

Волинський національний університет імені Лесі Українки
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЦАПЯК МИКОЛА ЙОСИПОВИЧ

УДК 793.3(477.82)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**НАРОДНЕ ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНИ В
КОНТЕКСТІ КРОС-КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ**

Галузь знань 03 – Гуманітарні науки
Спеціальність 034 – Культурологія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ М. Й. Цапьяк

Науковий керівник – **Головей Вікторія Юрїївна**, доктор філософських наук,
професор

Луцьк – 2023

АНОТАЦІЯ

Цап'як М. Й. Народне танцювальне мистецтво Волині в контексті крос-культурної взаємодії. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 034 «Культурологія». – Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 2023.

В дисертації здійснено культурологічний аналіз народного танцювального мистецтва Волині в контексті крос-культурної взаємодії на основі міждисциплінарної методологічної стратегії. Вибір теми і методологічних орієнтирів дослідження обумовлено тим, що в контексті суперечливого впливу глобалізації на соціокультурні процеси актуалізується вивчення сучасних трансформацій традиційної культури, шляхів її збереження та нових форм співвіднесення традиції і новацій в умовах інтенсивних міжкультурних контактів. Потребує переосмислення методологія аналізу міжкультурної взаємодії, зокрема в народному танцювальному мистецтві. Оскільки така взаємодія найбільш інтенсивно проявляється в просторі культурного пограниччя, зростає науковий інтерес до феномену фронтиру, в якому співіснують суперечливі тенденції взаємотяжіння та взаємовідштовхування культурних традицій.

Методологічною основою дисертації є теоретичні підходи культурної антропології Ф. Боаса, М. Мід, Р. Бенедикт, К. Леві-Строса та ін.; етнокультурної антропології танцю Г. Курат, Дж. Кеаліінохомоку, А. Ройс, С. Янгермен та ін.; хореології та етнохореології – наукові доробки подружжя Р. та Дж. Бенеш, Р. Лабана, Т. Новака та ін., а також українських дослідників В. Верховинця, В. Авраменка, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, К. Василенка, Ю. Станішевського, О. Чепалова, О. Маншиліна, Д. Шарикова, І. Мостової, Н. Марусик, Л. Щур та ін. Важливе методологічне значення для нашого дослідження мають концепція архетипів К. Г. Юнга й розроблена на її основі теорія культурних архетипів С. Кримського, а також концептуальні моделі

культурологічної регіоніки В. Личковаха. Аналіз комунікативної природи танцювального мистецтва ґрунтується на теоріях міжкультурній взаємодії та крос-культурної комунікації, розроблених Е. Холлом, Г. Хофстеде, Дж. Мердоком, Д. Уайтом, Н. Луманом. Висвітлюючи комунікативний потенціал танцювального мистецтва, ми застосовували семіотичний підхід.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що *уперше* розвиток народного танцювального мистецтва Волині проаналізовано в контексті крос-культурної взаємодії на основі синтезу культурно-антропологічного, хореологічного та етнокультурологічного підходів; обґрунтовано, що етнокультурологія танцю може стати теоретико-методологічним підґрунтям міждисциплінарного синтезу наукових традицій європейської школи етнохореології, з одного боку, й американської наукової школи культурно-антропологічних досліджень, з другого. *Поглиблено* аналіз танцю як соціокультурного феномену, доповнено і систематизовано наукову та джерельну базу дослідження народного танцювального мистецтва Волині. *Отримали подальший розвиток*: експлікація понять «міжкультурна взаємодія», «крос-культурні впливи», «культурний код»; культурологічний та етнохореологічний аспекти теорії культурного пограниччя (фронтиру); семіотичний підхід до вивчення танцю як комунікативного процесу.

Визначено, що системне вивчення крос-культурних впливів у розвитку народного танцювального мистецтва має ґрунтуватися на міждисциплінарній методологічній стратегії. Оптимальною формою такого синтезу може стати етнокультурологія, яка спрямовує на вивчення світоглядних орієнтирів і ментальних особливостей певного етносу, на розгляд локальних мистецьких явищ у ширшому соціокультурному контексті. Її міждисциплінарний характер уможливорює інтеграцію різноманітних науково-дослідницьких підходів до вивчення етнічної та регіональної специфіки танцювального мистецтва, його стильових і лексичних особливостей, а також дає змогу виявити й дослідити чинники, що зумовили динаміку хореографічних традицій і новацій.

Відповідно до цих методологічних орієнтирів танець концептуалізується як важливий соціокультурний феномен, в якому в символічній формі репрезентуються засадничі елементи соціокультурної реальності. Водночас наголошується, що танець не тільки відображає соціокультурні процеси, але й впливає на них. Він здійснює вплив на людину (передусім, на її психо-фізичний та емоційний стан, соціалізацію, культурну ідентичність), а також на суспільство, реалізуючи важливі соціокультурні функції – ритуальну, соціальну, комунікативну, психологічну, виховну, терапевтичну, естетичну тощо. Ці функції притаманні танцю на всіх етапах його історичного розвитку, але їх ієрархія історично змінюється.

Обґрунтовано, що однією із засадничих характеристик соціокультурної природи танцю є його комунікативний потенціал. Танець розглядається як різновид невербальної мови – мови тілесних рухів, здатних виражати людські думки і почуття, коди колективного несвідомого. Комунікативні властивості танцю є культурно і соціально обумовленими. Водночас вони пов'язані із виражальними можливостями людської тілесності, зокрема, тілесної пластики і кінетики, а також із взаємодією тіла з оточуючим світом та сучасною йому соціокультурною реальністю. Танцююче тіло в якості суб'єкта комунікації репрезентує суспільно значущу символіку, демонструючи знаки етнічного, соціального й сімейного статусу, релігійних переконань, статевовікових характеристик, етнокультурної ідентичності (через міміку, рухи, татування, шрами, ритуальні каліцтва, атрибути тощо). Комунікативний потенціал танцю дозволяє долати вербальні комунікативні бар'єри, і налагоджувати міжкультурний діалог, транслуючи значення і смисли в найбільш виразній і доступній для сприйняття формі. Найбільш активно ці процеси відбуваються в зонах пограниччя (фронтиру), де різні хореографічні традиції побутують в безпосередній близькості і взаємодії. Культурна взаємодія поверх кордонів сприяє взаємозбагаченню етнічних і регіональних хореографічних традицій.

Стверджується, що первинною основою всієї танцювальної творчості є народний танець. Будучи породженням колективної творчості, він побутує в своєму соціокультурному середовищі і зберігає традиційну композицію та лексику, притаманну регіону його поширення. Український народний танець є складовою багатой і різноманітної культурної спадщини, яка формувалася упродовж століть в процесі інтенсивної міжкультурної взаємодії. З часів християнізації Київської Русі важливе значення мали культурні взаємини із Візантійською імперією, у XV–XVII століттях – тюркські й турецько-османські східні впливи та впливи європейського Заходу, переважно через польські землі. У наступні століття українсько-польські, українсько-чеські, українсько-угорські, українсько-румунські, україно-єврейські, україно-татарські взаємовпливи в традиційній танцювальній культурі були найбільш помітні на прикордонних територіях західної України: на Волині, Поліссі, Галичині, Прикарпатті, Закарпатті, на півдні українських земель.

Доведено, що Волинь, як територія з багатою історико-культурною спадщиною, тривалий час була на перехресті крос-культурних впливів, обумовлених, здебільшого, геополітичними реаліями та динамікою міграційних процесів у регіоні. Ці чинники суттєво вплинули на розвиток і формування волинського фронтиру, де національна культурна спадщина Волині активно взаємодіяла з іноетнічними традиціями. Народне танцювальне мистецтво регіону формувалося в контексті крос-культурної взаємодії, розкриваючи своє розмаїття та унікальність. Варто відмітити, що волинська народна хореографічна традиція, попри історичну соціокультурну динаміку і зовнішні впливи, упродовж століть зберегала засадничі автентичні елементи. Це свідчення стійкості культурної ідентичності, глибоко вкоріненої в етнічній ментальності населення регіону.

Визначено, що основу танцювальної спадщини Волині формують питомі танці, що мають давнє походження і зберігають свої засадничі ознаки упродовж століть. Вони, здебільшого, пов'язані зі світоглядними засадами традиційної культури поліщуків та волинян – їх релігійними віруваннями,

ритуалами, міфами. Ці давні танцювальні традиції, зазнавши певних змін, частково збереглися і до сьогодні, особливо на українсько-білоруському пограниччі на півночі Волині. Така ситуація вказує на значущість народного танцювального мистецтва для волинського регіону, де танець відіграє роль своєрідного «культурного коду», який акумулює в собі історію, цінності та багаті традиції автохтонних етнічних спільнот.

Водночас відзначено, що у волинських землях поширилися танці іноетнічного походження (чеського, польського, білоруського, єврейського), які стали органічною складовою частиною народного танцювального мистецтва регіону. Взаємовпливи відбувалися на рівні використання елементів іноетнічної танцювальної лексики, музичного супроводу тощо. Проте це не були буквальні запозичення, або ж копіювання. Іноетнічні танці й окремі танцювальні рухи зазнавали творчої переробки й органічно включалися в структуру танцювального мистецтва Волині. Зокрема, дослідження хореографічної стилістики напливових танців засвідчує наявність синтезу її елементів із традиційними, реліктовими проявами хореографічної культури регіону, пов'язаними з календарною обрядовістю, весільними традиціями, іграми тощо.

Встановлено, що процеси міжкультурної взаємодії поживляються з другої половини ХХ століття, коли посилюється культурний обмін через інтеракцію різних етнічних груп, транскордонна співпраця, а народна танцювальна культура Волині ще активніше збагачується напливовими танцями. Інтенсифікації крос-культурної взаємодії також сприяє фестивальна діяльність, яка розгортається на Волині та закордоном; вона розширює простір для культурного взаємообміну і взаємозбагачення. Мають значення і такі ініціативи як хореографічні майстер-класи, балетмейстерська діяльність волинських хореографів закордоном, що забезпечує поширення та популяризацію народного танцю Волині, підсилюючи його роль у глобальному контексті міжкультурних комунікацій.

Теоретико-практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що міждисциплінарна методологічна стратегія, розроблена в дисертації, сприятиме поглибленню теоретико-методологічних засад дослідження українського народного танцювального мистецтва. Наукові висновки, матеріали окремих підрозділів, залучений фактичний матеріал можуть бути використані в подальших теоретичних розробках, присвячених аналізу народного та народно-сценічного танцю різних регіонів України. Результати дослідження сприятимуть поповненню та систематизації джерельної бази з народної хореографічної культури Волині, вдосконаленню способів її наукової фіксації. Вони можуть бути застосовані при викладанні курсів із хореології, етнокультурології, фольклористики, історії українського хореографічного мистецтва, теорії і методики українського народно-сценічного танцю; при підготовці спецкурсів, методичних посібників і підручників для студентів закладів фахової передвищої та вищої освіти відповідного профілю.

Ключові слова: танцювальне мистецтво, Волинь, народний танець, крос-культурна взаємодія, міжкультурна комунікація, хореологія, культурна антропологія, етнокультурологія, культурна ідентичність, пластичний символ, культурний код.

SUMMARY

Tsapiak M. Y. Folk dance of Volyn in the context of cross-cultural interaction. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Dissertation for obtaining the Doctor of Philosophy degree in the Field of Knowledge 03 "Humanities" in the Specialty 034 "Cultural Studies". – Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, 2023.

In the dissertation, a cultural analysis of folk dance of Volyn is carried out in the context of cross-cultural interaction based on an interdisciplinary methodological strategy. The topic and methodological guidelines of the study were chosen due to the fact that, in the context of the contradictory impact of

globalization on sociocultural processes, the study of modern transformations of traditional culture, ways of its preservation and new forms of correlation of tradition and innovation in the conditions of intensive intercultural contacts is becoming more relevant. The methodology of the analysis of intercultural interaction needs rethinking, particularly in the sphere of folk dancing art. Since such form of interaction is most intensively manifested in the area of the cultural border, scientific interest in the frontier phenomenon is growing, in which contradictory tendencies of mutual attraction and mutual repulsion of cultural traditions coexist.

The methodological basis of the dissertation form the theoretical approaches of cultural anthropology of F. Boas, M. Mead, R. Benedict, C. Lévi-Strauss, etc.; ethnocultural anthropology of dance by G. Kurath, J. Kealiinohomoku, A. Royce, S. Youngerman, etc.; of choreology and ethnochoreology - scientific works of spouses R. and J. Benesh, R. Laban, T. Nowak and others, as well as Ukrainian researchers V. Verkhovynets, V. Avramenko, R. Harasymchuk, A. Humenyuk, K. Vasylenko, Yu. Stanishevsky, O. Chepalov, O. Manshylin, D. Sharykov, I. Mostova, N. Marusyk, L. Shchur and others.

The concept of archetypes by K. G. Jung and the theory of cultural archetypes developed on its basis by S. Krymskyi, as well as the conceptual models of cultural regionalism by V. Lychkovakh are of important methodological importance for the research. The analysis of the communicative nature of dance art is based on the theories of intercultural interaction and cross-cultural communication developed by E. Hall, G. Hofstede, J. Murdoch, D. White, N. Luhmann. Semiotic approach was used to highlight the communicative potential of dance art.

The scientific novelty of the research results is based on that *for the first time* the development of Volyn folk dancing art was analyzed in the context of cross-cultural interaction based on the synthesis of cultural-anthropological, choreological and ethnocultural approaches; it is substantiated that the ethnocultural study of dance can become the theoretical and methodological basis

of the interdisciplinary synthesis of the scientific traditions of the European school of ethnochoreology, on the one hand, and the American scientific school of cultural and anthropological studies, on the other. The analysis of dance as a sociocultural phenomenon *has been expanded*, the scientific and source base of the study of Volyn folk dancing art has been complemented and systematized. The explanation of such concepts as "intercultural interaction", "cross-cultural influences", "cultural code", culturological and ethnochoreological aspects of the theory of the cultural frontier, as well as semiotic approach to the study of dance as a communicative process *received further development*.

It was determined that the systematic study of cross-cultural influences in the development of folk dancing art should be based on an interdisciplinary methodological strategy. The optimal form of such a synthesis can be reached in ethnocultural studies, which examine the worldview orientations and mental features of a certain ethnic group, and consider local artistic phenomena in a wider sociocultural context. Its interdisciplinary nature enables the integration of various scientific and research approaches to the study of ethnic and regional specifics of dance art, its stylistic and lexical features, and also enables the identification and investigation of factors that determined the dynamics of choreographic traditions and innovations.

According to these methodological guidelines, dance is conceptualized as an important sociocultural phenomenon, in which the basic elements of sociocultural reality are represented symbolically. At the same time, it is emphasized that dance not only reflects sociocultural processes, but also influences them. It influences individual human beings (first of all, their psycho-physical and emotional state, socialization, cultural identity), as well as society, implementing important sociocultural functions: ritual, social, communicative, psychological, educational, therapeutic, aesthetic, etc. These functions are inherent in dance at all stages of its historical development, but their hierarchy changes historically.

It is validated that one of the fundamental characteristics of the sociocultural nature of dance is its communicative potential. Dance is considered as a type of

non-verbal language, the language of bodily movements capable of expressing human thoughts and feelings, and codes of the collective unconscious. The communicative properties of dance are culturally and socially determined. At the same time, they are connected with the expressive possibilities of human corporeality, in particular, body plasticity and kinetics, as well as with the interaction of the body with the surrounding world and its contemporary sociocultural reality. Dancing body as a subject of communication represents socially significant symbolism, demonstrating signs of ethnic, social and family status, religious beliefs, gender-age characteristics, ethno-cultural identity (through facial expressions, movements, tattoos, scars, ritual mutilations, attributes, etc.). The communicative potential of dance allows overcoming verbal communication barriers and establishing an intercultural dialogue, transmitting significations and meanings in the most expressive and accessible form. These processes most actively take place in border areas (frontier), where different choreographic traditions occur in close proximity and interaction. Cultural interaction beyond borders contributes to the mutual enrichment of ethnic and regional choreographic traditions.

It is claimed that the primary basis of all dance creativity is a folk dance. Being the product of collective creativity, it lives in its sociocultural environment and preserves the traditional composition and vocabulary inherent in the region of its distribution. Ukrainian folk dance is a component of a rich and diverse cultural heritage, which was formed over the centuries in the process of intensive intercultural interaction. From the time of the Christianization of Kyivan Rus, cultural relations with the Byzantine Empire, in the XV-XVII centuries – Turkic and Turkish-Ottoman Eastern influences and the influences of the European West, mainly through Polish lands were of great importance. In the following centuries, Ukrainian-Polish, Ukrainian-Czech, Ukrainian-Hungarian, Ukrainian-Romanian, Ukrainian-Jewish, Ukrainian-Tatar mutual influences in traditional dance culture were most noticeable in the border areas of western Ukraine: in Volyn, Polissia, Galicia, Prykarpattia, Transcarpathia, in the south of Ukrainian lands.

It is proven that Volyn, as a territory with a rich historical and cultural heritage, has been at the intersection of cross-cultural influences for a long time, which were caused, for the most part, by geopolitical realities and the dynamics of migration processes in the region. These factors had a significant impact on the development and formation of the Volyn frontier, where the national cultural heritage of Volyn actively interacted with foreign traditions. The folk dancing art of the region was formed in the context of cross-cultural interaction, revealing its diversity and uniqueness. It is worth noting that the Volyn folk choreographic tradition, despite the historical socio-cultural dynamics and external influences, has preserved the basic authentic elements. This serves as evidence of the stability of cultural identity, deeply rooted in the ethnic mentality of the region's population.

It was determined that the basis of the dance heritage of Volyn is formed by specific dances that have an ancient origin and have preserved their basic features over the centuries, they are mostly connected with the worldview foundations of the traditional culture of the Poles and Volhynians – their religious beliefs, rituals, myths. These ancient dance traditions, having undergone certain changes, have partially survived to this day, especially on the Ukraine-Belarus border in the north of Volyn. Such a situation indicates the importance of folk dancing art for the Volyn region, where dance functions as a kind of "cultural code" that accumulates the history, values and rich traditions of autochthonous ethnic communities.

At the same time, it was noted that dances of foreign origin (Czech, Polish, Belarusian, Jewish) have spread in the Volyn lands to become an organic component of the folk dancing art of the region. Interaction took place at the level of using elements of foreign ethnic dance vocabulary, musical accompaniment, etc. The interaction took place in a form of using certain elements of foreign ethnic dance vocabulary, musical accompaniment, etc. However, these were not literal borrowings or copying. Foreign ethnic dances underwent creative processing and were organically included in the structure of the dancing art of Volyn. In particular, the study of the choreographic style of flowing dances proves the presence of a synthesis of its elements with traditional, relict choreographic culture

manifestations of the region, related to calendar rites, wedding traditions, games, etc.

It has been recognized that the processes of intercultural collaboration have been revitalizing since the second half of the 20th century, when the cultural exchange through the interaction of different ethnic groups, cross-border cooperation, and the folk dancing culture of Volyn is even more actively enriched with flowing dances. The intensification of cross-cultural interaction is also facilitated by the festival activities that take place in Volyn region and abroad; it expands the space for cultural exchange and mutual enrichments. Important initiatives such as choreography master classes, ballet master activities of Volyn choreographers abroad ensure the spread and popularization of Volyn folk dance, which also strengthens its role in the global context of intercultural communications.

The theoretical and practical significance of the obtained results lies in the fact that interdisciplinary methodological strategy developed in the dissertation will contribute to the deepening of the theoretical and methodological foundations of the study of Ukrainian folk dancing art. Scientific conclusions, materials of separate sections, utilized factual material can be used in further theoretical developments devoted to the analysis of folk and folk-stage dance of different regions of Ukraine. The results of the research contribute to the replenishment and systematization of the source base on the folk choreographic culture of Volyn, to the improvement of methods of its scientific fixation. They can be used when teaching courses in choreology, ethnocultural studies, folkloristics, history of Ukrainian choreographic art, theory and methods of Ukrainian folk-stage dance; for the preparation of special courses, methodical manuals and textbooks for students of institutions of professional pre-higher and higher education of the corresponding profile.

Key words: dance art, Volyn, folk dance, cross-cultural interaction, intercultural communication, choreology, cultural anthropology, ethnoculturology, cultural identity, plastic symbol, cultural code.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Цап'як М. Й. Хореографічне мистецтво як чинник кроскультурної комунікації (на матеріалах Волинського регіону). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філософські науки*. Луцьк: Вежа-Друк, 2019. № 12 (396). С. 59–63.

