

ВІДГУК

офіційного опонента кандидата мистецтвознавства, доцента

Олени Миколаївни Шабаліної

на дисертацію

Наталії Іванівни Марусик

**«ГУЦУЛЬСЬКА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК СКЛАДОВА
НАЦІОНАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ КІНЦЯ
XIX-XXI століть»,**

поданої на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

за спеціальністю 26.00.01 –

теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Сучасний період зміни культурної парадигми на антропологічну відбувається у пошуку нових опорних точок посилення істотності людини, що творить в просторі культури. Але поява багатьох сучасних танцювальних субкультур веде до втрати зв'язків із ментальними джерелами, нівелює автентичність та призводить до спотворення як окремих танцювальних рухів, так і хореографічної стилістики в цілому. Ця проблема вельми актуальна сьогодні й турбує етнохореографів, фольклористів, мистецтвознавців України.

В роботі авторка концепційно осмислено розглядає основні тенденції становлення, розвитку й функціонування гуцульської хореографічної культури як унікального мистецького феномена західного регіону України у культурологічному та етнопедагогічному ракурсах, з'ясовує роль гуцульського народного танцю в хореографічній культурі українського народу та аналізує символіку танцювальних форм у гуцульській автентичній культурі. Не зважаючи на історичний шлейф вивчаємої проблеми авторка доводить недостатність висвітлення автентичної гуцульської хореографії в сучасних науково-мистецьких дослідженнях, що призводить до етнографічної недостовірності і безсистемності в сучасних хореографічних витворах балетмейстерів-постановників як професійних, так і аматорських колективів, що дійсно зумовлює актуальність обраного вектору дослідження як невід'ємної складової етнопедагогіки.

Авторка послідовно доводить, що ритмічно організовані рухи й просторова конфігурація танцювальних елементів є своєрідним кодом

відображення характерних особливостей гуцульської культури, що виходить до формування національної свідомості українців. Наталія Іванівна акцентує увагу на факті існування локального колориту, притаманного лише певній місцевості, певному регіону, певній етнографічній групі. Але, наголошуючи на географічних особливостях, наголошує, що місцеве населення цього краю при певних етнічно-локальних особливостях політичних та природно-географічних умов ніколи не поривало зв'язків з іншими етнографічними регіонами України та ближніми країнами. Звертання авторки до фольклорних розвідок та праць польських дослідників Л. Вайгеля, І. Коперницького, О. Кольберга, Ю. Шнайдера, чеського етнографа Ф. Ржегоржа, словацького вченого П. Шафарика, німецького історика Р. Кайндля посилює розкриття художнього потенціалу Гуцульщини другої половини XVIII – першої половини XX століть.

Не обходить авторка питання відносини влади тоталітарних режимів до прояву національної свідомості знакових українських митців й переслідувань (Василь Авраменко, Василь Костів, Ярослав Чуперчук). Саме з цих мотивів приводить факти переслідування хореографа Василя Авраменка польським урядом.

Теоретичну базу дослідження складають наукові роботи, збірки й публікації з української хореології; хореології, теорії та історії танцю, фольклорної хореографії України; традиційно-побутовій хореографічній культурі Гуцульщини; використано рецензії на виступи, матеріали архівів (міст, навчальних закладів, приватних), епістолярна спадщина, спогади та меморіальні праці, сучасників – очевидців та учасників мистецьких процесів, методичні напрацювання.

Грунтовну методологічну основу дослідження становить застосований автокою комплексний підхід до системності та об'єктивності вивчення хореографічної культури гуцулів за обраний період.

Виходячи з практичного досвіду творення хореографічних текстів та підкреслюючи необхідність формування лексичної бази хореографічного твору, вбачаю цінність ретельної роботи дисертантки у систематизації та класифікації типологічних ознак гуцульської етнічної хореографії і принципів поділу танців: за соціокультурним призначенням, за рухом, за танцювальними фігурами, за складом виконавців.

Логічним є звернення авторки до ігрової природи народної танцювальної обрядовості з ритмопластичного досвіду на фольклорній основі, описаної О. Баріляком, що демонструє напрацювання українських хореографів-практиків модерного напрямку, в яких підсумовано й узагальнено власний художній досвід, концепти європейських наставників й авторів прогресивних методик. А ми знаємо, що перші досвіди модерного експериментального танцю Західної України не виключали, а навіть базувалися на народних темах колискових, коломийках та мелодіях українських авторів.

