інших. Навіть запозичені вистави з їхнього репертуару (п'єси авторів зарубіжжя в перекладі, а іноді й сюжетно адаптовані до регіональних умов) здебільшого мали музичні вставки, а якщо вони були відсутні, то в українському тлумаченні обов'язково передбачалися. Як зазначав відомий дослідник театру в Галичині Степан Чарнецький, в український театр «прибилася західно-європейська мьєлдрама, де теж важливим чинником був спів і музичний підклад цілих яв. А за ними йшли наші народні мьєлдрами. Одне слово – без музики не було українських вистав» (Чарнецький, 1934.).

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

Це відбувається під впливом осмислення регіональної хореографічної, ужиткової й театральної традиції, оскільки В. Верховинець наголошує, що в Галичині танцювальна справа поставлена краще. Народні танці – «Коломийка», «Гуцулка» і «Аркан» – стали улюбленими танцями на всіх вечірках і всенародних забавах. Слава про їх красу далеко лунає поза межами Галичини.

Однак на початку ХХ століття в духовній і матеріальній культурі гуцулів відбуваються деякі зміни, передусім це пов'язано з будівництвом залізничної гілки Львів-Чернівці, яка проходила через Станіславів. Згодом Станіславів було з'єднано залізничними коліями з іншими місцями (Ворохта, Стрий, Рахів, Тернопіль). Усе це

сприяло деякій, хоч і незначній, міграції поліетнічного населення на Гуцульщину (гендлярів-євреїв, ремісників-німців тощо), яке починає привносити елементи своєї культури в загальну культуру гуцулів у цілому й хореографічну зокрема.

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

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

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

- а) правдива естетика мистецтва;
- б) національний елемент у ньому;

в) художнє розуміння його цілей у процесі розвитку й вільної творчості, свобідне від замкнутості, шовінізму й без критичного наслідування» (Шендрик, 1922: 2).

З метою вдосконалення постановок українських танців М. Шендрик рекомендував Авраменку зібрати всі багатства цієї царини, що здавна живуть у народі, зібрати їх пильно, обережно й із любов'ю в одне ціле та систематизувати, очистити їх від усього чужостороннього, показати світові наш народний танок у повній

його красі й таким побутом вернути рідному танкові його історичну славу.

Разом з учнями своєї школи знаний хореограф мандрує Західною Україною, де їхні виступи користуються незмінним успіхом. Пізніше В. Авраменко згадував: «... об'їхав цілу Галичину, зустрічаючи надзвичайно велике одушевлення моєї праці з боку українського громадянства, яке кожний виступ приймало, як пророчі слова про відродження українського духа й демонстрацію проти польського гніту» (Центральний державний архів у м. Львові.).

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

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

Аналізуючи творчість В. Авраменка, завідувач кафедри Української культури та етнографії ім. Гуцуляків Університету Альберти, Едмонтон, Канада, Андрій Нагачевський констатує, що він, як великий патріот України, енергійний підприємець, мистецький діяч, проїхав усю Канаду за 18 місяців і дав близько 120 концертів за цей час, паралельно навчаючи сценічних танців тисячі своїх послідовників.

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

мади Смокі-Лейку і Сван-Плейну аркан і коломийка залишалися популярними довгий час, поки їх засвоїло наступне покоління танцюристів.

Спадкоємність у напрямках творчої діяльності успішно зберігає учень В. Авраменка Ярослав Чуперчук. Ставши вже знаним хореографом у 1940-х рр. співпрацював із Київським театром ім. І. Франка, ансамблем танцю України під орудою Павла Вірського, Київською кіностудією ім. О. Довженка.

Висновки. Новітньою формою мистецтва танцю західноукраїнського регіону радянської

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

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсенич П. Гуцульський театр Гната Хоткевича. Коломия : Світ, 1993. 30 с.
2. Бігус О. О. Сучасний стан та перспективи розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпаття. *Гуцульський феномен: мистецтво жити і творити* : тези доповідей наук.-практ. конф., 27–29 серпня 2011 р. Косів : Косівський ін-т ПДМ ЛНАМ, 2011. С. 23–31.
3. Погребенник Ф. Гнат Хоткевич. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1956. Т. 1. С. 5–31.
4. Пронь А. Становлення сценічних форм хореографічного фольклору в Україні в контексті взаємовпливу регіональних традицій *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. Вип. XIV. С. 164–168.
5. Центральний державний архів у м. Львові. Ф. 366. Оп. 1. Спр. 6. Арк. 84.
6. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1934. Ч. 11 (1). 251 с.
7. Шендрик М. На маргінесі дебюту В. Авраменка. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Ч. 82. С. 2.

REFERENCES

1. Arsenych P. Hutsulskyi teatr Hnata Khotkevycha. [Hutsul Hnat Khotkevych Theater.] Kolomyia: Svit, 1993. 30 s. [in Ukrainian].
2. Bihus O. O. Suchasnyi stan ta perspektyvy rozvytku narodno-stsenichnoi khoreohrafi Prykarpattia. [Current state and prospects of development of folk-stage choreography of Prykarpattia.] Hutsulskyi fenomen: mystetstvo zhyty i tvoryty: nauk.-prakt. konf., 27–29 serpnia 2011 r.: tezy-dopovidi. Kosiv: Kosivskyi in-t PDM LNAM, 2011. S. 23–31 [in Ukrainian].
3. Pohrebennyk F. Hnat Khotkevych. [Gnat Hotkevich.] Tvory: v 2 t. Kyiv.: Dnipro, 1956. T. 1. S. 5–31 [in Ukrainian].
4. Pron A. Stanovlennia stsenichnykh form khoreohrafichnoho folkloru v Ukraini v konteksti vzaiemovplyvu rehionalnykh tradytsii. [Formation of stage forms of choreographic folklore in Ukraine in the context of the interaction of regional traditions] Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriiia «Mystetstvoznavstvo». Vyp. XIV. Ivano-Frankivsk: Vydavnycho-dyzainerskyi viddil TsIT, 2008. S. 164–168 [in Ukrainian].
5. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv u m. Lvovi. [Central State Archive in Lviv.] F. 366. Op. 1. Spr. 6. Ark. 84 [in Ukrainian].
6. Charnetskyi S. Narys istorii ukrainskoho teatru v Halychyni. [Essay on the history of Ukrainian theater in Halychyna.] Lviv: Nakladom fondu “Uchitesia, braty moi”, 1934. Ch. 11. (1). 251 s. [in Ukrainian].
7. Shendryk M. Na marhinesii debiutu V. Avramenka. [On the margins of the debut of V. Avramenko.] Hromadskyi visnyk. Lviv, 1922. Ch. 82. S. 2 [in Ukrainian].