2. Цап'як М. Й. Народне хореографічне мистецтво Волині у контексті кроскультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Напрямок: Мистецтвознавство*. Рівне: РДГУ, 2019. Випуск 32. С. 158–163

3. Цап'як М. Й. Українсько-чеські взаємовпливи у формуванні народного хореографічного мистецтва Волині. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2022. № 1. С. 106–110. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257493>.

4. Головей В. Ю., Цап'як М. Й. Теоретико-методологічні засади дослідження кроскультурних впливів у традиційному танцювальному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 1. С. 15–22. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277627>. (Особистий внесок здобувача полягає у формулюванні основних положень статті та викладі 75% матеріалу).

5. Цап'як М. Й. Методологічні підходи в дослідженні танцювальної культури пограничних регіонів (на прикладі хороводу «Ой ми просо сіяли-сіяли»). *Культурологічний альманах*. Український національний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2023. № 2. С. 313–320. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.42>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Цап'як М. Й. Хореологія як складова розвитку навчальної дисципліни народно-сценічного танцю. *Культурологічний альманах: матеріали VII Міжнародної наукової конференції «Інноваційні технології в галузі культури» (8 червня 2018 р.)*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. С. 87–89.
2. Цап'як М. Й. Народно-сценічний танець як невід'ємна складова підготовки майбутнього вчителя хореографії. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції (20 березня 2018 р.)*. Умань: ВПЦ «Візаві», 2018. С. 92–95.
3. Цап'як М. Й. Репетиційна діяльність професійного колективу в умовах дистанційної моделі функціонування. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (24 квітня 2020 р.)*. Умань: ВПЦ «Візаві», 2020. С. 69–71.
4. Цап'як М. Й. Образ Шиви у техніці індійського танцю. *Tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée: collection de papiers scientifiques «ΛΟΓΟΣ» avec des matériaux de la conférence scientifique et pratique internationale (30 octobre, 2020)*. Strasbourg, République française: Plateforme scientifique européenne, 2020. Vol. 3. P. 105–106.
5. Цап'як М. Й. Етнохореологія Стародавнього Китаю: до питання виникнення «Танцю Дракона» («Лун-у»). *Китайська цивілізація: традиція та сучасність : матеріали XIV міжнародної конференції (5 листопада 2020 р.)*. Київ: Гельветика, 2020. С. 131–133.
6. Цап'як М. Й. Етнохореологія Стародавнього Єгипту: «концепція душі» як першооснова формування хореографічної лексики. *Хореографія без кордонів: зб. мат. I Всеукраїнського форуму митців у галузі хореографічного мистецтва, наук.-практ. конф. кафедри хореографії (13-14 лютого 2021 р.)*. Рівне, 2021. С. 28–31.
7. Цап'як М. Й. Теоретичний аспект дослідження культурного пограниччя. *«Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні»:*

матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (23–24 березня 2023 р.). М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ. нац. Ун-т ім. Тараса Шевченка [та ін.]; редкол.: В. В. Виткалов, В. Ю. Головей, Г. В. Карась [та ін.]. Київ: КНУКІМ, 2023. С. 268–272.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

1. Tsapiak M. Wpływy międzykulturowe w procesie kształtowania się tańca ludowego Wołynia na przykładzie tańca “Ojra”. *Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin. Poland, 2021. № 7 (43) vol. 2. P. 31–35.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ КРОС-КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ.....	26
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	26
1.2. Теоретико-методологічні засади та категоріальний апарат дослідження.....	45
Висновки до розділу 1.....	63
РОЗДІЛ 2. ТАНЕЦЬ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: КОМУНІКАТИВНИЙ ВИМІР.....	66
2.1. Соціокультурна природа танцю.....	66
2.2. Танець як форма міжкультурної комунікації.....	87
2.3. Український народний танець у просторі міжкультурної взаємодії.....	106
Висновки до розділу 2.....	125
РОЗДІЛ 3. НАРОДНЕ ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНІ У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ.....	128
3.1. Культурно-історичний та етнографічний фактори формування крос-культурної комунікації на Волині.....	128
3.2. Танцювальні традиції Волині в процесі крос-культурної взаємодії.....	145
3.2.1. Питомі танці волинського регіону.....	146
3.2.2. Танці іноетнічного походження на Волині.....	161
Висновки до розділу 3.....	176
ВИСНОВКИ.....	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	184
ДОДАТКИ.	212

ВСТУП

Актуальність та доцільність теми дослідження. Поглиблення процесів глобалізації має неоднозначний вплив на розвиток культури. З одного боку, виникає загроза нівелювання культурної самобутності й унікальності, кризи національної ідентичності; а з другого, – інтенсифікуються процеси міжкультурної взаємодії, що призводить до взаємозбагачення етнічних культур, надає імпульс їх оновленню і подальшому розвитку. У цьому контексті актуалізується пошук адекватних методологічних підходів до вивчення особливостей сучасних трансформацій традиційної культури, шляхів її збереження та нових форм співвіднесення традиції і новації в умовах інтенсивних міжкультурних впливів. Потребують переосмислення теоретико-аналітичні обґрунтування методології аналізу міжкультурної взаємодії, зокрема в народному танцювальному мистецтві. Оскільки такі впливи найбільш інтенсивно проявляються в соціокультурному вимірі пограниччя, зростає науковий інтерес до феномену фронтиру, де взаємодіють суперечливі тенденції взаємотяжіння та взаємовідштовхування культурних традицій.

Розгляд народної танцювальної культури в досліджуваному аспекті передбачає вивчення культурологічних, історичних, етнографічних, фольклорознавчих праць. Серед них, передусім, слід відзначити вагомі здобутки українського хореознавства – В. Верховинця, В. Авраменка, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка; праці, присвячені комплексному вивченню української народної хореографічної культури: А. Кривохижі, В. Шкоріненка, О. Бойко, М. Пастернакової, О. Мерлянової, О. Жирова, Р. Затварської, Д. Демків, О. Голдрича, О. Пархоменка та ін.

Особливу цінність становлять дослідження, які зосереджені на аналізі хореографічної регіонки: Н. Марусик, О. Бігус, В. Гордєєва, О. Квецко, Б. Кокуленка, О. Ліманської, І. Мостової, А. Підлипського, А. Тимчули, Л. Щур, І. Терешко, О. Помпи, та ін.) та репертуарні збірники записів танців: І. Антипової, К. Балової, В. Тітова, Ю. Гурєєва, Я. Чуперука, В. Годовського,

М. Полятикіна та ін. Ці роботи надають можливість поглибити розуміння локальних варіацій, історико-культурного контексту та особливостей еволюції українського танцю в різних регіонах України.

Виділяючи окремих сегмент у нашому дослідженні – волинський народний танець у просторі крос-культурного діалогу, ми акцентуємо увагу на джерелах, які висвітлюють особливості та локальну ідентичність хореографічної культури регіону. З огляду на це, звертаємось до наукових праць хореологів В. Гордєєва, А. Самохвалової; фольклористів та музикознавців П. Чубинського, М. Грушевського, О. Кольберга, Л. Українки, С. Килимника, Ф. Колесси, В. Шухевича, О. Ошуркевича, С. Титаренка, В. Давидюка, І. Хмільовської, В. Ковальчука, М. Хая, В. Ярмоли; творчої спадщини балетмейстерів волинського танцю у записках І. Антипової, М. Полятикіна, В. Годовського; численних інтерв'ю з провідними знавцями волинського танцю В. Мамчуром, А. Крикончуком, М. Савчуком, О. Козачуком, В. Лопановим та ін.

Вивчення народного танцю в контексті міжкультурної взаємодії вимагає звертання до численних наукових джерел, які розкривають цей аспект з різних ракурсів. Зокрема, ми спираємось на дослідження провідних учених у галузі культурної антропології – Л. Моргана, Е. Тайлора, М. Мід, Ф. Боаса, Б. Маліновського, Г. Курат та ін.

В Україні питання міжетнічних комунікацій та взаємовпливів у контексті діалогу культур аналізують С. Безклубенко, П. Герчанівська, В. Личковах, А. Козак, О. Берегова, Т. Колосок, Л. Романюк, І. Шуляков, О. Артюхова, та ін. Для формування методологічної стратегії дисертації важливе значення мали праці Е. Холла, Г. Хофстеде, Ф. Тромпенаарса, Р. Льюїса, Д. Хіммельфарба, Г. Тріандіса, Дж. Бері, А. Пуртинга, в яких осмислюється проблематика міжкультурної комунікації.

Дослідження з культурної антропології танцю допомагають краще розкрити культурологічний, історичний, соціальний аспекти хореографічної культури, адже у представників різних етносів танцювальні жести і рухи

мають певну стилістичну своєрідність і дещо відмінне значення У цьому контексті слід звернути увагу на культурно-антропологічні дослідження танцю Г. Курат, А. Ломакса, Дж. Кеалінохомоку, А. Ройс, Р. Ланге, С. Янгермен; а також на наукові публікації українських вчених, присвячені окремим аспектам цієї проблематики: Л. Козинко, Т. Благової, І. Герц, М. Брацка, Л. Савчин та ін.

В окрему групу слід виділити праці відомих європейських та американських хореологів – Р. Лабана, Р. Бенеш, Д. Хамфрі, Д. Льюїс, М. Каннінгема, М. Бернара, Т. Новака, видатного представника української діаспори А. Нагачевського та сучасних українських дослідників-хореологів – О. Чепалова, Д. Шарикова, О. Голдрича, І. Мостової та ін., чий дослідження є важливими для розробки методології дослідження народного танцю в контексті крос-культурної взаємодії.

Дослідження народного танцювального мистецтва Волині у контексті крос-культурної взаємодії обумовило звернення до концепту фронтиру як своєрідного фокусу соціокультурних взаємодій, історичних подій, міграцій, культурного діалогу в регіональному вимірі. Різні аспекти проблематики культури пограниччя (фронтиру) висвітлені в працях Ф. Тернера, Б. Паркера, О. Латтімора, В. Макніла, О. Мартінеса, Б. Андерона, Е. Вулфа, А. Капеллера, В. Вебба, А. Садовського, А. Клосковської, Ю. Хлебовчика, Т. Зарицького та ін. Значно розширюють джерельну базу нашого дослідження доробки українських науковців у цій площині – Я. Дашкевича, І. Чорновола, Я. Верменич, Т. Водотики, Л. Айзенбарт, В. Грибовського, В. Пилипенко та ін.

Аналіз наукової літератури засвідчує, що упродовж останніх років в Україні сформувався напрям досліджень регіональних особливостей народного українського танцю. Проте лише поодинокі дослідники звертають увагу на міжкультурну взаємодію в процесі становлення регіональної танцювальної традиції. Також недостатньо розробленим залишається

методологічний аспект дослідження цієї проблематики, що й обґрунтовує актуальність та доцільність дисертації.

Зв'язок праці з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в контексті інтегрованої програми наукових досліджень кафедри культурології факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки «Українське суспільство в умовах цивілізаційного вибору: культурно-комунікаційний аспект».

Мета дослідження – здійснити культурологічний аналіз народного танцювального мистецтва Волині в контексті крос-культурної взаємодії.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- проаналізувати та систематизувати історіографію та джерельну базу дослідження;
- обґрунтувати методологічні підходи до вивчення народного танцювального мистецтва в просторі міжкультурної взаємодії;
- проаналізувати комунікативний вимір танцю як соціокультурного феномену;
- дослідити міжкультурні впливи в розвитку народного танцювального мистецтва України;
- висвітлити історичні передумови формування крос-культурної комунікації на Волині;
- дослідити особливості становлення танцювальних традицій Волині в процесі крос-культурної взаємодії.

Об'єктом дослідження є танець як соціокультурний феномен.

Предмет дослідження – народне танцювальне мистецтво Волині в контексті крос-культурної взаємодії.

Ми акцентуємо основну увагу на дослідженні народного танцювального мистецтва, здебільшого, північно-західної території історичної Волині (це території таких областей сучасної України як Волинська, Рівненська, північно-західна частина Житомирської, а також

приграничні території Брестської області Білорусі і Люблінського воєводства Польщі), оскільки цей регіон є зоною українсько-польського й українсько-білоруського культурного пограниччя, де різні хореографічні традиції побутують у безпосередній близькості та крос-культурній взаємодії.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Методологія дисертації ґрунтується на міждисциплінарній стратегії, що передбачає синтез культурно-антропологічного, етнохореологічного, етнокультурологічного й історико-культурного підходів. Передусім дослідження спирається на теоретичні підходи культурної антропології Ф. Боаса, М. Мід, Р. Бенедикт, К. Леві-Строса та ін.; етнокультурної антропології танцю Г. Курат, Дж. Кеаліінохомоку, А. Ройс, С. Янгермен та ін.; хореології та етнохореології, розроблені в наукових доробках подружжя Р. та Дж. Бенеш, Р. Лабана, Т. Новака, А. Нагачевського та ін., а також українських дослідників В. Верховинця, В. Авраменка, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, К. Василенка, Ю. Станішевського, О. Чепалова, О. Маншиліна, Д. Шарикова, І. Мостової, Н. Марусик, Л. Щур та ін.

Важливе методологічне значення для нашого дослідження мають концепція архетипів К. Г. Юнга й розроблена на її основі теорія культурних архетипів С. Кримського, а також концептуальні моделі культурологічної регіоніки В. Личковаха. Аналіз комунікативної природи танцювального мистецтва ґрунтується на теоріях міжкультурній взаємодії та крос-культурної комунікації, розроблених Е. Холлом, Г. Хофстеде, Дж. Мердоком, Д. Уайтом, Н. Луманом. Висвітлюючи комунікативний потенціал танцювального мистецтва ми застосовували семіотичний підхід, зокрема напрацювання Ч. Пірса і Ч. Морріса.

Для дослідження народного танцю в контексті міжкультурної взаємодії ми застосовували метод польових досліджень (збирання і систематизація фактологічних матеріалів, отриманих під час експедицій з вивчення танцювального фольклору), метод текстуального аналізу (аналіз танцю як культурного тексту з акцентом на осмисленні соціокультурної та етнічної

зумовленості танцювальної лексики), а також крос-культурний підхід (танець досліджується як форма міжкультурної взаємодії; виявляються відмінності, запозичення та спільні елементи як результати крос-культурних впливів). Вирішення поставлених завдань обумовило застосування і таких загальнонаукових методів як аналіз і синтез, абстрагування і конкретизація, порівняння, системний аналіз, термінологічна експлікація та ін.

Наукова новизна дослідження полягає в системному культурологічному аналізі українського народного танцю Волині в контексті міжкультурної взаємодії на основі міждисциплінарної методології.

уперше:

- розроблена нова методологічна міждисциплінарна стратегія дослідження міжкультурної взаємодії у розвитку народного танцю, яка передбачає синтез культурно-антропологічного, хореологічного та етнокультурологічного підходів; обґрунтовано, що етнокультурологія може стати теоретико-методологічним підґрунтям міждисциплінарного синтезу наукових традицій європейської школи етнохореології, з одного боку, й американської наукової школи культурно-антропологічних досліджень, з другого;

- досліджено культурно-історичний та етнографічний фактори формування крос-культурної комунікації на Волині.

- розвиток народного танцювального мистецтва Волині проаналізовано в етнокультурологічному аспекті крос-культурної взаємодії;

доповнено:

- аналіз соціокультурної природи танцю;
- доповнено і систематизовано наукову та джерельну базу дослідження народного танцю Волині;

- введено до наукового обігу нові матеріали та архівні джерела, що збагачують історію розвитку танцювальної культури регіону, зокрема: відеозаписи автохтонних танців окремих районів Волинської області, зокрема Камінь-Каширського району, отримані із архіву Центру культури та

дозвілля Камінь-Каширської міської ради та із приватних нотацій/записів дослідниці волинського фольклору І. Хмілевської; дані, отримані в інтерв'ю та у співпраці з провідними спеціалістами-практиками у галузі волинської народної хореографічної культури, балетмейстерами – В. Мамчуром, А. Крикончуком, М. Савчуком, О. Козачуком, В. Лопановим та ін.

отримали подальший розвиток:

- експлікація понять «міжкультурна взаємодія», «крос-культурні впливи», «фронтір», «культурний код»;
- культурологічний та етнохореологічний аспекти теорії культурного пограниччя.
- семіотичний підхід до вивчення танцю як комунікативного феномену.

Теоретико-практичне значення одержаних результатів.

Міждисциплінарна методологічна стратегія, розроблена в дисертації, сприятиме поглибленню теоретико-методологічних засад дослідження українського народного танцювального мистецтва. Наукові висновки, матеріали окремих підрозділів, залучений фактичний матеріал можуть бути використані в подальших теоретичних розробках, присвячених дослідженню народного та народно-сценічного танцю різних регіонів України; а також можуть бути застосовані при викладанні курсів із хореології, етнокультурології, фольклористики історії українського хореографічного мистецтва, теорії і методики українського народно-сценічного танцю; при підготовці спецкурсів, методичних посібників і підручників для студентів закладів фахової передвищої та вищої освіти відповідного профілю; у балетмейстерській/хореографічно-постановницькій практиці та артистичній діяльності. Окрім того, результати дослідження сприятимуть систематизації та узагальненню джерельної бази з народної хореографічної культури Волині, вдосконаленню способів її наукової фіксації, й збереженню традиційного танцювального мистецтва.

Особистий внесок здобувача. Ключові положення дисертаційної роботи та висновки дослідження розроблені автором самостійно. При

використанні концепцій та ідей інших авторів були зроблені відповідні посилання на їх праці.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на наукових семінарах кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки (упродовж 2020-2023 рр.). Висновки та результати дослідження висвітлювались у виступах на наступних наукових конференціях: V Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти» (Умань, 2018); VII Міжнародна наукова конференція «Інноваційні технології в галузі культури» (Київ, 2018 р.); VII Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти» (Умань, 2020 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée» (Страсбург, Франція, 2020 р.), XIX Міжнародна наукова конференція «Китайська цивілізація: традиція та сучасність» (Київ, 2020 р.); I Всеукраїнський форум митців у галузі хореографічного мистецтва: науково-практична конференція кафедри хореографії РДГУ «Хореографія без кордонів» (Рівне, 2021 р.); Шоста Всеукраїнська науково-практична конференція «Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті» (Львів, 2021 р.); Всеукраїнський семінар-практикум хореографів України (Львів, 2021); II Всеукраїнська науково-практична конференція «Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні» (Київ, 2023 р.).

Прикладна, практична частина дослідження неодноразово обговорювалась на засіданні циклової комісії хореографії Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради (2019–2023 р.) та поступово впроваджувалась у викладання освітньої компоненти «Український танець». Також автором були розроблені і проведені лекції та майстер-класи, презентовані в Україні та закордоном (див. Додаток 2).

Багаторічний практичний досвід в якості танцівника, соліста танцювальної групи Волинського державного академічного народного хору посприяв доповненню фактологічної бази дослідження. У складі колективу мені вдалось спілкуватись з жителями тих міст та сіл Волинської області, куди ми приїздили з концертними програмами упродовж десяти років, а це близько тисячі концертів. Зібрані матеріали поступово вводяться в науковий обіг, і разом з тим я впроваджую ці знання як викладач хореографічних дисциплін, художній керівник та балетмейстер ансамблю народного танцю Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради. Зокрема, на базі ансамблю коледжу, мною було створено сценічну версію локального танцю «Крутак», що побутує у Камінь-Каширському районі, що підтверджено свідоцтвом про реєстрацію авторського права на хореографічний твір «Камінь-Каширський крутак» (див. Додаток 3).

Публікації. Основні положення дисертації відображені у **тринадцяти** публікаціях, із них: **5** – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України (у тому числі 1 стаття у співавторстві, внесок здобувача – 75%); **1** – у міжнародному фаховому періодичному виданні; **7** – в інших наукових виданнях (див. Додаток 1).

Структура та обсяг дисертації обумовлені поставленою метою та завданнями роботи. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, вісьми підрозділів, висновків до розділів та всієї роботи, а також списку використаних джерел, який налічує 303 позиції. Загальний обсяг роботи – 216 сторінок, з яких – 167 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Культурологічний аналіз народної танцювальної культури в контексті міжкультурної взаємодії передбачає вивчення історико-культурних, етнографічних, фольклорознавчих, хореознавчих досліджень. Серед них слід відзначити здобутки українського хореознавства, це передусім наукові доробки В. Верховинця, В. Авраменка, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка та інших, чії праці стали підґрунтям для подальшого наукового осмислення народного українського танцю в різноманітних аспектах. Зокрема, Василь Верховинець неодноразово наголошував на важливості аналізу автентичного танцювального матеріалу. Ще на початку ХХ століття він висвітлював проблематику міжкультурної взаємодії в хореографічному мистецтві. У своїй праці «Теорія українського народного танцю» дослідник пропонує звертатись до народних виконавців із розробленим переліком запитань, серед яких є й таке: «Як відбилося на українських танцях перебування в даній місцевості інших народів – росіян, білорусів, турків, татар і інших народів, про які чули в цій місцевості?» [23, с. 124]. Фундаментальна праця В. Верховинця включає описи та назви основних танцювальних рухів та фігур, поширених в українському танцювальному мистецтві, а його системою хореографічного запису часто користуються і сьогодні.