В концепції розгляду терміну «народний танець» у зв'язку різними культурними явищами авторка аналізує формулювання А. Нагачевського, що термін «народний танець» вживається у зв'язку з різними культурними явищами, та відсутності згоди науковців й виконавців у визначенні конкретної концепції народного танцю та виділенню двох великих категорій народних танців Джоана Вілера Кеалііногомока й Фелікса Гербургера, а саме: «танці первинного побутування» та «танці в їх вторинному існуванні», не знайшла великої підтримки в міжнародній етнохореологічній літературі. Авторка вбачає вразливі сторони запропонованої класифікації на три групи побутових танців А. Гуменюка на підставі спільних стилістичних хореографічних особливостей: метелиці, гопаки, козачки; коломийки, гуцулки, верховини; польки та кадрилі в тому, що всі танці розділу («Гопак», «Херсонський гопак», «Диканський козачок», різні варіанти «Козачків», «Кадрилі», «Польки») дослідник подає в сценічному варіанті, поза їх фольклорно-етнічною першоосновою (зазначаючи при цьому, як і в яких кулісах розташовуються виконавці на початку танцю, що вони відображають в танцювальних рухах). Пропонує віднести систему до побутових танців, котрі відійшли від етнічних автохтонних форм і трансформувалися в сценічний різновид, чим виборює увагу й повагу до фольклорно-етнічної складової мистецтва. Згідно дослідженням А. Пронь авторка розглядає процес об'єктивізації народної хореографії (з кінця ХІХ століття до першій половині ХХ століття) та перетворення її на твір сценічного мистецтва («масовий» та «елітарний»), а з іншого – в об'єкт наукової рефлексії (у мистецтвознавчому, соціологічному, культурологічному, етнографічному та інших аспектах).

Звертаючись до формулювання антиномічної категорії А. Гуменюка, авторка доводить інтенсивний і плідний розвиток народної хореографії (як сценічної) не тільки в селах, але і в містах, особливо в промислових центрах.

Авторка дає характеристики танців Ф. Гербургера у їх первинному побутуванні, як складової частини всього громадського життя певного суспільства при зміні форми в імпровізації, аналізує методологію уніфікації та класифікації національної лексики К. Василенка.

Авторка вбачає недосконалість у науковому підході Р. Гарасимчука до матеріалу пластичних описів окремих танців, фігур, кроків, деяку поверховість у вивченні хореографічної культури Гуцульщини В. Костівим (Верховинцем) і спрямованість його на народний танець Східної України, але підкреслює на важливість методології запису танцю В. Верховинця й спрямування до відмежовування народного танцю від псевдонародного.

У підрозділі 1.2 «Гуцульський народний танець як складова хореографічної культури українського народу. Автентичний гуцульський танець другої половини ХІХ – початку ХХ ст.» авторка відстежує позиції провідних етнографів у сфері гуцульської фольклорної танцювальності з метою формування категоріальної системи та узагальненої типології танців.

За К. Кутельмах авторка виділяє два відповідні цикли звичаєвості і обрядовості – календарно-побутової та сімейної. На прикладі гаївки «Ходить жучок по долині» аналізує суперечливі позиції В. Гнатюка що до обрядової пісні весняного циклу та спостереження Р. Кирчіва стосовно побутування гаївок і на Гуцульщині, що свідчить про дуже близькі паралелі в обрядовому фольклорі по всій Україні, оскільки ця гаївка є популярною і в Центральній її частині. Розглядає за Б. Рибаківим довгу історію танців з топірцями як у слов'ян так і деяких інших народів – стародавніх македонців, готів тощо. Розглядає внесок у типологічну систему й опис гуцульського фольклорного танцю Р. Гарасимчука, що описує форми коломийкових, козачкових, коломийково-козачкових танців, специфічних обрядових танців, танців з напливовими елементами (в яких використовуються тюркські, румунські хореографічні риси), а також різні більш сучасні танці. За Р. Гарасимчуком виділяє дво коломийкові сюжетні танці Гуцульщини як: «кочерга», «стільчик», «подушковий», «цвячок», «піп», «косар».

Рушійною силою розвитку хореографічного мистецтва України авторка вбачає у зближенні, взаємовпливі та взаємозбагаченні різних

етнографічних культур в цілому і гуцульської хореографічної культури зокрема. Варіативність хореографічного мистецтва українського народу вважає нормотворчим фактором, який визначає темпоритм народного способу життя і поглиблює його громадянський зміст. Розкриває риси українського народного танцю в контексті порівняльного аналізу зі спадкоємним розвитком аналогічних танцювальних форм у країнах Заходу, виокремлює його специфічність у світоглядних вимірах народної культури.

Відслідковуючи формування засад класифікації типологічних ознак авторка констатує спільні для дослідників гуцульської етнічної хореографії принципи поділу танців на системні групи.