Збір та вивчення значної кількості українських танців здійснив музикознавець-фольклорист Андрій Гуменюк. Продовжуючи справу своїх попередників, науковець студіює специфіку побутування, особливості виконання танців багатьох областей України. Друге видання книги «Українські народні танці» 1969 року доповнене численними правками, деталізацією опису хореографічної лексики та висвітленням напрямів

еволюції українського танцю, збільшено кількість записів танців до 140, серед яких знаходимо варіанти однойменних хороводів, побутових танців з різних куточків України [53]. Ці записи містять матеріали для вивчення проявів міжкультурних впливів у танцювальному мистецтві в регіонах, у тому числі й на Волині. А. Гуменюк запропонував свій варіант класифікації українських народних танців виділяючи хороводи, побутові, сюжетні танці, розширив опис та систематизував лексику українського танцю (кроки, доріжки, вихляси, дрібушки, тинки, голубці, стрибки, присядки, оберти). Однак, слід вказати, що хореознавці подекуди піддають критиці певні твердження науковця. Так, відомий хореолог Р. Гарасимчук вважав, що А. Гуменюк «не поставився належно до використання першоджерел», а «окремі положення та дані спираються на хибні основи», це стосується як аналізу танців, так і музики до них [30, с. 34]. Проте, слід зазначити, що зібраний А. Гуменюком матеріал є надзвичайно цінним і для розвитку української етнохореології в цілому, і для етнокulturологічних досліджень танцю зокрема.

Важливе значення в досліджуваному контексті має монументальна праця Романа Гарасимчука про народну танцювальну культуру гуцулів, бойків, лемків видана українською мовою у 2008 році у двох книгах: «Народні танці українців Карпат. Книга 1. Гуцульські танці» [30] та «Народні танці українців Карпат. Книга 2. Бойківські і лемківські танці» [31]. Це перевидана та доповнена монографія Р. Гарасимчука «Tance huculskie», що вперше була опублікована польською мовою в 1939 р. у Львові. Упродовж 1930–1961-х років Р. Гарасимчук здійснював експедиції по селах Гуцульщини та фіксував автентичний матеріал, багатство танцювальної культури українців Карпат. Досліднику вдалось записати народні танці і їх локальні варіанти, отримати численні усні відомості, зафіксувати на магнітофон танцювальні мелодії від окремих народних виконавців та оркестрів під час народних гулянь, весіль. Р. Гарасимчук створив власну методику аналізу народних танців, де частково використовував досвід

європейських хореологів. Ця система відзначається ретельним підходом і великою увагою до деталей: «Включає передусім докладний опис кожного танцю в такому вигляді, як його зафіксував автор з природи: його загальну композицію, основні фігури, структурні одиниці, кроки, ритмічно-музичну будову зі змінністю усіх цих компонентів у процесі від початку до закінчення» [30, с. 20]. Зважаючи на локальну специфіку танців досліджуваного регіону, Р. Гарасимчук в окрему групу вирізняє «танці іншої структури», до якої входять як варіанти загальнонаціональних українських танців, так і танці, де прослідковується міжкультурні взаємовпливи, скажімо румунські, сербські, молдовські, тощо. «Ряд елементів народних танців південних слов'ян характерні гуцульським танцям, що вказує на взаємозв'язки народного хореографічного мистецтва гуцулів з народними танцями південних слов'ян або на збереження дуже старовинних їх елементів» – підсумовує хореолог [30, с. 338].

На важливість і недостатність наукових розробок із цієї проблематики вказував видатний український хореограф і дослідник танцю Кім Василенко: «Взаємовідносини між хореографічними культурами народів сусідніх країн – одна з найцікавіших, але, на жаль, ще малодосліджених проблем» [19, с. 71]. Діяльність К. Василенка залишила чималий слід у розвитку теоретичних засад українського танцю. Наприклад, у праці «Лексика українського народно-сценічного танцю», автор досліджує морфологію руху, вдосконалює хореографічну термінологію, систематизує понад 600 рухів та розділяє їх на 21 групу. Окрему увагу К. Василенко приділяє шляхам збагачення лексики українського танцю. У параграфі «Взаємозв'язки та взаємовплив хореографічної лексики різних національних культур» дослідник описує три аспекти: «побутування танців інших народів в Україні чи, навпаки, українських десь за межами України у їх первісному вигляді; трансформація деяких народних танців на новому національному ґрунті; трансформація структурних елементів та їх традиційної манери виконання відносно тої національної культури, з якої запозичено рух» [19, с. 72].

В історичному, етнологічному, мистецтвознавчому, культурологічному вимірах студіювання регіональної хореографічної традиції допомагає розкрити та зберегти багатство й різноманітність її культури, локальну своєрідність. З цього приводу слушно зазначає Володимир Гордєєв: «регіональна хореографічна лексика здатна “переакцентувати” стійкі структурні й символічні особливості національного пластичного коду як акумульованої етнокультурної інформації, вносити варіативний компонент у тілесне вираження інтелектуального та практичного досвіду» [46, с. 38].

Теоретичну базу дослідження поповнюють здобутки української хореології останніх років, серед яких слід відзначити праці, присвячені комплексному вивченню української народної хореографічної культури: А. Кривохижі [124], В. Шкоріненка [218], О. Бойко [14], М. Пастернакової [159], О. Мерлянової [143], О. Жирова [84], Р. Затварської [87], Д. Демків [74], Л. Косаковської [117], К. Кіндер [103], О. Таранцевої [187], О. Голдрича [39], та ін.

Особливу цінність представляють дослідження, які зосереджені на аналізі хореографічної регіонки: Н. Марусик [140], О. Бігус [10], В. Гордєєва [45], Б. Кокуленка [112], К. Кіндер [101], І. Мостової [149], А. Підлипського [164], Л. Щур [221], І. Терешко [188], О. Помпи [169], Л. Косаковської [115] та ін.; репертуарні збірники записів танців: І. Антипової [3], К. Балог [5], В. Тітова [190], Ю. Гурєєва [55], Я. Чуперука [213], В. Годовського [37], М. Полятикіна [167] та ін. Ці роботи надають можливість поглибити розуміння історико-культурного контексту й особливостей еволюції українського танцю та його локальних варіацій.

Так, у дисертації «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів ХІХ-ХХІ століть» Н. Марусик переосмислює основні тенденції становлення, розвитку й функціонування гуцульської хореографічної культури як унікального мистецького феномена західного регіону України у культурологічному та етнопедагогічному ракурсах [139, с. 5]. Дослідниця з'ясовує роль гуцульського танцю в хореографічній культурі

українського народу, вказує на самобутні та неповторні традиції гуцулів у духовному житті, матеріальній культурі, фольклорі. Детально аналізуючи хореографічні традиції регіону, витоки, процеси становлення, науковиця зазначає, що: «Глибоким корінням вони сягають культурної спадщини давньоруської народності, в подальшій взаємодії з польською, угорською, молдавською, румунською та іншими культурами, створюючи унікальний комплекс порубіжних полікультурних взаємовпливів. Розвиток гуцульського етносу відбувався у тісному зв'язку з динамікою соціально-економічних процесів на Україні. Проте при наявності визначальних етнокультурних рис, властивих східнослов'янським народностям, Гуцульщина виявляє певну регіональну своєрідність господарського укладу життя, побуту, матеріальної та духовної культури» [139, с. 20].

Варто також звернути увагу на дослідження Л. Щур «Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції», де вперше розглянуто народну хореографічну культуру Західного Поділля у контексті її взаємозв'язків із іншими жанрами народної творчості. Для комплексного дослідження Л. Щур уточнила та доповнила систематизацію графічної фіксації народних танців, розробила нову методику запису окремих рухів і танців [221, с. 21–22]. Фольклорні розвідки дослідниці стали основою для обґрунтування стилістичних особливостей та класифікації танцювальної традиції регіону: обрядові, побутові, напливові танці. У результаті міжкультурної взаємодії серед напливових танців на Західному Поділлі можна зустріти елементи польських, угорських, литовських, чеських, єврейських хореографічних культур [221, с. 95–97]. Як зазначає Л. Щур, тривала політична залежність регіону у різні роки від інших держав спричинила суттєвий вплив на становлення та розвиток його культури [221, с. 77].

Монографія О. Бігус «Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону» присвячена комплексному дослідженню хореографічних традицій Прикарпатського краю, діяльності провідних балетмейстерів, аналізу

сценічно-хореографічного досвіду у контексті розвитку видовищних форм. Авторка описує стильові особливості народної танцювальної культури регіону, які зумовлені переважно характером місцевості, палким темпераментом горян, культурою національних меншин. У результаті міжкультурної взаємодії, як зазначає О. Бігус, спостерігається «вплив польської, чеської, словацької, угорської (багато словаків і угорців проживають на території Закарпаття, що межує з Івано-Франківщиною), румунської (румуні Буковини) та інших культур» на формуванні танцювальної лексики [9, с. 161].

Виділяючи окремий сегмент у нашому дослідженні – волинський народний танець у просторі крос-культурного діалогу, ми акцентуємо увагу на джерелах, які висвітлюють особливості та локальну ідентичність хореографічної культури регіону. З огляду на це, звертаємось до наукових праць хореологів Л. Косаковської, К. Кіндер, В. Гордєєва, А. Самохвалової; фольклористів та музикознавців П. Чубинського, М. Грушевського, О. Кольберга, Л. Українки, С. Килимника, Ф. Колесси, В. Шухевича, О. Ошуркевича, С. Титаренка, В. Давидюка, І. Хмілевської, В. Ковальчука, М. Хая, В. Ярмоли; до творчої спадщини балетмейстерів волинського танцю у записах І. Антипової, М. Полятикіна, В. Годовського; численних інтерв'ю з провідними знавцями волинського танцю В. Мамчуром, А. Крикончуком, М. Савчуком, О. Козачуком, В. Лопановим та ін.

Вагомою складовою в культурному просторі України та закордоном постає артистична, балетмейстерська, навчально-просвітницька діяльність одного з патріархів українського народного танцю В. Авраменка. Творчість зачинателя народно-сценічної хореографії, зокрема на території Волинського та Рівненського Полісся, досліджується Л. Косаковською в кандидатській дисертації: «Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.». Окрім характеристики концертної активності В. Авраменка та його трупи територією Волині, авторка відтворює хронологію створених ним шкіл народного танцю: у 1922 р. у Львові, в 1923

р. – у Луцьку, Рівному, Кременці, Олександрії та Межиріччі, в 1924 р. – у Холмі та інших містах. Так, як стверджує Л. Косаковська, в Луцьку таку школу закінчили 100 учнів, отримали теоретичну та практичну базу та відповідне свідоцтво [116].

В. Авраменко продовжив справу В. Верховинця – збирав, записував та популяризував український народний танок. Широке визнання отримав у Канаді, де й видав збірку з описами 18 українських танків власного упорядкування, включно із класифікацією численних рухів [1]. Внесок В. Авраменка є цінним для збереження та популяризації українського танцю в Україні та за її межами на початку ХХ століття, адже завдяки невпинній праці хореографа такі національні танці як козачок, гопак, метелиця, гуцулка, аркан та багато інших знали і виконували в різних регіонах України та за кордоном.

Етнохореологічний підхід до вивчення особливостей локальної специфіки народних танців розробляє К. Кіндер. Зокрема, дослідниця звертає увагу на наявність етнічних взаємовпливів у розвитку традиційного танцю Волинського регіону, і зазначає, що «регіональні та локально-специфічні різновиди танцювального фольклору Волині зберігають яскраву своєрідність, в одних випадках утримуючи в собі архаїчні ознаки, в інших – риси, що виникли в процесі етнокультурного взаємообміну із сусідніми етнічними групами або народами» [257, с. 357]. Наукова діяльність К. Кіндер присвячена комплексному аналітичному дослідженню танцювальної символіки українського танцю, його образно-семантичному аспекту.

Наукові доробки В. Гордєєва зосереджені на вивченні історичного розвитку народного танцю Рівненського Полісся. Етнохореолог відзначає істотний вплив матеріальної і духовної культури білоруського, польського, єврейського етносу на хореографічну складову мистецької спадщини цього регіону [45]. У дисертаційному дослідженні «Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики» дослідник комплексно студіює еволюцію хореографічної лексики регіону в історико-культурній динаміці,

характеризує її структуру та символічне значення. В. Гордєєв аналізує великий об'єм культурологічного та хореологічного фактажу, виявляє багатоваріативність манери виконання танцювальної лексики Полісся. Науковець оприлюднює записи автентичних танців (переважно записані А. Самохваловою), зафіксовані під час фольклорно-етнографічних експедицій, що доповнює джерельну базу цінними архівними матеріалами. В. Гордєєв описує вплив взаємодії кількох культур у регіоні на формування стилістичних особливостей народного танцю Полісся в тому числі: «Синтез полягає у співіснуванні традицій східних та західних, а саме: Україна межуючи з Польщею, Угорщиною, Румунією, Словаччиною демонструє приклад моделі взаємодії субкультур. Специфічність регіону зумовлена так званою “буферною зоною”, яка утворюється на стику двох цивілізацій: “прогресуючого прагматизму Заходу” та культурою східних слов'ян. Цим і визначається шлях співробітництва, двостороннього взаємовпливу і, відповідно, взаємозбагачення націй, релігій, культур. Поліський регіон має особливі транскордонні умови, в яких спостерігається співіснування етносів із титульною нацією. Саме таке співіснування накладає відбиток на культурно-лінгвістичний стан» [46, с. 90].

Дослідниця І. Антипова у збірці «Танці Волині» подає запис 5 сценічних обробок фольклорних танців Волині з репертуару ансамблю народного ансамблю «Волинянка» (м. Луцьк, Волинська обл.) [3]. До видання увійшли такі постановки, як: «Український танець з бубнами», «Волинська полька», «Буянський скакунець» – композиція та постановка Е. Шихмана, запис танцю Г. Зарицької, музична обробка К. Мяскова; «Залицяльник (випадок на молочній фермі)» – постановка І. Богданця, музична обробка Л. Яхнес; «Крутях» – композиція І. Богданця, запис А. Камінського, музична обробка М. Стефанишина. Цікаво, що це єдиний опублікований запис танцю «Крутях». Інші сценічні версії цього танцю, ймовірно, створювались балетмейстерами за рахунок використання вищезгаданого опису до танцю та музичного супроводу. У третьому розділі

буде подано запис танцю «Крутак», який згідно нашого дослідження зберіг елементи автентичної хореографії півночі Волинського Полісся на Камінь-Каширщині.

Важливі матеріали містяться в польових дослідженнях і записах питомих танців Волині, здійснених М. Полятикіним. Хореограф-дослідник реалізує їх в постановках концертних програм Заслуженого ансамблю пісні і танцю «Колос» (сmt. Торчин, Волинська обл.), головним балетмейстером якого він був упродовж довгого періоду. Географія концертної діяльності колективу охоплює не лише територію рідної України, а й багато країн за її межами. До його книги «Народні танці Волині та Волинського Полісся» [167] увійшли записи таких характерних танців, як «Грайка», «Душка», «Волинська полька», «Кременецька полька», «Шуруха (мовчанівська полька)», «Коритненська полька», «Марусина», «Любешівська полька», весільний танець з шишками та фрагмент поліського весілля «Похода» із п'яти різних районів волинської області, що дає нам можливість для аналізу багатоваріативності волинських польок у контексті міжкультурної взаємодії. У вступному слові до цієї книги В. Давидюк писав: «На сьогодні ж маємо добути в поліських пущах та на волинських шляхах камінці справжнього народного мистецтва, що, відшліфовані рукою майстра, заграли своїм блиском, щоб ними милувався світ» [167, с. 2].

Описи-нотації волинських, поліських танців введені А. Самохвалою та В. Гордєєвим в науковий обіг, сьогодні доступні для вивчення завдяки діяльності науковців у складі фольклорно-етнографічних експедицій, які формувались на базі університету та Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф у 1994-2015 роках на замовлення Міністерства надзвичайних ситуацій України. Численні хороводи, ігрові та побутові танців багаторазово публікувались у серіях книг «Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся» [109], «Етнокультурна спадщина Полісся» [108], «Етнокультура Рівненського Полісся» [107] в упорядкуванні В. Ковальчука. А. Самохвалова відома завдяки вивченню

автентики народної руханки та популяризації народних традицій. У поле зору її досліджень потрапляли танці переважно Рівненського та Волинського Полісся, з-поміж яких – «Яблочко», «Оберок», «Карапет» «Шир» та ін., що традиційно вважаються напливовими танцями.

Цінними джерелами є також результати польових розвідок викладачів кафедри хореографії Волинського національного університету імені Лесі Українки, зокрема, дослідження автентичних танцювальних зразків, записаних у Маневицькому районі (з 2020 року увійшов до складу Камінь-Каширського району) Волинської області Л. Косаковською під час експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф у 2017 р.

Народна творчість Волині протягом багатьох років була об'єктом дослідження етномузикологів, фольклористів: О. Кольберга, Л. Українки, М. Грушевського, Ф. Колесси, К. Квітки, В. Шухевича, Г. Хоткевича, М. Вериківського, О. Ошуркевича, О. Воропая, М. Хая, М. Стефанишина, В. Ярмоли, В. Давидюка та інших. Серед досліджень локальних особливостей та самобутності культури регіону чільне місце займає доробок польського фольклориста-етнографа Оскара Кольберга. Численні експедиції поселеннями Волині та Полісся дали змогу автору зафіксувати пісні, музику і традиції народу серед багатьох населених пунктів регіону. Власне, діяльність О. Кольберга залишається відправним пунктом нашого дисертаційного дослідження у контексті вивчення українсько-польських взаємозв'язків у хореографічній культурі прикордонних регіонів: описи традицій регіону, нотні записи музики до танцю.

Потужний внесок в розвиток фольклористики на Волині зробили Леся Українка та її чоловік Климент Квітка. Записи численних текстів і мелодій народних волинських пісень були надруковані у виданнях: «Збірник українських пісень з нотами» (гармонізація Б. Яновського, Київ, 1902), «Дитячі гри, пісні й казки з Ковельщини, Луччини і Звягельщини на Волині» (Київ, 1903) та багато ін. [100, с. 4]. В оповіданнях Л. Українки містяться

цінні згадки про танцювальну культуру Волині: назви танців, описи рухів, характер та манери виконання, приспівки та багато іншого. Творча спадщина поетеси отримала своєрідне хореографічне втілення, неодноразово привертала увагу балетмейстерів, у тому числі на Волині. Наприклад, за мотивами драми-феєрії «Лісова пісня» хореографинею В. Барабаш було створено однойменну хореографічну композицію на музику М. Скорульського на базі ансамблю класичного танцю хореографічного відділу Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради.

Розширюють джерельну базу розвідки з фольклористики та етнології, здійснені на теренах Західного Полісся і Волині О. Ошуркевичем. Фольклорист додає фактологічні матеріали, результати власних польових досліджень традиційної видовищної культури волинян. Зокрема, йдеться про вертепне мистецтво Волині, тексти драматичних вистав, спогади учасників вертепних обрядодійств та ін. [156, с. 310]. О. Ошуркевич здійснив численні етнографічні експедиції задля фіксації волинських пісень та народних звичаїв. Одним із прикладів є вивчення структурних форм, функціональних особливостей атрибутів-символів старовинного звичаю «водіння Куста». Автор детально описує та аналізує варіанти реліктової специфіки звичаю водіння Куста з різних куточків Волині [156, с. 249–250].

Фольклорна традиція музично-інструментальної культури українців є предметом багаторічної науково-дослідницької праці етномузиколога Михайла Хая. Концепція його наукового пошуку побудована на доведенні положення про збереження функцій музично-інструментальної культури народу до наших днів: прикладної, звичаєво-ритуальної, стилеутворюючої [198, с. 5]. Розглядаючи проблематику звукоутворення традиційного мелосу конкретних регіонів України, М. Хай не обходить увагою танцювальну музику й танці Полісся та Волині. Науковець зауважує, що сучаний стан етнохореології становить переважно «або постановочно-сценічний або початково-хореологічний характер», а «генеза, семантика назв і сюжетів,

композиційна і хореографічна будова, індивідуальна, масова, статева, вікова, обрядово-звичаєва приуроченість їх досліджена вкрай недостатньо» [198, с. 423]. Утім, дотримуючись музикознавчої проблематики, автор не акцентує уваги на етнохореологічному аспекті в своєму дослідженні. Вивчення інструментальної культури українців, історіографія, аналіз діяльності основоположників етноорганології представлені численними фольклорними експедиціями територією України, науковими публікаціями та нотаціями. М. Хай стверджує: «Питання регіоналізму (музично-діалектичної своєрідности) української народно-інструментальної музики є ключовим у дослідженні її структуро логічної та виконавсько-стильової специфіки і таким, до якого тільки підступає сучасна етноорганологічна наука» [200, с. 25]. Також автор демонструє розмаїту палітру інтонування в танцювальній музиці, особливості звуковидобування музичних інструментів Волині та Полісся, підкреслює імпровізаційний характер танцювального мелосу [198, с. 518].

Вивчення музики «до танцю» знаходимо серед досліджень В. Ярмоли. Обрядовий та необрядовий танцювальний репертуар представлений авторкою у контексті вивчення та відтворення музичної традиції Рівненсько-Волинського Полісся. Збір, запис та аналіз експедиційно-польових матеріалів став основним подвижником реконструювання автентичного мелосу регіону – історії, специфіці конструювання музичних інструментів, передачі знань та умінь [223]. Певною мірою авторка звертається до аналізу танцювальних мелодій. Зокрема, В. Ярмола аналізує численні мелодії до танцю крутак, що побутує на Волині, продовжує дослідження М. Хая щодо рецепції напливових танців в українській культурі.

На особливу увагу заслуговує науковий доробок українського фольклориста Віктора Давидюка, чия наукова та експедиційна діяльність селами Волинської, Рівненської, Тернопільської, Хмельницької, Житомирської, Закарпатської, Івано-Франківської областей в Україні, Брестської в Білорусі, Білостоцького воєводства в Польщі стала основою для

його численних монографій, підручників, науково-популярних книг, статей – загальною кількістю понад 300. В. Давидюк розкриває самотність культурно-мистецького життя поліщуків та волинян, аналізує фольклорну спадщину Волині в таких фундаментальних наукових доробках як «Поліська дома» [68], «Українська міфологічна легенда» [69], «Легенди Полісся» [65], «Золота скриня: Народні легенди й перекази з Північної Волині й Західного Полісся» [62], «Первісна міфологія українського фольклору» [67], «Етнологічний нарис Волині» [60], «Генеалогія українського фольклору» [58], «Вибрані лекції з українського фольклору» [57] та багато інших, серед яких безпосередньо можна зустріти інформацію про локальні особливості танцювальної культури Волині.

Цінні матеріали для нашого дослідження містять і творчі доробки волинських балетмейстерів-постановників. Здійснене ними творче переосмислення фольклорних танців стало важливим внеском у розвиток народно-сценічного мистецтва Волині. Вони використовують автентичні елементи традиційного танцю як основу, але поєднують їх із сучасними хореографічними прийомами, створюючи нові композиції. Цей процес вимагає від балетмейстера глибокого розуміння культурної та історичної специфіки регіону. Кожен рух, жест або крок в народному танці має своє символічне значення, свою історію. Адаптація хореографічної лексики потребує обережності, щоб зберегти їхню автентичність, одночасно додаючи новий контекст та виразність. Балетмейстери враховують специфіку традиційних регіональних стилів, мелодій та ритмів. Це дозволяє створювати композиції, які одночасно поєднують традиційні фольклорні і сучасні елементи. Таке творче переосмислення сприяє розвитку хореографічного мистецтва регіону, відкриваючи нові можливості для виразності, інтерпретації та експерименту. Це дозволяє творчо інтерпретувати традицію, водночас зберігаючи її для нащадків, але у сучасному оновленому контексті. Одними з кращих зразків у хореографічній культурі Волині вважаємо роботи «Ми з Волині» А. Іванова; «Поліські притупи», «Ой-ра з викрутасами», «Біля

наших ворітець» А. Крикончука; «Ой-ра» Р. Малиновського; «Волинська полька» та «Танець з бубнами» Е. Шихмана; «Погоринська полька» В. Марущака; «Гупали», «Вихиляси», «Волинська кадриль» В. Мамчура; «Поліські вихиляси» В. Годовського; «Вулиця», «Прилуцька полька», «Поліська полька», «Кроковес колесо» О. Козачука; «Романівські витребеньки» О. Козачук; «Марусина», «Шуруха» М. Полятикіна; «Кивак», «Волинські візерунки», «Волинська веселка» М. Савчука; «Товкач», «Волинський козачок» В. Смирнова, «Буянський скакунець» О. Лукіна та багато інших.

Важливу інформацію ми отримали з інтерв'ю із провідними спеціалістами-практиками у галузі волинської народної хореографічної культури, балетмейстерами українського народного танцю на Волині: В. Мамчуром, А. Крикончуком, М. Савчуком, О. Козачуком, В. Лопановим та ін. Неоціненну роль у цьому аспекті відіграє практична діяльність викладачів хореографічного відділу Волинського фахового коледжу культури та мистецтв імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради. Мій особистий багаторічний практичний досвід в якості соліста танцювального колективу Волинського державного академічного народного хору посприяв доповненню джерельної бази дослідження. У складі творчого колективу мені вдалось спілкуватись з жителями тих міст та сіл Волинської області, куди ми приїздили з концертними програмами упродовж десяти років, а це близько 1000 концертів.

Багатоаспектне вивчення проблематики міжкультурної взаємодії обумовлює звернення до численних наукових джерел, які формують методологічний каркас нашого дослідження. Зокрема, ми спираємось на дослідження провідних вчених у галузі культурної антропології – Л. Моргана, Е. Тейлора, М. Мід, Ф. Боас, Б. Малиновського, К. Герца, Г. Курат та багатьох інших, чий праці стали фундаментом для вивчення міжкультурної взаємодії. В Україні питання міжетнічних комунікацій та взаємовпливів у рамках діалогу культур аналізують С. Безклубенко,

П. Герчанівська, В. Личковах, С. Шульга, А. Козак, О. Берегова, Т. Колосок, Л. Романюк, І. Шуляков, О. Артюхова, та ін. В дослідженні С. Безклубенка особлива увага приділяється мистецтву як унікальному та ефективному інструменту комунікації між людьми. Він детально розглядає концепцію комунікації, окреслюючи її ключові характеристики. Культуролог аналізує особливості вербального спілкування, його переваги та слабкі сторони, вказує на вагомий потенціал мистецтва як засобу образної комунікації. С. Безклубенко зосереджує увагу на вивченні глибинних емоційних взаємодій та вважає, що мистецтво є тим мостом, який з'єднує різні культурні та соціальні контексти [6]. Дослідження П. Герчанівської зосереджені на вивченні культурної ідентичності в контексті соціокультурної парадигми конкретної історичної епохи. Основний акцент робиться на темпоральних аспектах історичної ідентичності, де ключову роль відіграє взаємодія «пам'ять-забуття» та її вплив на політику ідентифікації [36]. Також, дослідження науковиці фокусується на вивченні сучасних трансформаційних процесів у контексті формування національної ідентичності. П. Герчанівська виділяє в цих процесах дві ключові траєкторії: одна з них спрямована на глобальне співтовариство, яке корелює із принципами світової економіки, та інша, що зосереджена на етнічних, культурних і релігійних аспектах [34].

Теоретичне підґрунтя дисертації доповнюють наукові праці з акцентом на міжкультурній взаємодії. Важливими для глибокого розуміння цього аспекту вважаємо дослідження Е. Холла, Г. Хофстеде, Ф. Тромпенаарса, Р. Льюїса, Д. Хіммельфарба, Г. Тріандіса, Дж. Бері, А. Пуртинга та ін. Е. Холл був видатним американським антропологом, який спеціалізувався на крос-культурних дослідженнях. Його праці, зокрема "Тиха мова" [241] та "За межами культури" [240], зосереджуються на особливостях спілкування між представниками різних культур та потенційних непорозуміннях, що виникають через різницю в сприйнятті. Аналізуючи його роботи, можна відзначити, що Е. Холл глибоко поринає в нюанси міжкультурного спілкування, намагаючись зрозуміти, чому такі прості речі, як особистий

простір чи жести, можуть мати такі різні значення в різних культурах. У праці «Тиха мова» Е. Холл висловлює важливість несловесних аспектів спілкування, особливо у контексті міжкультурної взаємодії – проксемики (сприйняття та використання простору у спілкуванні між людьми), часу (культурні розбіжності у його сприйнятті), культурного контексту (високо та низькоконтекстні культури, які відрізняються кількістю передачі інформації під час невербального або ж словесного спілкування), мови тіла (інтерпретації жестів, міміки, виразу обличчя та інших патернів в різних культурах). Його праці стали фундаментом для подальших досліджень у цій області.

Герт Хофстеде є відомим дослідником у сфері міжкультурних контактів. Він працював над вивченням культурних відмінностей. Його найбільш відома праця – «Культурні наслідки: міжнародні відмінності в цінностях, пов'язаних з роботою», була опублікована в 1980 році [247]. Згодом це дослідження стало основою його моделі культурних вимірів, в якій він розглядає такі аспекти дослідження міжкультурної взаємодії та комунікації як «індивідуалізм проти колективізму», «маскулінність проти фемінності», «уникнення невизначеності», «поблажливість проти стриманості» [248]. Хофстеде зосереджується на тому, як культурні відмінності формують наше ставлення до роботи та комунікації.

Праці з антропології танцю виявляються незамінним інструментом, що допомагає краще розкрити культурологічний, історичний, соціальний, символічний контексти хореографічної культури, адже у різних етносів танцювальні жести та рухи несуть в собі глибоке культурне значення. В другій половині ХХ століття на передній план висуваються порівняльні культурно-антропологічні дослідження танцю Г. Курат [261], А. Ломакса [269], Д. Кеалінохомоку [254], А. Ройс [288], Р. Ланге [264], С. Янгермен [302] та ін. Саме Г. Курат і Дж. Кеалінохомоку вперше обґрунтували доцільність застосування методу кроскультурного аналізу в дослідженнях танцю [255]. На початку 80-х років у місті Темпе штату Аризона за

ініціативою провідних науковців та хореографів було засновано Центр кроскультурних досліджень танцю (CrossCultural Dance Resources – CCDR), який тісно співпрацює із Гербергерським коледжем мистецтв Університету штату Аризона. CCDR підтримує безкоштовну бібліотеку з понад 15 000 експонатів, включаючи твори мистецтва, аудіовізуальні матеріали, книги, періодичні видання, костюми, а також архіви Гертруди Курат, Елеонори Кінг, Джоанн Кеалінохомоку [296]. Основна місія наукового Центру полягає в збереженні та дослідженні танцювальних матеріалів задля цілісного розуміння різноманітності й універсальності танцю в усіх культурних контекстах шляхом активних обговорень, публікацій, консультацій та публічних презентацій. Діяльність CCDR сприяла напрацюванню принципів та оптимальних методологічних підходів до культурно-антропологічних досліджень танцю.

Працю А. Ройс «Антропологія танцю» вважають новаторським внеском, оскільки зроблені дослідницею висновки стимулювали дискусії щодо визначення поняття танцю з міжкультурної точки зору. На її думку, дослідження культур і суспільств як інтегрованих цілостей сприяли появі більш реалістичного ставлення до ролі танцю [288, с. 215]. А. Ройс розглядає танець як важливу складову культури та суспільства: «Він тісно переплетений зі сферами релігії, соціальними структурами, родинними зв'язками, політикою та економікою. Сама суть танцю – це людське тіло, яке оживляє простір і час – свідчить про те, що неможливо відділити його від соціального та культурного оточення» [288, с. 1].

Окремим блоком вирізняємо наукові публікації, присвячені розробці культурно-антропологічного аспекту в українському народному танці: Л. Козинко, Т. Благової, І. Герц, М. Брацка, Л. Савчин та ін. Наприклад, робота Л. Козинко «Теорія фольклорного танцю в контексті культурної антропології» підкреслює необхідність антропологічного підходу до вивчення культурологічних та мистецтвознавчих процесів, пропонуючи глибокий і системний аналіз ролі танцю в соціокультурному просторі.

Дослідниця висвітлює еволюцію танцю як первісного способу невербального спілкування, що відображає національний характер і світогляд різних етнічних спільнот: «Найактивніше процес збереження та трансмісії традицій виявляється у фольклорному мистецтві загалом та фольклорному танці зокрема. Аналіз танців різних народів підтверджує вплив фізіологічної будови тіла, особливостей координації та психологічних особливостей людини на розвиток танцювального мистецтва, оскільки залежно від основного виду діяльності у людини розвиваються певні групи м'язів. Результатом цього довготривалого процесу є виникнення цілої системи танцювальних рухів, художньої виразності, унікальної мови пластики людського тіла. Відбувається процес поступового формування та подальшого закріплення характерних жестів, поз, міміки, стилістичних особливостей, темпу та ритму рухів, особливостей просторової будови, малюнків, композиції, які залежать від ментальних, світоглядних та трудових процесів нації та створюють національну хореографічну манеру» [111, с. 86].

Дослідниця І. Герц у статті «Культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації» зосереджується на аналізі танцю як особливого способу міжособистісної комунікації. Авторка використовує методи культурної антропології, щоб дослідити, як танець може слугувати інструментом передачі інформації, включаючи емоційні і світоглядні компоненти. Центральна ідея її роботи полягає в розгляді танцю як форми артикуляції думок та почуттів в культурному просторі [32]. Науковиця Л. Савчин акцентує увагу на значущості танцювальних традицій як дзеркала національного самовизначення та ментальності народу. Висвітлюючи проблеми культурної традиції, вона зазначає: «Головне місце в арсеналі хореографічних традицій займають ті, що реалізують ідеали консолідації нації, її суверенізації. Традиції перебувають в певній залежності (історичній та культурній), утворюючи систему оригінального способу відтворення етнокультури. Вона не спрацьовує автоматично, оскільки прояв національних

традицій проявляється в часі певного загострення або переходу історичного прогресу на новий рівень чи інший щабель» [290, с. 163].

З огляду на вивчення народного танцювального мистецтва Волині у контексті крос-культурної взаємодії, потребуємо детального вивчення топологічної специфіки волинського регіону, особливостей регіонального історичного та соціокультурного контексту. Тому важливе значення для нашого дослідження має концепт фронтиру. Дослідниця О. Фабрика-Процька у цьому контексті влучно вирізняє одну із соціокультурних особливостей фронтиру – «наявність культурних артефактів, походження яких не можна звести лише до однієї культурної традиції» [194, с. 7]. Цей багатогранний та суперечливий термін (англ. frontier – «пограниччя») з'явився у США наприкінці ХІХ століття і згодом привернув увагу багатьох дослідників: Ф. Тернера, Б. Паркера, О. Латтімора, В. Макніла, О. Мартінеса, Б. Андерона, Е. Вулфа, А. Капеллера, В. Вебба, А. Садовського, А. Клоковської, Ю. Хлебовчика, Т. Зарицького та ін. Значно розширюють джерельну базу нашого дослідження праці українських науковців у цій площині: Я. Дашкевича [71], І. Чорновола [211], Я. Верменич [22], Т. Водотики [28], Л. Айзенбарт [2], В. Грибовського [47], В. Пилипенко [161] та ін. Я. Дашкевич один з перших в Україні підкреслював важливість дослідження теорії Великого кордону – межі між двома групами людської цивілізації: «європейською та неєвропейською» [71, с. 28]. У праці «Україна на межі між Сходом та Заходом (ХІV-ХVІІІ ст.)» історик обумовлює важливість дослідження феномену фронтиру в Україні та аналізує особливості міжкультурної взаємодії: «Великий кордон на Україні був зоною різноманітних етнічних контактів, що діяли за принципом вибіркового фільтра: не все те, що було характерне для Сходу, без спротиву сприймали на Заході і навпаки...» [71, с. 44].

Отже, огляд джерел та наукової літератури засвідчує значний інтерес наукової спільноти до вивчення народного танцювального мистецтва в різноманітних аспектах його побутування. Доробки науковців, які

висвітлюють цю тематику з різних ракурсів, свідчать про її глибокий та багатогранний характер. Аналіз історіографії дозволяє зробити висновок, що упродовж останніх років в Україні сформувався перспективний напрям досліджень регіональних особливостей народного українського танцю. Проте лише поодинокі дослідники звертають увагу на міжкультурну взаємодію в процесі становлення регіональної танцювальної традиції. Також недостатньо розробленим залишається методологічний аспект дослідження цієї проблематики, який потребує поглиблення та систематизації.

1.2 Теоретико-методологічні засади та категоріальний апарат дослідження

Народна танцювальна культура традиційно є об'єктом дослідження різних наук – мистецтвознавства, культурології, історії, етнології, фольклористики тощо. Нас передусім цікавлять науково-методологічні підходи, націлені на вивчення танцювального мистецтва в цілісному контексті культури з урахуванням етнічної та регіональної специфіки. Значний методологічний потенціал щодо аналізу народного танцю в аспекті міжкультурної взаємодії має етнокультурологія, в межах якої формується напрям «культурологічна регіоніка». Зокрема, важливе методологічне значення для нашого дослідження має теоретичний концепт співвідношення універсалізму й регіоніки, розроблений знаним дослідником української культури і мистецтва Володимиром Личковахом. На його думку, ці два поняття взаємопов'язані, «бо універсальне виявляється через транскультурний діалог, комплементарність, різноманіття регіонального. <...> А регіоніка в етнокультурології вивчає “мультиверсум”, синтез, прикордоння культур в їхньому реальному, живому стані, на рівні конкретно-унікального, культурно-історичного й геокультурного хронотопу» [131, с. 51].

Дослідник зазначає, що в Україні розподіл на регіони зумовлений низкою факторів, серед них: географічний (ландшафтний тип місцевості), історичний (давнє розселення племен і племінних союзів у процесі етногенезу), а також адміністративний (процес “державотворення”). «Чимале значення в регіоналізації етнокультурного буття мали й матимуть прикордонні зв’язки, характер транскордонних відносин із найближчими сусідами (для України — Росія, Білорусь, Польща, Словаччина, Угорщина, Румунія, Туреччина). З іншого боку, незважаючи на всю субкультурну розмаїтість України як “країни колишніх окраїн” (Богдан Осадчук), український народ об’єднує єдиний культурогенез, розвиток етноментальності, мови, фольклору, традицій, “соборності” багатонаціонального, поліетнічного існування» [131, с. 51-52]. В цьому і проявляється діалектичний взаємозв’язок наукових підходів універсалізму і регіоніки, що корелюється із співвіднесенням редуціоналізму і холізму, цілого і частини.

В. Личковах визначає регіоніку як комплекс вчень про регіональні виміри людської життєдіяльності, проблематика яких охоплює дослідження самобутності природно-ландшафтних, історичних і соціокультурних умов життєдіяльності народу на субетнічному рівні у межах певного краю. Дослідник вважає, що концептуальні моделі культурологічної регіоніки можуть бути побудовані «не тільки на загальнометодологічних, універсальних наукових засадах, а й за допомогою специфічної, етнокультурологічної категоріальної системи. Адже вже за визначенням будь-яка регіоніка повинна містити в собі національно-іманентні, “етноонтологічні” поняття й образи, що імпліцитно існують в етноментальності, в духовній метафізиці, або, говорячи постнекласичною мовою, в енергоінформаційному просторі регіону. Концептуальні моделі культурологічної регіоніки можуть інтегрувати в собі поняття й категорії, дослідницькі підходи та принципи, поєднані з універсаліями й архетипами певної етноментальності» [131, с. 52].

Серед концептуальних моделей культурологічної регіоніки дослідник передусім виділяє наступні:

- універсальні категорії українського світовідношення і менталітету: «софійність», «кордоцентризм», «екофільність», «панестетизм», «калокагатійність» та інші, розроблені в працях В. Мазепи, С. Кримського, В. Горського, В. Табачковського, В. Малахова, Л. Левчук;

- розуміння українського світовідношення як «святотіло», що поєднує святкове і сакральне з екологічним і побутовим;

- провідні поняття і принципи етнокультури, особливо її фольклорної складової; аналіз основних міфологічних і фольклорних мотивів в історії традиційного і сучасного мистецтва в його субетнічних вимірах; дослідження ментально-естетичного простору елітарної та масової культури крізь призму фольклоризму, примітивізму, неоміфології, неонаївізму, національної форми як світогляду та художньої націології взагалі (роботи О. Петрової, Д. Русина, М. Маричевського, Г. Міщенко та ін.);

- етнонаціональна і регіональна інтерпретація таких архетипів, як «дім», «поле», «храм», «земля» і «небо»; етнокультурологічне розуміння феноменології «життєвого світу» нації через екзистенціальні «просторовості», «часовості», «емоційності», «тілесності», які формують хронотопи етнокультури;

- аналіз і творче використання поняттєво-категоріального інструментарію у творах видатних представників культури, естетики й мистецтва певного регіону [131, с. 52-53].