В підрозділі 1.3. «Символіка танцювальних фігур у гуцульській хореографічній культурі» авторка розглядає інформативне поле танцювального руху як відображення форми спілкування та обміну емоціями засобами хореографії, обираючи найдоцільніші й найбільш універсальні способи передачі сигналу-інформації та закономірності просторово-часової організації мистецького процесу. Аналізує розробку духовної символіки й становлення цілого ряду символів первинних автентичних танців самостійного мистецтва, котре вимагало творчості. Як приклад, проаналізовано різноманітне танцювання в колі у гуцулів. Надано обис використання принципу пермутації (за Р. Гарасимчуком), як одної з характерних рис коломийкових танців. Принципом варіативності авторка демонструє на прикладі давнього танцювального кроку «голубці щібати», який входив до складу «гуцулки» й використовування на Гуцульщині ще й в інших танцях, а в багатьох місцевостях мав різну назву та інколи одночасно і дві.

Аналіз народного хореографічного мистецтва у контексті еволюції музично-театральних жанрів в Україні авторка надає у підрозділі 2.1. «Аматорські та самодіяльні форми функціонування сценічної гуцульської хореографії. Етнохарактерні хореографічні елементи в системі мистецьких акцій молодіжних організацій Західної України» й відстежує паралельний розвиток танцювального, музичного й театрального мистецтв. Але в творчості деяких пересувних труп, які гналися за дешевим успіхом, авторка бачить відривав танцю від народної основи, засмічене виконання танців різними запозиченими елементами псевдонародних танців або вплив ресторанної циганщини. Проте позитивним фактором висвітлює початок

XX ст. як ознаменування гуцульського автентичного танцю у складовій української хореографічної культури, тобто трансформації з функціонування від побуту гуцулів в танець у контексті розвитку драматичного театру і репрезентування по всій Україні та далеко за її межами. З цієї точки зору на увагу авторки заслуговують драматичні гуртки, які існували при рільничих та ремісницьких кооперативах у містах, містечках і селах Гуцульського регіону в кінці XIX – на початку XX ст. А саме авторка затверджує велику заслугу прозаїка і драматурга, критика і перекладача, композитора і дослідника мистецтва Г. Хоткевича, його прагнення послідовного дотримання етнографічної природи театрального дійства досягнути представницької функції гуцульського етносу (в комплексі драматичного, музичного, хореографічного, ужиткового мистецтв) на рівні українських територій та країн Європи. Г. Хоткевича представлено палким послідовником максимального збереження автентичної достовірності, зокрема хореографічної. Авторка стверджує, що саме докладне дотримання та майстерне відтворення реального етнічного середовища забезпечило успіх Галицького театру в містах Галичини. Доводить переконання рецензій, що глядач бачив на сцені не ухарактеризованих – лиш правдивих гуцулів, котрі виконують танці й співи, не виучені, але виссані з молоком матері. Вистава давала повну ілюзію, що то не сцена, але гори Карпатські, що глядач, перенесений в ті сторони, дивився на справжнє життя гуцульське. Але обрис «бравурні танці гуцульські», «темпераментні гірські танці» надається як зовнішня реакція, але не як стан виконавців. Сьогодні, щоб відродити танець, його треба досліджувати з психофізіологічного стану, до якого занурюється виконавець. Сьогодні автентичний танець в сучасних практиках стає актуальним саме через проживання. От якого опису не вистачає в аналізі рухів історичних джерел. І авторка наголошує на необхідності звернення до справжнього народного мистецтва, і, зокрема, хореографічного, яке б органічно було поєднане зі змістом вистави, сприяло розкриттю його сутності, в чому вбачає актуальною проблемою занурення у формування руху від зародження фахових театральних форм до сучасності.

Авторка досліджує український народний танець на початку XX ст. у вигляді хореографічних дивертисментів як незмінний компонент драматичних вистав у театрах Кропивницького, Старицького, Садовського, Саксаганського, Курбаса, котрі розглядали не просто як додаток до вистави,

але як частину драматичної дії. Досліджує регіональну специфіку театральної хореографії у популяризації мандрівних театрів як візитівки театрального мистецтва на Західній Україні, спираючись на дослідження В. Верховинця, що це відбувається під впливом осмислення регіональної хореографічної, ужиткової й театральної традиції, та записи його учень В. Авраменка стародавніх танців різних регіонів України у прагненні принципової зміни якісного рівня та потреби ширшої популяризації національного хореографічного мистецтва. Авторка приводить сформульовані В. Авраменком засади, яких слід притримуватися, а саме: «правдива естетика мистецтва; національний елемент в ньому; художнє розуміння його цілей в процесі розвитку і вільної творчості, свободне від замкнутості, шовінізму і без критичного наслідування» та подає низку яскравих та успішних хореографічних колективів, які обрали за провідні засоби самовираження гуцульської хореографії на Коломийщині. На творчості актриси драматичного театру Дани (Богдани) Демків авторка демонструє шлях розвитку фольклорних колективів Коломийщини як засобі пізнання автохтонної культури. Брак досвіду і знань танцювальної автентики Західного регіону України, яка зникала разом зі старими людьми – носіями фольклорної пам'яті авторка подає приводом шукати, записувати, перемальовувати, фотографувати досліджувані зразки та утворити нову форму створення композиції як реконструкція та доволить, що на Закарпатті саме в Рахівському районі, що межує з Івано-Франківщиною, у найбільшій мірі збереглися гуцульські звичаї та обряди, народні промисли, пісенна і хореографічна творчість.