Зазначені концептуальні моделі стали методологічними орієнтирами в нашому дослідженні танцю як соціокультурного комунікативного феномену, висвітленні світоглядно-архетипного, міфо-ритуального та етнофольклорного підґрунтя народного танцювального мистецтва України в цілому та волинського регіону зокрема. Отже, концепт культурологічної регіоніки орієнтує дослідників на докладне вивчення світоглядних орієнтирів і ментальних особливостей певного етносу або регіональної спільноти, на

розгляд культурних феноменів у ширшому соціокультурному контексті крос-культурної взаємодії.

Серед важливих науково-методологічних підходів, націлених на багатоаспектне вивчення танцювального мистецтва в контексті розвитку культури з урахуванням етнічної та регіональної специфіки, можна виділити два основних – етнохореологію й антропологію танцю і, відповідно, два вектори в розвитку методології досліджень танцю – європейський і американський. Як стверджують дослідники, ці напрями недоцільно протиставляти, проте кожен з них має свої особливості, які слід враховувати. Можна погодитися із думкою дослідників А. Г'юрческу та Л. Торп, які вважають, що відмінності у підходах до досліджень танцю зумовлені історико-політичними, соціокультурними та епістемологічними факторами [238, с. 1]. Так, у країнах Європи упродовж XIX і XX століть важливу роль відігравали прагнення національних меншин утвердити власну культурну ідентичність у межах великих державних угруповань, увиразнити національну самобутність. Звідси зростання інтересу до вивчення фольклору та реконструкції традиційних танців, аналізу їх особливих рис, які репрезентували «духовне коріння», «національний характер» певної спільноти, що сприяло становленню етнохореології в межах усталеної науки про танець – хореології.

Як відомо, становлення хореології розпочалося з середини 60-х років XX століття із виникненням перших загальноєвропейських систем запису танцю, розроблених Джоан і Рудольфом Бенешами (до слова, саме вони впроваджують термін «хореологія»), а також Рудольфом Лабаном. Австрійський хореограф і теоретик танцю Р. Лабан, спираючись на власний практичний досвід, розробив новий методологічний підхід до вивчення сутнісної природи танцю, в основі якого – системний аналіз руху й пластичної мови танцю. Серед теоретичних засад системи Лабана – філософсько-естетичні вчення Стародавньої Індії, ідеї давньогрецьких філософів Піфагора і неоплатоніків, антропософія Рудольфа Штайнера,

теорія психоаналізу (у тому числі, концепція архетипів, інтуїції й емоційного переживання К. Юнга). Р. Лабан створив універсальну систему нотації танців, яка отримала назву «лабанотация» [262, с. 12–15]. В основі цієї системи – багатопланова концепція танцювального жесту, в якій поєднуються загальні характеристики танцювальних рухів, які, на думку автора, мають універсальний характер безвідносно до стильової, жанрової та національної приналежності. Це своєрідна граматики мистецтва рухів, що базується на балансуванні протилежностей, що врівноважують одне одного. Метод Лабан-аналізу має вагомe теоретичне значення і для сучасних дослідників мистецтва танцю, адже на його основі танцювальна лексика може розглядатися як знаково-символічна мова. Цей підхід сьогодні активно використовується і в українському хореознавстві, зокрема в дослідженнях танцювальної лексики, хореографічних стилів, а також історичних та етнічних форм танцювального мистецтва [135, с. 171]. Згодом предметне поле хореології розширюється, її починають трактувати як універсальну «науку про теорію, історію та практику хореографічного мистецтва» [286, с. 73].

Хореологія активно використовує семіотичний підхід, вивчаючи танець як невербальний текст і форму культурної комунікації, активно розробляючи не тільки традиційну мистецтвознавчу, але й культурологічну проблематику. Так, український дослідник О. Чепалов пише про «формування хореології як науки та окремої культурологічної і мистецтвознавчої дисципліни <...>. Хореологія вивчає танець і як форму комунікації, і як окремий вид мистецтва (з огляду на його семіотичні та феноменологічні якості), проте насамперед висувається розгляд танцю як явища культури» [208, с. 17].

Сучасні хореологічні дослідження тяжіють до міждисциплінарності. Особливо виразно ця тенденція прослідковується на прикладі етнохореології, яка є розділом хореології. Предметом етнохореології є народна танцювальна культура. Дослідниці К. Островська і Т. Брагіна слушно зазначають, що «виокремлення такого наукового напрямку засвідчує тенденцію до появи

нових наук і навчальних дисциплін у міждисциплінарному полі: етнокультурологія, етномузикологія, етнохореологія» [155, с. 41].

Етнохореологічна наука досліджує народне танцювальне мистецтво в етнокультурному аспекті, вона розвивається в безпосередній взаємодії культурологічних, мистецтвознавчих, фольклористичних, етнографічних та власне хореознавчих досліджень. Українська етнохореологія як наукова дисципліна пройшла довгий шлях свого становлення. Її важливою передумовою стали історичні, етнологічні та фольклорознавчі дослідження ХІХ – першої половини ХХ століть, передусім таких авторів як О. Кольберг, В. Шухевич, І. Огієнко, О. Воропай, В. Гнатюк, Ф. Колесса, М. Костомаров, К. Квітка, Л. Українка, М. Грушевський та ін.

Традиційно вважається, що започаткував розвиток української етнохореології В. Верховинець, який розробляв такі напрями як класифікація українського танцювального мистецтва, аналіз його танцювальної лексики, методика збирання й адекватної інтерпретації танцювального матеріалу, обґрунтування необхідності досліджень міжкультурних впливів на розвиток танцювального мистецтва України в цілому та її окремих регіонів зокрема. Його напрацювання у сфері фіксації традиційних танцювальних форм отримали своє продовження у працях А. Гуменюка, Р. Гарасимчука, В. Авраменка та ін. «Саме у працях згаданих дослідників закладено основи української етнохореології, провідні напрями її розвитку, які отримують своє продовження у сучасних дослідженнях і хореологів, і етномузикологів, а також є предметом зацікавлення та однією з обов'язкових складових культурологічних, філософських праць, дозволяючи виявити не лише етнокультурні ознаки предмету дослідження, але й висвітлити досліджуване явище у його повному вияві, а завдяки працям збирачів фольклору минулих століть побачити трансформації, що відбулися у традиційній танцювальній культурі українців, виявити реальний стан танцювальної етнокультури на сучасному етапі», – зазначає сучасна українська науковиця О. Мартинів [137, с. 98-99].

Етнохореологічний підхід є важливою складовою методологічної бази нашого дослідження, оскільки він не тільки націлений на вивчення морфології та семантики танцю, особливостей його виражальної лексики, але й уможливує вивчення танцю в контексті його живого побутування й взаємовпливів культур. Це дозволяє глибше зрозуміти природу танцю як соціокультурного феномену в його зв'язках із міфом, ритуалом, повсякденною життєдіяльністю, виявити його комунікативний потенціал та етнічно-національну специфіку, систематизувати його багатоманітні функції в культурі. «Одне з найважливіших питань етнохореології – природа народного танцю – має розглядатися крізь призму його становлення, дослідження культурно-історичної специфіки виникнення жанрів і форм танцю. Роль танцю у суспільному середовищі, його опис як складової народного буття, взаємовплив традиційних етнічних танцювальних культур виявляють історично-соціологічну значимість народного танцювального мистецтва» [137, с. 99].

Якщо для європейської традиції хореології здебільшого характерний розгляд танцю в межах своїх культур, то американські дослідники більшу увагу приділяли аналізу культурних відмінностей. Використовуючи методи, напрацьовані культурною антропологією, вони зосереджувалися на особливостях соціокультурного контексту танцю, зрідка звертаючи увагу на хореографічну структуру. Зі свого боку, європейські дослідники, ґрунтуючись на методології, яку розробив Рудольф Лабан, робили акцент на власне хореографічному матеріалі, на морфології танцю. На кінець ХХ – початок ХХІ століття обидва підходи поширилися повсюдно, відбулася їх часткова інтеграція та взаємодоповнення.

Оскільки етнохореологічний підхід є доволі відомим і поширеним в українських дослідженнях танцю, ми зосередимо більше уваги на культурно-антропологічному підході. Як відомо, культурна антропологія вивчає різноманітні культурні традиції, акцентуючи на порівняльних дослідженнях культур та етнічних спільнот з метою поглибленого розуміння єдності й

різноманітності людства, варіативності розвитку соціокультурних процесів. Для вивчення окремих аспектів культури антропологія широко використовує концепти й емпіричні дані історії, етнографії, етнології, фольклористики та інших наук [234, с. 782]. Культурна антропологія дає змогу визначити глибинні чинники, що зумовлюють особливості процесів міжкультурної взаємодії і міжкультурних впливів на рівні засадничих символічних форм трансляції культурної традиції.

Становлення методології культурно-антропологічних досліджень традиційно пов'язують із доробками таких видатних вчених-антропологів, як Едвард Тайлор, Франц Боас, Джеймс Фрейзер, Маргарет Мід, Броніслав Малиновський, Марсель Мос, Клод Леві-Строс та ін. Ці дослідники підкреслювали важливість порівняльного аналізу культур та процесів їх взаємодії. Культурно-антропологічний підхід передбачає вивчення феноменів культури в їх історичному становленні та взаємозв'язку, в кореляції культурних форм із життєвим світом людини. Основну увагу приділено таким засадничим символічним формам культури, як мова, міф, ритуал, традиційні мистецтва, що репрезентують особливості світогляду людини, її приналежність до певної культурної традиції, формують соціальну, етнічну й культурну ідентичність. Саме до таких культурних феноменів належить танець, який у пластичних символах представляє культурні смислові коди й транслює їх від покоління до покоління, виражаючи людську природу в суперечливій єдності її духовних і фізичних начал [40, с. 17].

У контексті досліджуваної проблематики важливе методологічне значення має концепція структурної антропології Клода Леві-Строса, який розглядає культуру як синтез взаємопов'язаних структурних елементів, передусім символічних форм і культурних текстів, аналізуючи синкретичний взаємозв'язок міфу, ритуалу й мистецтва в традиційній культурі [129]. Відповідно до цього підходу танець досліджують як культурний текст, як невербальну пластичну мову, здатну виражати різноманітну сукупність

важливих для людини сенсів. Його змістове наповнення визначається світоглядними домінантами культурної спільноти, які транслуються традицією і репрезентуються в пластичних символах традиційного танцю, органічно пов'язаного з міфом і ритуалом. К. Леві-Строс вважає, що в архаїчних культурах танець був важливою складовою міфо-ритуального дійства. Описуючи танці з використанням масок у ритуалах ініціації, дослідник зазначає, що «всі вони відображали таємницю і сувору велич, переконливо демонструючи повсюдність надприродного і коловорот міфів» [267, с. 20].

Можемо зробити припущення, що міжкультурні впливи є найбільш інтенсивними й продуктивними в процесі взаємодії етносів, у культурній традиції яких наявні спільні глибинні структури, що проявляються в міфах, ритуалах, традиційному мистецтві. Підтвердженням цього є фіксація етнохореологами численних взаємовпливів у традиційних танцях слов'янських народів. Отже, відповідно до принципів культурно-антропологічного підходу, танець постає не як окремий вид мистецтва, а як культурний феномен у його генетичних зв'язках із міфами, ритуалами, особливостями життєдіяльності та соціальних взаємин етнічних спільнот. Форми й специфіка еволюції танцювальних форм зумовлені соціокультурним контекстом. Якщо йдеться про традиційний танець – передусім особливостями життєвого укладу і сакрально-міфологічних уявлень. Вивчення культурно-антропологічного контексту дає можливість прослідкувати відмінності танцювальної культури кочових та аграрних етносів, а також спільнот, які формувалися в лоні різних релігійних традицій.

Антропология танцю зародилася в 1940-х роках у США. Франциска Боас, спираючись на принципи функціоналізму та культурного релятивізму, які обґрунтував її батько Франц Боас, опублікувала в 1944 році книгу «Функція танцю в людському суспільстві». Видання містить чотири розділи, присвячені функціонуванню танцю в чотирьох різних культурах: індіанській (Квакіутль), африканській, гаїтянській та балійській [231].

Автори цих досліджень брали участь в організованому Ф. Боас науковому семінарі, з якого, власне, і розпочалося становлення наукової школи антропології танцю. Представники цієї школи розуміють культуру як складне ціле, у якому танець відіграє важливу роль. Вони активно поєднували теоретичні методи із польовими дослідженнями, наголошуючи на необхідності детального аналізу танцю та його зв'язків з іншими структурними елементами культури з метою глибшого осягнення його сутності, соціокультурної зумовленості та функціонального призначення.

Ці наукові підходи інтенсивно розвивали та збагачували дослідники антропології танцю в другій половині ХХ століття, які надавали пріоритет порівняльному методу. Найвідомішими прикладами порівняльного культурно-антропологічного аналізу танцю стали наукові доробки Гертруди Курат [261], Алана Ломакса [269], Джоан Кеалінохомоку [255]. Дослідниця Дж. Ханна пропонує виділяти дві групи порівняльних досліджень: порівняння танцювальних явищ, що відбуваються в різних суспільствах або географічних регіонах; порівняння певних форм або жанрів танцю в різних частинах нашої планети [246].

Саме Г. Курат і Дж. Кеалінохомоку вперше обґрунтували доцільність застосування методу крос-культурного аналізу в дослідженнях танцю [254; 260]. На початку 80-х років у місті Темпе штату Аризона за ініціативою провідних науковців та хореографів було засновано Центр крос-культурних досліджень танцю (CrossCultural Dance Resources – CCCR), який тісно співпрацює із Гербергерським коледжем мистецтв Університету штату Аризона. CCCR підтримує безкоштовну бібліотеку з понад 15 000 експонатів, включаючи твори мистецтва, аудіовізуальні матеріали, книги, періодичні видання, костюми, а також архіви Гертруди Курат, Елеонори Кінг, Джоан Кеалінохомоку [296]. Основна місія наукового Центру полягає в збереженні та дослідженні танцювальних матеріалів задля цілісного розуміння різноманітності й універсальності танцю в усіх культурних контекстах шляхом активних обговорень, публікацій,

консультацій та публічних презентацій. Діяльність CCDR сприяла напрацюванню принципів та оптимальних методологічних підходів до культурно-антропологічних досліджень танцю. Зокрема, набула визнання та поширення методологічна концепція, розроблена Адрієн Кепплер [253]. У своїй роботі Кепплер використовувала концепцію Кеннета Пайка, розрізняючи два рівні аналізу: етик-підхід – вивчення певної культури з погляду зовнішнього спостерігача та емік-підхід – з внутрішньої точки зору.

Принципи культурно-антропологічного дослідження танцю систематизує сучасна науковиця Сюзанна Янгермен, яка вважає за необхідне вивчати танець як культурний феномен, що взаємопов'язаний з різноманітними поведінковими та концептуальними процесами. Основною метою дослідження танцю має бути розуміння танцю в його широкому культурному контексті в аспекті порівняння з іншими культурними традиціями, адже танець у будь-якому суспільстві – це багатогранне явище [302, с. 116].

Авторка пропонує аналізувати танець в чотирьох головних аспектах:

- аналіз існування танцю в часі та просторі як фізичного феномену та культурного продукту (те, що виконується);

- аналіз танцювальної манери, стилю виконання, що формує структуру танцю (те, як виконують рух, як танцівники поведуться зі своїм тілом для інтерпретації структури танцю);

- аналіз соціокультурного контексту (взаємодія соціальних і культурних факторів, що впливають на розвиток танцю, зокрема кроскультурних впливів);

- аналіз когнітивних та емоційних вимірів, які пов'язані з танцем на кожному з попередніх рівнів (роль танцю в культурі в його нормативному, естетичному та символічному вимірах, тобто сенс танцю) [302, с. 117–121].

Одним із важливих напрямів культурно-антропологічних досліджень є вивчення соціокультурного виміру пограниччя – фронтиру. У культурній антропології пограниччя осмислюється як простір, де люди з різних культур

та національностей зустрічаються, спілкуються, взаємодіють [123, с. 191]. Американський історик Ф. Тернер, якого вважають фундатором цього терміну, у своїх працях зображав «фронтір» як територію взаємодії різних культур у процесі колонізації та руйнування культурної автентичності переселенців і формування нової американської культури внаслідок міжкультурних впливів: «Нині фронтір є лінією найшвидшої та найефективнішої американізації. Дикість освоює колоніста... Вона зустрічає людину на виході з вагона потяга та пересаджує до берестяного каное. Вона зриває з нього шати цивілізації та вбирає у мисливську сорочку та мокасини. Вона селить його в зрубі черокі та ірокезів і споруджує навколо індіанську огорожу. Невдовзі людина почне вирощувати кукурудзу й орати землю загостреною палицею, вигукуватиме бойовий клич і зніматиме скальпи за давнім індіанським звичаєм... Помалу вона трансформує навколишню дикість, але в підсумку виходить не стара Європа, не звичайний собі розвиток германських зав'язків, а щось значно більше... Далєбі тут постає нове явище – американець» [189]. Ф. Тернер наголошує на специфічних особливостях процесів, що «відбуваються на фронтірі та які відрізняють його від фіксованого державно-правовими механізмами кордону» [24, с. 213].

Методологію дослідження фронтіру розробляв і американський дослідник Б. Паркер. Його роботи часто фокусуються на культурній взаємодії між корінними американськими народами та європейськими колонізаторами, а також на геополітичних змінах, які відбувались на цих територіях. Б. Паркер розглядає фронтір не лише як географічний кордон, але й як точку культурного, економічного та політичного контакту і конфлікту. Він аналізує, як взаємодія на пограниччі впливала на формування нових ідентичностей, культурних практик, соціальних структур. У своїй праці «До розуміння прикордонних процесів» пропонує опис природи виникнення пограниччя внаслідок певних історичних обставин чи процесів, і тому, досліджує цей феномен як унікальне суспільне явище. Саме географічні, політичні, демографічні, релігійні, культурні, економічні

чинники впливають на характер міжкультурної взаємодії у фронтірних територіях, дестабілізують регіон, який, за словами Б. Паркера, «виявляє помітний ступінь мінливості в просторі та часі» [283, с. 77]. Дослідник подає власне трактування та класифікацію пограниччя, доповнює теоретичну базу, методологію досліджень прикордонних територій. За його теорією поняття *border* (кордон) і *frontier* (пограниччя) мають відмінні характеристики: перше – жорсткий, статичний, лінійний; друге – довільне, змінне, зональне. Тому фронтір – це особливий простір, якому не притаманне підпорядкування жодній із культур, які тут взаємодіють/перехрещуються [52]. Фронтір є унікальним феноменом – ядром новоутвореної культури, територією крос-культурної комунікації.

Американський історик та сходознавець О. Латтімор у праці «Студії з історії прикордоння» об'єднує низку наукових статей, присвячених вивченню проблематики пограничних регіонів, та культури людей, що там проживають. Саме О. Латтімору приписують ідентифікацію пограничних регіонів як територію інтенсивної міжкультурної взаємодії, діалогу культур. Автор розробляє методологію дослідження пограниччя та застосовує її переважно для студіювання феномену фронтіру Китаю та Монголії. О. Латтімор пропонує використовувати його інструментарій і для комплексного оцінювання специфіки фронтіру в історії культури інших народів з інших частин світу [265, с. 472]. Наприклад, у «Внутрішніх фронтірах Китаю» сходознавцю вдалось описати проблеми еволюції феномену пограничних регіонів великої держави, застосовуючи міжкультурний підхід: «Проводячи паралель між фронтірами Китаю, Британської Індії та Стародавнього Риму, дослідник наголошував на кількох зонах. Перша – власне кордон (тут населення має сильне почуття власної прикордонної ідентичності через спільну з населенням протилежного боку економіку), друга – асимільоване прийшлое населення, варвари, що живуть з внутрішнього боку кордону, третя – населення із зовнішнього боку кордону, яке знайоме з цивілізацією суто поверхово, але користується її благами

(наприклад контакти скіфів та греків у Північному Причорномор'ї), четверта – “тотальне варварство”. Заселення прикордонної території вже має своїм наслідком становлення фронтиру, який перманентно зазнає змін під впливом спільнот по обидва боки. Сходознавець О. Латтімор вважав ідеальним фронтиром Монголію та проводив паралелі між китайським фронтиром та стародавніми цивілізаціями, суспільствами середньовічної Європи, ранньомодерної Північної Америки...», – зазначає дослідниця Т. Водотика [28, с. 104].

У своїй праці «Прикордонні люди: Життя та суспільство на американсько-мексиканському кордоні» дослідник О. Мартінез докладно досліджує специфіку мексикансько-американського пограниччя. Дослідник описує унікальне людське середовище, сформоване фізичною віддаленістю від центральних територій і постійним впливом транснаціональних процесів [271]. В контексті глобалізації вивчає глобальні культурні потоки та їх взаємодію з локальними культурами антрополог А. Аппадурай, який приділяє особливу увагу вивченню механізмів, за допомогою яких культурні образи та уявлення змішуються, трансформуються, адаптуються в різних регіонах [226]. Б. Андерсон досліджує поняття національних кордонів та спільнот, а Е. Вулф розглядає пограниччя як осередки культурного контакту та взаємодії.

Огляд наукових публікацій свідчить, що поняття «пограниччя (фронтир)» має різні напрямки тлумачення в залежності від того, як в якому контексті він використовується. Науковці вживають цей термін для опису різних аспектів міжкультурної взаємодії, зокрема географічних, культурних, суспільних контактів тощо. Польський дослідник А. Садовський виокремив три основних напрямки тлумачення поняття «фронтир», де перший вказує на прикордонну територію, далеку від центру; другий акцентує на суспільно-культурному контакті між різними народами та етнічними групами; третій описує шлях формування нових людських та культурних ідентичностей на межі двох, або більше культурних контекстів [289, с. 5].

Польська дослідниця міжкультурної взаємодії А. Клоковська розглядала фронтір не просто як пограничну територію, а як соціокультурний простір, в якому відбувається взаємодія культур. Вона вважала, що тут формується особлива культурна ідентичність, яка поєднує елементи різних культур і є наслідком їх взаємодії. Також, А. Клоковська пише про утворення «квазі-меншини» – регіональної етнічної спільноти, що «коливається» між приграничними етносами, але розташована на певній відстані від державного кордону [258, с. 114–115].

І. Чорновол у дослідженні «Компаративні фронтіри: світовий та вітчизняний вимір» простежив складну взаємодію носіїв різних культур та наслідки формування мультикультурного розмаїття України. Зокрема, автору вдалось з'ясувати вплив умов фронтіру/порубіжжя на формування української національної ідентичності та ідеології українського націоналізму. Історик піддає комплексному аналізу феномен порубіжжя: «Як символ, фронтір забезпечує українцям їхню ідентичність; а от притаманний фронтірам феномен амбівалентної лояльності та “роздертого сумління” – перешкоджає їй» [210, с. 28].

У монографії «Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему» О. Сухомлинов розробляє проблематику, пов'язану із полікультурністю, колективною свідомістю, історичними міфами, ідентичністю, історичною пам'яттю. Історик відзначає, що регіоналізм впливає на розвиток культурного фронтіру, а тому важливо враховувати його в дослідженнях. О. Сухомлинов пропонує методологічний інструментарій для дослідження культурного пограниччя: аналіз рівнів міжкультурної взаємодії («*зіткнення – конфлікт – стикання – сусідство – контакт культур*»), визначення архетипічних бінарних антиномій та суспільно-психологічних категорій, що є універсальними для усіх етнічних культур та походять від бінарних архетипів «*Космос-Хаос*» («*свій-чужий*», «*центр-периферія*», «*пограниччя-Інший*», «*історична пам'ять*», «*колективна свідомість*», «*національна ідентичність*») тощо [186, с. 5–16].

Дослідниця О. Кривицька характеризує пограниччя як «багатогранне явище з оригінальною мозаїкою соціокультурної взаємодії, неймовірною і неповторною можливістю бути “місцем зустрічі” матриць соціокультурних цінностей, іноді абсолютно протилежних» [123, с. 195]. На важливому значенні досліджень фронтиру як культурного феномену, пов'язаного з регіональною історією, наголошувала дослідниця Я. Верменич: «Ретроспективне і перспективне дослідження процесів життєдіяльності людських спільнот у територіальній площині, в межах регіонів, що історично склались, уважний аналіз взаємодії географічних, економічних, демографічних, екологічних, соціокультурних та інших процесів в регіональному розрізі становить важливе, не лише наукове, але й практичне завдання» [21, с. 4].

У цьому контексті актуалізується значення концепту крос-культурних впливів американського антрополога Джорджа Пітера Мердока, який розробив принципи вивчення культурної різноманітності на основі виявлення й зіставлення відмінностей та спільних повторюваних рис у культурних традиціях, що формуються в результаті тривалих процесів міжкультурної взаємодії [276]. З середини ХХ століття методологія крос-культурних досліджень вдосконалюється завдяки зусиллям антропологів Дж. Мердока та Д. Уайта. Результатом тривалої спільної роботи науковців стала розробка «Стандартної крос-культурної вибірки» [274], що налічує опис 186 культур. Дж. Мердок, зокрема, описав теоретичні та методологічні основи крос-культурного підходу у книзі «Соціальна структура» [275]. У своїх працях Дж. Мердок зробив спробу перейти від емпірико-практичного застосування компаративного підходу до його теоретичного осмислення в контексті цілісного вивчення культури. «У центрі антропологічної теорії так чи інакше завжди побутовала проблема інтерпретації подібних та відмінних рис різних культур», – пише автор [276, с. 141]. Він здійснив переорієнтацію з традиційного аналізу відмінностей на пошук спільних рис у культурах та вибудував власну концепцію «спільного знаменника культур». Осмислення

Дж. Мердоком крос-культурних досліджень допомогло доповнити методологію крос-культурного підходу щодо аналізу різних форм культурної взаємодії.

Використовуючи порівняльний аналіз різних культур, ми можемо бачити певні закономірності розвитку суспільства й окремого індивіда. Згідно з крос-культурним підходом, умовою достовірності і достатньої наукової обґрунтованості є порівняння культур, які мають якомога більше точок перетину: схожий чи спільний історичний розвиток, екологічні та географічні умови та ін. Лише за таких умов, можливий об'єктивний науковий розгляд самої суті проблеми, виявлення схожих і відмінних характеристик. Сучасне трактування крос-культурного підходу представлене також в науковому доробку відомого американського психолога Д. Мацумото, який акцентував увагу на рівноцінності порівнювальної інформації, що використовується при крос-культурному дослідженні: «Результати порівняння культур лише тоді матимуть сенс, якщо теоретичні рамки та гіпотези в цих культурах будуть рівноцінні, так само як і способи збору даних, управління й аналізу. Яблука в одній культурі можна порівнювати в іншій культурі лише з яблуками» [272, с. 47]. Д. Мацумото вирішив йти новаторським шляхом і на основі практичних досліджень виявити основні принципи, які стануть алгоритмом для успішної адаптації в нову культуру, також він працював над виробленням універсальних правил і дій, які би базувались на аналізі отриманих даних. Однією з таких дефініцій для крос-культурної комунікації з частою зміною кордонів є «фронтір» (англ. *frontier* – «пограниччя») – територія, де люди з різних культур та національностей зустрічаються, спілкуються, взаємодіють.

Враховуючи вагомий методологічний потенціал цього концепту для нашого дослідження народного танцювального мистецтва волинського регіону в контексті крос-культурних впливів, ми визначаємо фронтір передусім як простір культурного пограниччя, як зону міжкультурного

транзиту й локального взаємовпливу, в якій інтенсифікуються процеси міжкультурної взаємодії і крос-культурної комунікації.

В методологічному аспекті важливо співставити семантику понять «крос-культурний» та «міжкультурний». Частина дослідників вживає ці терміни як синоніми. На нашу думку, їх значення близькі, але не тотожні. Міжкультурні дослідження описують взаємодії між культурами в цілому, в той час, як крос-культурні дослідження зосереджені на дослідженні взаємодії конкретних культур, що перетинаються, або контактують на прикордонній території. Крос-культурні дослідження включають аналіз та порівняння танцювальних традицій, моделей та тенденцій розвитку, їх взаємозв'язки та взаємовпливи, сприяють кращому розумінню спільного та відмінного між танцювальними культурами. Важливою складовою крос-культурних досліджень є концепт фронтиру – культурного пограниччя, де й відбувається зустріч та взаємодія культур. Така територія стає простором довготривалих культурних контактів, активної транскордонної міжкультурної взаємодії. Адже «“крос-культурний” – це не просто відчуття культурної різноманітності чи культурних відмінностей, а подолання культурних бар'єрів» [301, с. 1619].

На нашу думку, саме крос-культурний підхід може стати методологічним підґрунтям для аналізу взаємовпливів між танцювальними традиціями етнічних спільнот, які проживають на приграничній території, де мають місце транскордонні міжетнічні контакти, внаслідок чого відбуваються більш інтенсивні запозичення і синтез танцювальних елементів. Зокрема, цей концепт містить значний евристичний потенціал для дослідження крос-культурних впливів у народно-танцювальній культурі Волині як пограничного регіону. Перспектива крос-культурного дослідження полягає у вивченні строкатої різноманітності форм танцювальної комунікації в аспекті діалектичної взаємодії культурних традицій, локального й універсального.

Висновки до розділу 1

Огляд джерел та наукової літератури засвідчує значний інтерес наукової спільноти до вивчення народного танцювального мистецтва в різноманітних аспектах його побутування. Аналіз історіографії дозволяє зробити висновок, що упродовж останніх років в Україні сформувався перспективний напрям досліджень регіональних особливостей народного українського танцю. Проте лише поодинокі дослідники звертають увагу на процеси міжкультурної взаємодії в становленні регіональної танцювальної традиції. Також недостатньо розробленим залишається методологічний аспект цієї проблематики, який потребує поглиблення та систематизації.

Значний методологічний потенціал щодо аналізу народного танцю в аспекті міжкультурної взаємодії має *етнокультурологія*. В її межах формується напрям «*культурологічна регіоніка*», яка орієнтує на докладне вивчення світоглядних орієнтирів і ментальних особливостей певного етносу або регіональної спільноти, на розгляд локальних культурних явищ у ширшому соціокультурному контексті. Відповідно до цього підходу, ми розглядаємо танець як соціокультурний комунікативний феномен, висвітлюючи етнофольклорне підґрунтя народного танцювального мистецтва України в цілому та волинського регіону зокрема.

Важливою складовою методологічної стратегії нашого дослідження є *етнохореологічний та культурно-антропологічний підходи*. *Етнохореологічний* підхід націлений не тільки на вивчення морфології та семантики танцю, особливостей його виражальної лексики, але й уможливорює вивчення танцю в контексті етнічної специфіки та взаємовпливів культур. Відповідно до принципів *культурно-антропологічного підходу*, танець досліджується в його генетичних зв'язках із міфами, ритуалами, особливостями життєдіяльності та соціальних взаємин етнічних спільнот.

В методологічному аспекті важливо співставити семантику понять «крос-культурний» та «міжкультурний». На нашу думку, їх значення близькі, але не тотожні. Міжкультурні дослідження описують взаємодії між культурами в цілому, в той час, як крос-культурні дослідження зосереджені на дослідженні взаємодії конкретних культур, що перетинаються, або контактують на прикордонній території. Крос-культурні дослідження включають аналіз та порівняння танцювальних традицій, моделей та тенденцій розвитку, їх взаємозв'язки та взаємовпливи, сприяють кращому розумінню спільного та відмінного між танцювальними культурами. Важливою складовою крос-культурних досліджень є концепт *фронтиру* – культурного пограниччя, де й відбувається зустріч та взаємодія культур. Враховуючи вагомий методологічний потенціал цього концепту для нашого дослідження, ми визначаємо фронтір передусім як простір міжкультурного транзиту й локального взаємовпливу, в якому інтенсифікуються процеси міжкультурної взаємодії і крос-культурної комунікації.

Отже, вивчення крос-культурних впливів у розвитку народного танцювального мистецтва вимагає міждисциплінарної методологічної стратегії на основі синтезу культурно-антропологічного, хореологічного, культурно-історичного та порівняльного методів дослідження. На нашу думку, оптимальною формою такого синтезу є *етнокультурологія танцю*. Міждисциплінарний характер етнокультурології уможлиблює інтеграцію різноманітних науково-дослідницьких підходів до вивчення етнічної та регіональної специфіки танцювального мистецтва, його стильових та лексичних особливостей, а також дає змогу виявити й дослідити чинники, які зумовили динаміку хореографічних традицій і новацій у контексті розвитку культури. Етнокультурологія танцю може стати теоретико-методологічним підґрунтям наукового синтезу традицій європейської школи етнохореології, з одного боку, й американської наукової школи культурно-антропологічних досліджень, з другого. Для дослідження міжкультурних впливів у розвитку традиційного танцю доцільно застосовувати метод польових досліджень

(збирання і систематизація фактологічних матеріалів, отриманих під час експедицій з вивчення танцювального фольклору), метод текстуального аналізу (танець аналізують як культурний текст з акцентом на осмисленні соціокультурної та етнічної зумовленості формальних особливостей танцювальних рухів), а також метод крос-культурних досліджень (танець постає як форма міжкультурної взаємодії; виявляють відмінності, запозичення та спільні елементи як результати крос-культурних впливів). Такі дослідження сприятимуть як глибшому розумінню історичного розвитку танцю, так і системному вивченню розвитку танцювальних традицій у сучасному динамічному соціокультурному просторі.

РОЗДІЛ 2. ТАНЕЦЬ ЯК ФОРМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

2.1. Танець як соціокультурний феномен

Танець – вид мистецтва, в якому людина виражає себе і свої уявлення про світ в художньо-пластичних образах, що творяться ритмічними рухами тіла. Становлення танцю у всіх його різноманітних формах і виявах нерозривно пов'язане з розвитком людини й суспільства. Будь-які форми тілесно-пластичного вираження завжди соціально й культурно обумовлені. Тому танець доцільно досліджувати як соціокультурний феномен, який відображає особливості людського світовідчуття і світорозуміння певної епохи, певного етносу або соціальної верстви. Зазнають змін і його функціональне призначення, його взаємозв'язки з іншими складовими культури. Такий розгляд передбачає висвітлення динаміки соціокультурних функцій танцю, його значення в суспільних процесах та людському житті.

Як зазначає дослідниця В. Головей, «танець все частіше розглядається не тільки як різновид мистецтва, але і як багатогранний культурний феномен, в якому органічно поєднуються природне і культурне, тілесне і духовно-чуттєве, традиція і новація, сакральне і профанне. В цьому контексті актуалізуються дослідження танцю в його історико-культурному становленні, в його генетичних зв'язках із ритуалом, міфом, сакральним досвідом людини. Такі дослідження сприятимуть глибшому розумінню як історичного розвитку танцю, так і трансформацій танцювальних традицій в сучасному крос-культурному просторі» [40, с. 17]. Йдеться передусім про важливість дослідження культурно-антропологічного аспекту танцю в цілісному контексті історії культури і міжкультурних взаємовпливів.

Вперше в європейській філософській традиції особливості соціокультурної природи танцю та його вплив на формування людини були осмислені давньогрецькими мислителями Платоном і Лукіаном. Знаменитий філософ Платон у діалозі «Закон» розмірковує про важливу роль мистецтв

танцю, ритму, музики і гімнастики в процесі виховання. На його думку, ці мистецтва заповідані богами, які заклали в людей вроджене почуття ритму і гармонії; тому людей з дитинства треба вчити танцювати й співати, адже ці різновиди мусічних мистецтв не тільки викликають задоволення, але й сприяють правильному гармонійному вихованню, вдосконаленню людської природи, формуючи необхідні чесноти та навички. «В інших живих істот немає відчуття нестрункості чи стрункості в рухах, що зветься гармонією та ритмом. Ті ж самі боги, про яких ми говорили, що вони є вчителями наших хороводів, дали нам відчуття гармонії і ритму, пов'язане із задоволенням. За допомогою цього відчуття боги рухають нами і керують нашими хороводами, коли ми об'єднуємося в піснях і танцях. <...> Тому добре вихована людина має вміти прекрасно співати і танцювати» (654 а, в) [165]. Проте, на думку філософа, не всі танцювальні рухи і співи можна вважати прекрасними, а отже корисними для виховання молоді, але лише ті, які виражають душевну і тілесну чесноти; «а всі ті, що виражають порок, потворні» (655 в) [165]. Отже, важливим критерієм розрізнення між прекрасним і потворним в танцювальному мистецтві за Платоном є моральнісний критерій, що відповідає давньогрецькому принципу калокагатії – єдності фізичної краси та моральних чеснот як ідеалу виховання людини.

Водночас філософ наголошує: «Все, що має відношення до мистецтва, це – відтворення поведінки людей, їх різноманітних вчинків і звичаїв, – тому люди визнають прекрасними ті танці і хороводні співи, які відповідають їх природі і звичкам. – Ті люди, природі і звичаям яких ці танці суперечать, не можуть ні радіти ним, ні їх хвалити, але визнають їх потворними» (655 е) [165]. Платон з особливою повагою ставиться стародавніх пісень і танців, освячених релігійними традиціями і законами, і наводить як гідний наслідування приклад єгиптян, котрі зберігають упродовж довгого часу в незмінному вигляді священні танці і співи, вважаючи їх творіннями богині Ізиди. Такі види мистецтва стають канонічними і передаються наступним поколінням, «адже прагнення до задоволення або страждання, яке

виражається в мусичному мистецтві в пошуках нового, не настільки сильне, щоби знищити давні священні хороводи під приводом, ніби-то вони застрілі» (657 в) [165].

Як бачимо, Платон обґрунтовує важливість соціокультурних чинників для розуміння цінності танцювального мистецтва, зокрема, його відповідність нормам поведінки та звичаям, які мають свої особливості в кожній людській спільноті. Ці особливості обумовлені як належністю до певного етносу чи соціальної верстви, так і специфікою релігійних вірувань, традиції тощо. Водночас танець є універсальною виражальною мовою, яка дозволяє представникам різних культурно-етнічних традицій краще зрозуміти один одного.

Ці ідеї конкретизує давньогрецький письменник Лукіан із Самосати. Для нього танець – найбільш виразний вияв духовно-тілесної цілісності людини. «В інших видовищах проявляється лише одна сторона людської природи: або її душевні, або тілесні здібності. В танці нерозривно пов'язане те й інше: його дія виявляє і розум танцівника, і напругу його тілесних рухів. І, що найважливіше, в танці кожен рух сповнений мудрості, і немає жодного безглузлого вчинку» [134]. Лукіан визнавав значний потенціал танцю в духовному й громадському житті людської спільноти загалом і окремої людини зокрема. Згадаймо, що танець в традиційній культурі є складовою первинної синкретичної єдності мистецтв (давньогрецьке поняття «триєдина хорея» означало єдність музики, поезії і танцю), він був безпосередньо пов'язаний з міфом, епічною поезією, музичним супроводом, без цієї єдності він втрачав своє смислове значення. Танцівник тілесними рухами мав представити багатоманітність сучасної йому культурної реальності – сюжети міфу, епосу, історичної події тощо, тому хороший танцівник, за Лукіаном, має не тільки вправлятися фізично, але й бути обізнаним – добре знати міфологію, релігійні традиції, літературу, філософію, риторику, «мати своє судження про поеми і пісні» (35, 74) [134]. Танець, на думку Лукіана, має божественне походження, сповнений вищої гармонії, ладу, він «підносить

душу, розвиває тіло, приносить глядачам насолоду, збагачує їх знанням старовини ... виховує глядачів і покращує їх звичаї» (72) [134]. Отже, йдеться про багатofункціональність танцю в античній культурі, який поєднував такі важливі соціокультурні функції, як релігійно-магічну, або ж сакральну, комунікативну, естетичну, пізнавальну, виховну та інші.

Переважна частина сучасних науковців, які досліджують танець, пов'язують його походження з ритуальною практикою і міфо-поетичним світоглядом архаїчного суспільства. Так, на думку авторитетного нідерландського дослідника релігії і сакрального мистецтва Герарда ван дер Леу, танець був основою того первісного синкретизму, в якому всі інші види мистецтв перебували в зародковому стані, і з якого вони поступово виокремилися пізніше: «Історичний і феноменологічний аналіз свідчить, що танець – первинне мистецтво. В ньому знаходимо зародки всіх мистецтв в їх нерозривній єдності» [266, с. 302–303]. Подібну думку висловлюють і автори монографії «Мистецтво і людство», які вважають, що історично найдавнішою формою образної творчості є танцювальна театралізована пантоміма [228, с. 34].