Але у підрозділі 2.3. «Професіоналізація форм застосування засобів гуцульського танцю в хореографічних та вокально-хореографічних колективах» авторка наголошує на складній політичній ситуації Західноукраїнського регіону міжвоєнного і повоєнного періодів, міжнаціональних та міжетнічних міграційних процесах, ідеологічному тиску й інформаційній блокаді, які призвели не тільки до деформації соціокультурної системи, а й умов функціонування етнічних традицій, на еміграцію після занепаду української держави багатьох політичних і культурних діячів. Однак, значним поштовхом до відновлення, розвитку і популяризації пісенно-музичного, інструментального та хореографічного мистецтва Західної України авторка бачить у створенні тут професійних

колективів та аналізує шлях Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю (з 2010 року національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія»), як пропагандиста гуцульської автентичної хореографії. Розглядає творчий шлях видатного балетмейстера Я. Чуперчука, соліста В. Петрика та інших видатних діячів, але аналіз більш сфокусовано на статистичних даних колективу але не на творчих методах або засобах роботи над творами репертуару, що хотілося б відтворити. Це вважаю за перше побажання та зауваження до дисертаційного тексту.

Друге зауваження подібне та відноситься до розділу 3. «Гуцульська хореографія як каталізатор процесів національної та етнічної самоідентифікації сучасності», який стає ретельним переліком добутоків аматорських колективів як результатів у перемогах конкурсів без аналізу саме творчої складової діяльності чи аналізу особливих методологічних принципів роботи колективів. Деяка номенклатурна формалізація, що за великою кількістю та зовнішньою формою не додає якісного заглиблення саме до процесу роботи в колективах. Цей факт демонструє і розгляд форм регіонального конкурсно-фестивального руху. Вбачається прекрасний менеджерський підхід на прикладах Міжнародного Гуцульського фестивалю та потужного мистецького комплексу «Черемош» у Альберті (Канада), який включає хореографічну кампанію (Cheremosh Ukrainian Dance Company), школу танцю («Cheremosh School of Dance»), де мистецьке об'єднання вбачає мету своєї діяльності у розвитку українського танцю насамперед серед українців діаспори, орієнтуючись на координацію, організацію та інформацію для інструкторів, танцюристів, батьків, волонтерів та потенціальної глядацької аудиторії. Але розгублює факт заміни мети з прилучення школярів до народного танцю на створення ФЕСТ (фестиваль естрадно-спортивного танцю) з причини тяжіння колективів до естрадного напрямку в народній хореографії, бо сьогодні найболючіша проблема мистецьких витворів стилізації полягає саме в тій відсутності спільного з народним танцем й втрачанням істотності мистецтва.

У цілому, треба відзначити, що рецензована дисертація є актуальним мистецтвознавчим дослідженням, у якому представлені перспективні напрями розвитку української хореології, зібрано, систематизовано оригінальний та дискурсивний матеріал народної хореографії, запроваджені та сформульовані актуальні підходи до вивчення гуцульської хореографії як

складової національних мистецько-культурних процесів кінця XIX-XXI століть. Основні ідеї, положення і висновки є достовірними і апробованими у публікаціях авторки на Міжнародних і Всеукраїнських конференціях. Структура і основний зміст автореферату відповідають плану і концептуальному викладу дисертаційного матеріалу і корелюють із змістом наукових статей.

ВИСНОВОК. Дисертація Наталії Іванівни Марусик «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX-XXI століть», за змістом, рівнем наукової новизни повністю відповідає кандидатському дослідженню, теоретичним і методологічним вимогам сучасного мистецтвознавства, а також пп. 9,11 «Порядку присудження наукових ступенів», затвердженого постановою Кабінету Міністрів України № 567 від 24 липня 2013 року (із наступними змінами). Все це доводить, що авторка дисертації Наталія Іванівна Марусик заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Офіційний опонент –

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри сучасної та бальної хореографії
Харківської державної академії культури

О. М. Шабаліна