На основі вивчення численних археологічних знахідок, у тому числі й архаїчних зображень на стінах печер, а також досліджень етнологів і культурних антропологів, науковці роблять припущення, що первісний танець був основною частиною ритуалів – ініціації, оновлення, зцілення, мисливської магії тощо. Погоджуємося із думкою науковців, що «танець – найважливіша складова частина більшості релігійно-магічних ритуалів, учасники яких вірять, що вони залучаються до священного ритму, який управляє життям, пульсуючого ритму Космосу, що рухає людські тіла, планети, богів. Танцюючи, люди спілкуються із духами, тотемами, акумулюють в собі їх священну силу, що має забезпечити успіх в усіх мирських справах» [40]. Такі танці безпосередньо пов'язані із сюжетами міфів; це підтверджують численні зображення танцюючих людей в печерах

на території Африки, Центральної й Південної Європи, Південної Америки, Австралії.

Зокрема, археологи з Університету Гріффіта в Австралії спільно з колегами з Індонезійського національного центру археологічних досліджень (ARKENAS) у 2017 році знайшли серед архаїчних наскальних зображень у печері Лубанг Джеріджі Салех на острові Борнео 13 малюнків віком від тринадцяти до двадцяти тисяч років, на яких зображені люди, котрі танцюють, полюють; у деяких з них на головах пишні головні убори, а в руках списи. Серед таких артефактів зустрічаються і найдавніші зооантропоморфні зображення (найчастіше, із головою звіра і тілом людини). Науковці університету зробили припущення, що «первісні індонезійці створювали мистецтво, яке, можливо, виражало духовно-ментальні уявлення про особливий зв'язок між людьми і тваринами задовго до появи першого мистецтва в Європі, де, як раніше вважалося, можна простежити коріння сучасної релігійної культури» [250].

Зростаючий науковий інтерес до таких зображень сприяв становленню нового наукового напрямку – палеохореографії, що досліджує танець в архаїчних культурах на основі археологічних знахідок, переважно ритуальних зображень. Зокрема, показовою є наукова дискусія щодо інтерпретації образу танцюючого шамана в ритуальній масці (в деяких інтерпретаціях – «Рогатого Бога») із печери «Трьох братів» (Арьеж, Франція; датування – близько 13 000 років до н.е.). Більшість дослідників вважають що це зображення було культовим об'єктом великого значення для спільноти, яка використовувала печеру для проведення ритуалів [299].

Можливо, образи танцюючих людей в масках пов'язані з міфами про звірів-тотемів. Як відомо, танці з використанням масок тварин були найбільше поширені в тотемічних обрядах, для яких характерні уявлення про кровну спорідненість етнічної групи людей (роду) з тими чи іншими видами тварин (рідше – рослин), про їх походження від спільних предків – істот напівлюдської-напівзвіриної природи. Засновник структурної антропології

Клод Леві-Строс, який досліджував мистецтво і маски аборигенів Британської Колумбії, робить висновки про існування структурно-функціонального зв'язку між художньо-естетичними характеристиками (пластикою, графікою, колоритом) та соціально-релігійними функціями масок і міфологічним обґрунтуванням їх появи та призначення: «У такій сфері, як маски, де сполучаються міфологічні дані, соціальні й релігійні функції та пластичне вираження, ці три порядки феноменів, які здаються такими різнорідними, функціонально пов'язані» [268, с. 48]. Всесвітньо відомими є також зображення танцюючих в печері Магура на території Болгарії поблизу містечка Видина, які, на думку дослідників, мали ритуальне призначення [297]. Найдавнішими зображеннями танцювального мистецтва, знайденими археологами на території України, вважають малюнки трипільської доби. Йдеться про образи людей в позах ритуально-магічних танців на фрагментах трипільської кераміки [18].

Традиційний танцювальний ритуал – колективна символічна дія, мета якої – сприяти бажаному впливу священного на перебіг подій, приборкувати хаос, встановлювати лад. У міфологічному світосприйнятті складніші магічні обряди, у яких танцям належала провідна роль, мали підтримувати регулярну зміну природних циклів, сприяти розмноженню тварин і росту рослин, викликати ентузіазм і надихати на перемогу перед битвою тощо. У танці виражаються не тільки різноманітні людські почуття, але й світогляд людини – те, як вона розуміє світ, себе і спільноту, до якої належить. «Танець – не просто ритмічні рухи тіла, безліч яких ми бачимо в природі. Це специфічно людські, культурні, а отже і символічні рухи, за допомогою яких людина набуває здатності виразити себе і світ. Для людини традиційної культури танець – не мистецтво (в сучасному розумінні), не розвага, а символічне вираження самого життя і в першу чергу, домінант сакрального світовідношення» [41, с. 249].

М. Еліаде зазначає, що «мирський світ у всій його повноті, десакралізований Космос – недавнє відкриття людського духу» слова [79,

с. 9]. Людині традиційного суспільства притаманне прагнення творити символи священного, відчувати його прояви, перебувати під його захистом, адже «для членів усіх суспільств, що передували сучасному, *священне* означає *силу і, зрештою, реальність* у повному розумінні цього слова [Там само]. В силу певних причин окремі істоти, речі і явища наділялися священним (сакральним) статусом як особливі, унікальні, сповнені надлюдської сили і чарівної могутності. Це могли бути люди, тварини, рослини, пізніше – духи і божественні істоти, тобто певні природні, соціальні й духовні феномени; а також артефакти, які виконували функцію оберегів, фетишів тощо. Люди традиційної культури вірили, що сакральне здійснює визначальний вплив на їх життя, на перебіг і результати всього, що відбувається. Історії взаємозв'язку людини і сакрального розповідалися в міфах, зображувалися в наскальних малюнках, відтворювалися в танцювальних ритуалах.

Танець був невід'ємною, а найчастіше, й основною складовою традиційного ритуалу. Танцювальні рухи, як і сам ритуал, мали символічний характер, через тілесно-пластичні образи виражалися важливі для людини смисли і значення. Як зазначає дослідниця К. Кіндер, «послідовні пластичні акти в ритуальних танцях-посвяченнях створювали загальну канву дійства, де кожен рух набував особливого сакрального значення, а кожний епізод, образ, жест мали фіксований символічний зміст» [104, с. 160–163].

У стародавні часи організована ритмом пластика тіла мала переважаюче значення в культових діях. До встановлення Елевсинських містерій (дослідники вважають, що вони були започатковані приблизно в XV–XVI століттях до н. е.) посвячення в Середземноморських землях відбувалися переважно через танець. Часто використовувалися танці в єгипетських містеріях. За свідченням Плутарха, єгипетські жреці, танцюючи, зображували рух небесних світил [266]. Як західна, так і східна традиції, нараховують безліч ритуальних танців, учасники яких, переважно служителі культу, репрезентують в пластичних символах священну силу богів.

Згадаймо, Лукіан також писав, що танець репрезентує найважливіший елемент релігійних містерій його часу. Провідна роль танцю характерна як для більшості архаїчних, так і для багатьох більш пізніх ритуалів. В них відтворювався величний рух життя і смерті, священна пульсація Космосу.

Серед важливих функцій танцювальних ритуалів – соціальна, вони згуртовували спільноту, сприяли формуванню культурної ідентичності та соціалізації людини. Танець об'єднує людей в єдиний колектив, даючи можливість відчувати соціальний зв'язок, безпосередній емоційний контакт, духовно-культурну спорідненість. Це підтверджується численними даними досліджень антропологів та психологів. Зокрема, відомий британський антрополог Робін Данбар із Оксфордського університету на основі численних експериментів, які розпочалися з реконструкції традиційного колового танцю африканського племені зулусів, стверджує, що колективні синхронні рухи сприяють соціальній поведінці та співпраці і є важливим механізмом соціальних зв'язків [303].

Потужними чинниками історичного розвитку танцю є міжетнічні контакти і взаємовпливи. Міжкультурна взаємодія – неодмінна й важлива складова соціокультурних процесів, її характер може бути обумовлений різноманітними факторами – географічним сусідством, процесами міграції, військово-політичною й релігійно-ідеологічною експансією тощо. Історичні джерела засвідчують численні взаємовпливи танцювальних культур стародавнього світу, зокрема, Єгипту, Греції, Риму; а також країн Сходу – Індії, Китаю, Кореї та Японії.

Красномовним прикладом міжкультурних впливів є індійський танець *катгак*. Це традиційний ритуальний танець, в якому за допомогою ритмічних рухів передавався зміст священних текстів індуїстської міфології, історій про праведність і велич богів індуїзму. Письмові згадки про танець датуються III–IV століттями до н. е. Пізніше на нього здійснили вплив релігійний рух Бгакті з півдня Індії, мусульманська культура часів імперії Великих Моголів, суфійська традиція, персидське танцювальне мистецтво, завдяки чому катгак

зазнав суттєвих формальних та змістовних змін і став однією з небагатьох сполучних ланок між ісламом та індуїзмом. Індійська дослідниця Ніха Муджиб також відзначає спільні риси між катгаком і фламенко [278].

Вважається, що танцювально-пісенний феномен фламенко походить від циган, які залишили Індію в XI столітті. На своєму шляху до Європи вони пройшли через Персію, їх танцювальне мистецтво могло зазнати впливу перської традиції, яка залишила свій відбиток і на індійському танці катгак. Дослідники припускають, що обидва танці схожі за стилем, адже «одна зазнала персидських впливів під час подорожі ромів через Персію, інша розвивалася під впливом персидських танцівниць, які прибули на індійську землю» [278; 287]. Принагідно зазначимо, що феномен фламенко теж розвивався в процесі інтенсивних міжкультурних впливів, зберігаючи з прадавніх часів ритуальну єдність танцю, співу і музичного супроводу. Фламенко – синтез впливів ромської, іспанської, мусульманської і єврейської культурних традицій.

Культур-антропологи описують численні приклади, коли танець відіграв важливу роль у процесі відновлення соціуму та культурних традицій. Згадаймо хоча би танець Святого Віта в середньовічній Європі [295, с. 22] і похоронні хороводи в періоди епідемій чуми й холери, які забирали життя багатьох людей, спустошуючи міста і навіть цілі країни [300]. Такі танці мали потужний катарсичний вплив, сприяли фізичному зміцненню, психологічному відновленню. Як приклад, розглянемо специфічні танцювальні ритуали, пов'язані з культом предків, які мали поширення серед індіанців Північної Америки з кінця 60-х років XIX століття. Йдеться про месіанський релігійний рух, основою якого був ритуальний танець духів (англ. *Ghost Dance*, дослівно – танець привидів). На думку канадського дослідника Алана Торлейфсона, виникнення й поширення цих ритуалів було своєрідною спробою протидії корінного американського населення жорстоким формам колоніальної експансії європейців, які витісняли індіанців з їх земель, руйнуючи їх традиційний уклад. Згідно з

вченням духовних лідерів індіанців Південної Дакоти, такі танці заповідані духами предків. Їх масове виконання мало сприяти возз'єднанню живих із духами померлих, забезпечити допомогу предків в боротьбі проти просування європейців на західні землі, принести мир, процвітання та згуртування індіанських спільнот [298].

Основою танцювального ритуалу був коловий танець, який наслідував певні елементи традиційного для корінних американців танцю Сонця. Жінки й чоловіки, тримаючись за руки, рухалися зліва направо, кружляючи за ходом Сонця, водночас співали ритуальні пісні, в яких вшановували померлих і прославляли прихід Нової Звістки. Танець мав екстатичний характер, танцівники входили в стан трансу нібито для спілкування з духами предків. Ритуал тривав до п'яти днів і завершувався струшуванням шалей і ковдр, що символізувало відмову від зла [256, с. 6]. На початку 90-х років XIX століття ця ритуально-танцювальна практика охопила більшу частину західних земель Сполучених Штатів. Танець став катарсичним ритуалом, який швидко заповнив уяву навколишніх племен. Він асоціювався з пророцтвом про кінець колоніальної експансії, вченням про вільне життя, очищене від гріхів і страждань, та міжкультурну співпрацю корінних американців [256]. Особливістю цієї ритуальної практики був синтез християнських і традиційних елементів місцевих язичницьких вірувань [263, с. 20]. Сила спільного танцю чоловіків і жінок, його швидке поширення серед індіанських спільнот – все це уможливило культурну взаємодію, яка сприяла відродженню почуття власної гідності та духовної свободи. Для багатьох індіанців це був визначальний момент у їх згуртуванні як народу; все ще страждаючи під колоніальним ярмом, вони могли уявляти себе спільнотою, яка контролює свою духовність і своє майбутнє [282, с. 57]. Танцювальний ритуал сприяв посиленню культурної комунікації між розрізненими племенами, збереженню їх культурної ідентичності. «Незважаючи на те, що цей рух був жорстоко придушений американськими військами, танець привидів зрештою зберігся в патернах деяких народних танців», – зазначають

дослідники [270]. Цей приклад свідчить, що танець може бути формою соціального протесту і водночас формою культурного самоствердження та міжкультурних впливів, виконуючи важливі функції – збереження етнокультурної ідентичності, протистояння загрозі асиміляції.

Соціокультурна природа танцювального мистецтва проявляється і в його аксіологічній функції, адже танець – це специфічний тілесно-пластичний спосіб фіксації, збереження й трансляції культурного досвіду й культурних цінностей. На думку дослідниці І. Герц, сприяючи повноцінному включенню особистості в соціокультурний простір, «танцювальне мистецтво в образно-символічній формі подає інформацію про ціннісні значення культури. Більше того, цінності не лише є змістом танцювального твору, а й багато в чому визначають принципи його будови: помічено, що сам малюнок танцю найчастіше відображає зміни в уявленні людей про моральність. При цьому, у танцю є ще одна особливість: він «говорить» про цінності двояким чином: 1) у танцях, де переважають денотативні образні знаки, людській увазі постають носії цінностей в їх реальному вигляді – предмети природи, речі, сама людина, її конкретні вчинки; 2) в танцях, що складаються переважно з неденотативних рухів-знаків, коли художня мова не відтворює конкретність матеріального буття, а розгортає перед нами стан ціннісної свідомості, носії цінностей не зображуються, але безпосередньо розкривається ціннісне ставлення до певних сторін буття або до життя взагалі. Отже, транслювання цінностей у танцювальному мистецтві може відбуватися за обома схемами. Тому танець – це модель не лише соціальної системи, а й ціннісної і нормативної систем» [33, с. 201]. Характеризуючи виражальну мову танцю, І. Герц застосовує семіотичний підхід, розглядаючи танцювальні рухи в якості денотативних та конотативних знаків. Можна погодитися з науковицею, що обидва різновиди пластичних знаків можуть виражати культурно-ціннісні значення. Водночас, на нашу думку, конотативні знаки більш повно відображають ціннісний аспект, адже вони означають не самі предмети і явища (як денотативні знаки), а власне людське

ставлення до позначуваного. Тобто, саме конотації виражають соціокультурний контекст, людські емоції та пов'язані із знаком традиційні культурні уявлення.

Композиційна побудова танцю, його ритмічно-інтонаційна основа, характер і форми танцювальних рухів обумовлені культурною традицією, особливостями ментальності та способу життя людей. В народних танцях відображуються національний характер, специфіка історичного розвитку етносу, його соціальної структури, виробничої діяльності, релігійних вірувань тощо. Для вивчення цього аспекту важливе методологічне значення мають ідеї антрополога Франца Боаса, який вважав, що кожна культура має свій особливий шлях формування і розвитку, а всі її складові безпосередньо пов'язані між собою. Тому національну культуру треба вивчати як цілісну систему. Запозичені елементи інтегруються в ній у своєрідний спосіб, притаманний саме цій культурі. Цю проблематику в подальшому розвиває і поглиблює його учениця Рут Бенедикт, яка сформулювала концепт «моделей культури». Відповідно до концепту Рут Бенедикт, унікальність кожної культури обумовлена її центральним стрижнем, головною темою, яка визначає унікальну конфігурацією внутрішньокультурних елементів, наявність спільних переконань, суспільних норм та світоглядних орієнтирів. Цей інтегратор антропологиня називає «етосом культури», який визначає ієрархію структурних елементів культури, спосіб їх поєднання і змістовне наповнення. Вона вважала, що кожна культура вибирає з «великого різноманіття спектру людських можливостей» лише кілька базових характеристик, які стають провідними рисами особистості людей, що живуть у цій культурі. Ці риси складають «взаємозалежне сузір'я естетики та цінностей у кожній культурі, які разом формують її унікальний гештальт, цілісний образ» [230]. Рут Бенедикт, по суті, наголошує на пластичності людської природи, на визначальному впливі соціокультурних чинників на формування особистості, яка є органічною частиною і водночас продуктом

культури. Ці ідеї мали суттєвий вплив на подальший розвиток культурно-антропологічних досліджень танцю.

Унікальна конфігурація структурних елементів певної культури співвідноситься із психотипом цієї культурної спільноти. На думку дослідників, основою етнічно-культурного психотипу є національні архетипи, вкорінені в найглибших шарах людської психіки. Як відомо, наукову розробку теорії архетипів започатковує швейцарський психоаналітик Карл Густав Юнг. В його розумінні архетипи – це базові структурні елементи людської психіки, сформовані у глибинах «колективного несвідомого» [222]. На рівні культури вони об'єктивуються в символах, зокрема, в символічних образах міфів, релігії, ідеології, мистецтва. Символи мистецтва мають здатність виражати складні багатозначні ідеї в художньо-образній формі, доступній для раціонального та чуттєвого сприйняття.

В сучасних наукових дослідженнях прийнято розрізняти універсальні та етнокультурні, або національні, архетипи: «На відміну від універсальних архетипів, типових для всіх культур, у кожній національній культурі домінують свої етнокультурні архетипи, де у концентрованому вигляді представлено колективний досвід народу, нації, етносу» [17, с. 4–12]. На думку М. Ю. Севериної, у процесі своєї еволюції архетипи перетворюються із загальнолюдських категорій на категорії національні; така трансформація відбувається завдяки безкінечному процесу смислоутворення, а також передачі й трансляції смислів у вигляді культурних традицій [178, с. 124]. Дослідники вважають, що «етнічні культурні архетипи являють собою константи національної духовності, які виражають та закріплюють основоположні властивості етносу як культурної цілісності» [178, с. 125]. Етнокультурні архетипи репрезентують унікальні особливості певної культури, її національний дух і колорит. Щоб адекватно збагнути їх значення треба розуміти смисловий код культурної традиції, знати культурний контекст (докладніше про це – у підрозділі 2.2).

В національній культурі найповніше і найвиразніше виявляються саме ті архетипи, які відповідають її унікальному образу і змісту (її етосу, в розумінні Рут Бенедикт). При цьому важливе значення мають історичні фактори, тяглість традиції, культурна наступність. Зокрема видатний український філософ та культуролог Сергій Кримський, аналізуючи архетипи і символи української культури, писав про «прилучення до етногенезу українців найстародавніших архетипів і символів індоєвропейських та середземноморських традицій. Адже з семіотикою Упанішад в українській культурі межують прадавні коди гопака (що спочатку передавали рухи птахів та символіку морального і фізичного вдосконалення), фігури стародавнього пастушого мелосу, семантика мовних утворень, що йдуть від санскриту, трипільські джерела орнаментів писанки, технологія побудови скіфської хати-мазанки за схемою п'ятистінку та зовнішньої побілки тощо. Зрозуміло, ці успадкування не означають, що вже були українці як етнос. Йдеться про тисячолітнє коріння української культури в спадщині інших народів» [125, с. 28–29]. Дослідник роз'яснює, що йдеться саме про «коріння», а не про «власне етнічне підґрунтя», адже історичні передумови етногенезу українців визначаються в культурно-географічних межах однієї і тієї ж самої території: «попри змінювання народів на території, що становила ареал майбутнього формування українського етносу, культурно-історичне підґрунтя цього процесу готувалося тисячоліттями. Адже, за даними археології, на цій території лишався певний автохтонний антропологічний субстрат, який, хоч і не був слов'янським, проте сприяв безпосередній трансляції стародавньої індоєвропейської культурної традиції» [125, с. 301–302].

На думку С. Кримського, «особливість етногенного процесу в Україні полягала в тому, що він живився не просто засвоєнням певних елементів світової культури та історичного досвіду (як це було в усіх етносах), а характеризувався прямою (так би мовити, з рук в руки) естафетою передавання культурних цінностей та традицій у тому єдиному геокультурному руслі, яке дає змогу безпосередньо ввести в етнотворення

українців тисячолітній досвід інших народів» [125, с. 302]. Йдеться про те, що важливим фактором історичного становлення українського етносу була довготривала міжкультурна взаємодія етносів в єдиному геокультурному просторі, в процесі цієї взаємодії вироблялися культурні коди слов'янської культури, які репрезентувалися в народній творчості, у тому числі, і в танцювальному мистецтві. Так, танець гопак, ще задовго до того, як став військовим танцем українських козаків, увібрав в себе коди ритуально-міфологічного спадку індоєвропейських культурних традицій – передусім, праслов'янської, давньослов'янської і скіфо-сарматської.

В цьому контексті заслуговує на увагу поняття «**рухові архетипи**», яке концептуалізується дослідниками українського танцю К. Кіндер і В. Гордєєвим. Досліджуючи пластичні символи української танцювальної культури, К. Кіндер в якості основних етнонаціональних рухових архетипів виділяє потрійний притуп і трикрок, які стали основою для створення цілої низки різноманітних рухів та їх подальшої модифікації до складніших форм. Науковиця пов'язує це з особливостями слов'янської ментальності; на її думку, «в основі загальнослов'янського світобачення й світорозуміння лежав дуалістичний принцип протиставлень: правий-лівий, білий-чорний, своє-чуже, чоловік-жінка, парний-непарний. У зв'язку з цим третій складник постає ніби ствердженням першого, продовженням розвитку. Звідси і міфопоетична потреба – три кроки, три поклони, три притупи, триразове піднімання рук, повторення тричі молитви» [102, с. 10]. Дослідник В. Гордєєв визначає рухові архетипи в українському народному танці як «первісний образ (ідея, уявлення), який формується у просторово-часовому вимірі танцю на рівні його лексики, коли символічні рухи, жести, пози танцю у значній мірі визначають особливості національної ментальності, символіки, характеру почуттів і настроїв та постають у хореографічній творчості» [46, с. 41–42].

На нашу думку, «рухові архетипи», про які пишуть дослідники, не є архетипами в тому значенні, в якому їх розумів Юнг, запроваджуючи це

поняття в науковий дискурс. Юнг наголошував на необхідності розрізняти архетипи як гіпотетичні, недоступні для споглядання образи, що викристалізувалися в глибинних шарах психіки, і архетипічні уявлення, які об'єктивуються в символах культури. Перші є структурними елементами колективного несвідомого, це універсальні паттерни (зразки), своєрідні матриці універсального колективного досвіду людей. Символи культури – чуттєво-образні репрезентації архетипів, які можуть представляти «величезну кількість варіацій основних архетипних образів» [222].

В танці архетипні уявлення відтворюються у вигляді символічних образів, що конструюються ритмо-пластичними жестами, які транслюють назовні енергію архетипів колективного несвідомого. Це можуть бути образи звірів, птахів, культурних героїв, духів предків, природних стихій тощо. Людське тіло як мікrokосм взаємодіє на енергетичному рівні із макrokосмосом. Здатність танцювальних рухів генерувати і передавати енергію уможливорює психотерапевтичну, катарсичну і сугестивну функції танців.

Тілесно-рухові символи мистецтва танцю закріплюються і передаються культурною традицією від покоління до покоління. Фактично йдеться про канонізовані тілесно-пластичні рухи, які репрезентують архетипи колективного несвідомого у формі танцювальних образів-символів. На рівні етнокультури така репрезентація набуває певної специфіки, що відображає культурну унікальність етнічної спільноти, її відмінність від інших. Ця специфіка може виражатися в композиції танцю, динаміці й характері танцювальних рухів і поз, в хореографічній стилістиці, на рівні пісенно-музичного супроводу, на рівні танцювальних атрибутів тощо. Як слушно зазначає К. Кіндер, «система зображальних засобів є традиційною і загальнодоступною для етнічної спільноти як певна знакова система в рамках національної або регіональної традиції. Досить часто етнічно-регіональні ознаки поєднуються з загальнонаціональними, які виступають символами відмінності нації» [102, с. 12].

Системне вивчення танцю передбачає кореляцію універсального загальнолюдського, етнонаціонального та регіонального вимірів танцювального мистецтва із врахуванням міжкультурних взаємовпливів з метою виявлення специфіки її змістів і форм, що побутують в різних регіонах. Як вважає відомий український культуролог та естетик В. Личковах, «як би не різнилися етнокультурні цінності, всім їм притаманне певне співвідношення універсального і партикулярного, спільного і специфічного в їхніх інваріантах і вартісних смислах. Тому справжні цінності етнокультури, з одного боку, "відкриті" всьому людству як носії загальноприйнятих гуманістичних ідей, а з іншого – є вичерпно "доступними", адекватно зрозумілими виключно носіям відповідної етнокультурної ментальності. культури, відтак, має як універсальний, так і національний дискурси і справджується, як відомо, через їхній діалог, міжкультурні комунікації, духовне порозуміння» [130, с. 21].

Етнічна і регіональна специфіка танцювальної лексики обумовлена низкою чинників. Серед них – особливості природного ландшафту, які визначають форми сприйняття просторово-часових координат людського існування. На думку В. Личковаха, слов'янський національний образ світу конститується рівнинними, степовими, часто безкраїми краєвидами, які сприяють формуванню своєрідного «простору» душі, відкритості, щирості, щедрості національного характеру, підсилюючи його емоційне начало. Відповідно, українська етноментальність спирається на такі архетипні принципи як кордоцентризм, софійність, антеїзм, соборність тощо [130, с. 21].

Звичайно, особливості клімату і природного ландшафту впливають на формування етнічної культури, на повсякденне життя людей і соціокультурні процеси, у тому числі на танцювальне мистецтво. Зокрема, вплив географічного чинника виразно прослідковується на прикладі регіональних особливостей українського традиційного танцю. Так, для центральної України, де переважає рівнинна місцевість, народні танці здебільшого

характеризуються масштабною глибинно-просторовою композицією, різноманітністю малюнку, широтою та пластичною округлістю рухів. Для Карпатського регіону, розташованого в гірській місцевості, більш характерні танці, композиція яких передбачає обмеження танцювальної площини, що проявляється «у прийомі закритої кругової фігури, де танцюристи тримаються за плече чи схрещеними руками за спиною, і в фігурах, побудованих з двох-трьох кіл, <...> у виконанні дрібних жіночих та чоловічих па з невисоким підняттям ніг. Багато танцювальних рухів горян виконуються на одному місці, що також пояснюється рельєфом місцевості в якій вони мешкають <...> поряд з масовими значне місце посідають парні і навіть сольні танці» [144]. Танцям Карпатського регіону притаманні швидкість, контрастність, різка зміна положень рук, ніг, голови. На характер тілесно-пластичного самовираження і форми танцювальної лексики мають вплив і кліматичні умови.

Водночас значний вплив на розвиток танцювальної культури мають соціально-економічний уклад етнічної спільноти, характер трудової діяльності людей, соціальна структура, а також особливості культурної ідентичності етносу. В цьому контексті особливе значення має етнокультурна ідентичність як усвідомлене відчуття своєї належності до певної етнічної спільноти, зв'язку з її історією, символами, територією тощо. Як відомо, засадничими складовими етнокультурної ідентичності є мова, традиції, звичаї, а також етнічна ментальність, що включає міфо-релігійні уявлення, різноманітні стереотипи, у тому числі гендерні, систему панівних цінностей. Важливим чинником становлення культурної ідентичності є міжкультурна взаємодія, адже усвідомлення унікальності власного етносу передбачає співставлення з іншим, іноетнічним. Тож погоджуємося із П. Герчанівською, яка зазначає що «культурна взаємодія – невід'ємна складова історичного процесу розвитку культурної ідентичності. Її базовим механізмом є соціокультурна комунікація, що забезпечує формування зв'язків, регулювання культурної сфери людства, трансляцію

соціокультурного досвіду» [36, с. 7]. Також слушною є думка дослідниці Т. Воропаєвої, яка теж вважає культурні взаємовпливи необхідною умовою процесу етнокультурної ідентифікації, що реалізується «завдяки особливостям людської діяльності, включаючи культурні взаємообміни» [29, с. 17].

Серед інших чинників, які визначають етнонаціональну специфіку українського народного танцю – споконвічний зв'язок наших предків із землеробською діяльністю, що обумовило сакралізацію землі, небесних світил (передусім Сонця), рослин, а також провідну роль жінки як берегині роду (на відміну від культур кочових мисливських етносів, в яких домінує чоловіче начало). На думку дослідників, в числі найбільш значимих українських національних архетипів – архетипи дому, землі, поля, жінки-матері, воїна-героя та ін. Зокрема, М. Міщенко зазначає: «Одним з найголовніших та значимих серед українських національних архетипів є архетип «Дому». Дім, що предстає як батьківська хата, мала Батьківщина, праобраз України, а в часи складної історичної ситуації – як образ руїни, пустки, зболеної української землі <...> Звернення до архетипу «Дому» – це не лише пошук себе та свого місця в світі, а пошук себе в ланцюгу поколінь та національному вимірі» [147, с. 91].

Можна сказати, що усі перелічені фактори в сукупності визначають особливості етнокультурної ідентичності, яка об'єктивується в культурній творчості, формуючи національну танцювальну традицію. Хореографічне мистецтво є складовою цілісної людської культури як багатоскладної розгалуженої системи. Ми погоджуємось із антропологом Родериком Ланге, який в своєму дослідженні «Природа танцю» пише: «Стиль окремих танцюристів – це всього лише прояв танцювального стилю, який використовується певною групою людей, нацією чи школою, а це, в свою чергу, завжди культурно обумовлено. Навіть у повністю імпровізованих танцях можна виявити певні стереотипи рухів, які “притаманні” певній соціальній групі. Це тому, що окрема особистість соціально і культурно

обумовлена. Але танцівник може і не усвідомлювати, що він виконує форми руху, характерні для його оточення» [264, с. 79–80].

Змінюючи форму, лексику і змістовне наповнення, мистецтво танцю відображує тенденції і явища певної культурної епохи, тобто репрезентує її світоглядний соціокультурний контекст. Поділяємо думку дослідниці І. Герц, яка зазначає, що «стан танцю в усі часи відображав і відображає культурні зміни, що відбуваються. Супроводжуючи розвиток культури, танцювальне мистецтво постає своєрідною моделлю соціокультурних процесів, втіленням багатогранної і невичерпної суті культури» [33, с. 203].

Водночас зауважимо, що танець не тільки відображає культурні процеси, але й впливає на них. З одного боку, танець – культурно і соціально обумовлений феномен, він видозмінюється відповідно до нових соціокультурних реалій; а з другого, він здійснює вплив на людину (передусім, на її психо-фізичний та емоційний стан, соціалізацію, на формування культурної ідентичності), впливає на суспільство, реалізуючи важливі соціокультурні функції. Серед основних функцій танцю – сакральномігічна, соціальна, комунікативна, психологічна, виховна, терапевтична, естетична. Вони притаманні танцю на всіх етапах його розвитку. Але їх ієрархія історично змінюється; в ту чи іншу культурну епоху певна функція може домінувати, підпорядковуючи собі інші. Так, в архаїчний період основною була ритуальна сакральномігічна функція танцю, яка підпорядковувала собі соціальну, комунікативну, психологічну тощо. Вірування в мігічні сили природи, традиція поминання предків, шлюбні мотиви та ін. знаходили образне хореографічно-пантомімічне втілення у танцювально-обрядових діях, що мали велику сюжетну різноманітність. Із зміною світогляду і розпадом первісного художнього синкретизму танець поступово виокремлюється із ритуального континууму і набуває самостійного значення. Збільшується питома вага побутових танців відносно обрядових. «Із ускладненням виробничих процесів виникають нові танці, що відображають різноманітні трудові процеси: гуцульські танці лісорубів, танці

шевчиків, гончарів, ковалів, чабанів тощо, які надалі виокремлюються в один із видів народної хореографії. З часом на перше місце виходить не міфологічно-сакральна характеристика танцю, а життєвий устрій. Незважаючи на це, не слід вважати, що первісний зміст, закладений у танцювальних рухах, втрачається. Відбувається поступове перекодування знакової системи танцю, результатом чого є нашарування на первісно накладений зміст нової його інтерпретації. На новому етапі становлення звернення до природи, тварин, птахів та рослин використовувалось не з метою їх умилювання, а для створення художнього образу або хореографічної характеристики людини», – зазначає Л. Козинко [111, с. 85–86]. Дослідниця вважає, що на цьому етапі розвитку танцювального мистецтва відбувається становлення національного фольклорного танцю, «у якому знаходить вираження національний характер, національна специфіка, притаманний певному етносу стиль життя з його специфічним устроєм, зводом правил, обрядовістю тощо» [111, с. 86].

Народний танець є породженням колективної народної творчості, він побутує в своєму соціокультурному середовищі і зберігає традиційну композицію і лексику, притаманну регіону його побутування. Можна сказати, що народний танець – первинна основа всієї танцювальної творчості. Він є виразником і водночас формувальним чинником національно-культурної ідентичності, виражає етно-ментальні й культурні особливості народу, нації.

Кожна культурна епоха породжує нові форми і нові змісти танцювального мистецтва. В сучасній культурі на передньому плані естетична і комунікативна функції, з якими тісно пов'язані психологічна, виховна, терапевтична, розважальна та ін. Сучасна танцювальна культура надзвичайно різноманітна. Проте попри нове танцювальне розмаїття зберігаються й традиційні танці, однак їх статус і соціокультурні функції зазнають суттєвих змін. Із втратою ритуально-сакральної функції танець секуляризується, стає частиною людського повсякдення, різновидом

професійної художньо-естетичної творчості, чуттєво-тілесного самовираження. Та навіть як чиста форма естетичного задоволення, або тілесного тренування чи розваги, танець зберігає функцію вираження ідей та почуттів, різноманітних людських прагнень. В сучасному суспільстві масового споживання все більш помітною стає тенденція перетворення танцю на масовий комерційний продукт, який презентується і поширюється в медіасередовищі.

Отже, можемо констатувати, що танець є важливим соціокультурним феноменом, розвиток якого відбувається в руслі загальних тенденцій певної культурної епохи та особливостей етнонаціональної культури і відображає зміни культурної парадигми. В танці в символічній формі репрезентуються засадничі елементи соціокультурної реальності – світогляд народу, його чуттєво-емоційний склад, культурна ідентичність, художньо-естетичні цінності, соціальна структура тощо.

Питома вага, значення і функції танцювального мистецтва історично змінюються на кожному етапі його розвитку в залежності від соціокультурного контексту. Засадничим елементом хореографічної культури є танець в різноманітності його конкретних форм, а периферійними – історичні, географічні, етнічні, світоглядні чинники, які обумовлюють особливості побутування танців в певних часово-просторових параметрах. Ці особливості включають відмінності, які проявляються як в діахронічному вимірі (зміни танцювальної лексики та семантики рухів з плином часу під впливом соціокультурного контексту), так і в синхронічному (відмінності танців представників різних верств або етносів, регіональні особливості в один і той самий період).

2.2. Танець як форма міжкультурної комунікації

Однією з важливих характеристик соціокультурної природи танцю є його комунікативний потенціал. Аналіз цього потенціалу розпочнемо з

експлікації низки понять комунікативного дискурсу (передусім таких як «комунікація» і «міжкультурна комунікація»), що допоможе глибше осягнути соціокультурну природу танцю в контексті процесів міжкультурної взаємодії.

Поняття «комунікація» походить від латинських слів *communicatio* – повідомлення, передача; або ж *communico* – поєднувати, зв'язувати, брати участь [233]. Зазвичай комунікацію розуміють як процес обміну інформацією, який може здійснюватися у вербальній або невербальній формі. Цей процес включає не тільки трансляцію інформації, а й її сприйняття та відповідне розуміння. Етимологія поняття також вказує на те, що комунікація передбачає встановлення певного зв'язку, взаємодію суб'єктів комунікаційного процесу.

Дослідники вважають, що саме формування розвинених комунікативних навичок сприяло становленню людини і суспільства, розвитку мислення і соціалізації. Український філософ Н. Хамітов зазначає, що в широкому сенсі комунікація – «це термін, що окреслює людську взаємодію у світі. У сучасній філософії використовується передусім як ознака конструктивної взаємодії особистостей, соціальних груп, націй та етносів, яка розгортається на основі толерантності й порозуміння» [201, с. 291].

В комунікативному процесі транслюються не тільки об'єктивні інформаційні дані, а й людські думки, враження, почуття. Таким чином, поняття «комунікація» передбачає як обмін, передачу й сприйняття інформації, так і екзистенціальну комунікацію як інтерактивну взаємодію «Я» й «Іншого». В такому розумінні комунікацію можна розглядати як багатогранний феномен, що охоплює усі сфери людської діяльності, реалізуючись у різноманітних формах і рівнях міжсуб'єктної взаємодії – на міжособистісному рівні, на рівні соціальних спільнот, етнічних і національних культур тощо.

Культури не є ізольованими феноменами, на їх розвиток впливають процеси міжкультурної взаємодії. Інтенсивні міжкультурні контакти

прискорюють й урізноманітнюють соціокультурні процеси. Масштаби й динаміка таких контактів суттєво зростають в умовах глобалізації. В цьому контексті особлива увага в науковому дискурсі приділяється поняттю міжкультурної комунікації. Термін «міжкультурна комунікація» був уведений у науковий обіг у середині ХХ століття відомим вченим, представником американської школи культурної антропології Едвардом Холлом [245]. У книзі «За межами культури» дослідник докладно аналізує світоглядні й соціальні чинники культурної комунікації. На його думку, визначальний вплив на перебіг і характер міжкультурних комунікативних актів має культурний контекст (як бачимо, в цьому він солідарний із Ч. Пірсом). Новим є те, що за Е. Холлом, головне в цьому контексті – особливості сприйняття й переживання простору і часу, що суттєво відрізняє представників різних культур [241]. На його думку, це саме ті неявні, приховані чинники, які обумовлюють специфіку будь-якої культури, її культурно-комунікативні характеристики, передусім, параметри міжкультурної комунікації [244].

Здебільшого міжкультурну комунікацію розуміють як процес культурної взаємодії учасників комунікативного акту, або ж як обмін інформацією та культурними надбаннями між представниками різних національних традицій. Цей процес передбачає контакти і взаємовплив, внаслідок чого виявляються як універсальні, загальні, так і специфічні, особливі, риси кожної з культур. Характер такої взаємодії залежить від рівня їх розвитку, історичних, соціально-економічних та політичних умов, ступеню подібності/відмінності світогляду, традицій та соціокультурного контексту.

Для нашого дослідження мають важливе значення ідеї Е. Холла щодо важливості невербальної комунікації, а також посторово-часових параметрів людського існування й діяльності. У книзі «Танець життя» (The Dance of Life, перше видання – 1983 рік) дослідник аналізує, як індивіди пов'язані між собою невидимими ритмами життя і творчості, обґрунтовуючи тезу про те що невербальна комунікація найбільш правдиво виражає наші справжні

думки і почуття, наше ставлення один до одного [243]. Теорія Е. Холла також дає підстави для припущення, що найбільш ефективною (в соціокультурному сенсі) є комунікація між тими культурами, які мають певний ступінь подібності культурних традицій в наслідок географічної, етнічної чи світоглядної близькості. Вважаємо, що урахування особливостей соціокультурного контексту важливе і для осмислення мистецтва танцю як специфічної форми невербальної міжкультурної комунікації, здатної транслювати культурно значиму інформацію в синхронному і діяхронному часових аспектах відповідно до регіонально-просторових параметрів.

Виразальна мова мистецтва є надзвичайно багатою й різноманітною. Кожен різновид художньої творчості має особливу семіотичну природу і, відповідно, притаманний йому особливий тип художньої комунікації. Тому можна говорити не тільки про вербальну мову літератури й поезії, а й також про невербальну виразальну мову кольорів живопису, звуків музики, танцювальних рухів тощо. Невербальна комунікація посідає значне місце в комунікативних практиках людини. За даними психологічних досліджень в процесі спілкування понад 65 % усієї інформації передається співрозмовнику невербальними засобами спілкування [20]. До того ж, як відомо, невербальна мова тіла має свої особливості в різних культурах. Врахування цих особливостей є важливою умовою порозуміння і водночас чинником ефективності міжкультурної взаємодії.

Як форма невербальної комунікації, танець має важливе значення для самовираження людини та емоційного спілкування з іншими людьми. На думку румунських дослідниць М. Арсіз і Д. Танасе, «танець – це важлива форма невербальної комунікації та терапії, за допомогою якої люди встановлюють конкретні стосунки з собою, з іншими, і здатні краще інтерпретувати духовний світ і світ природи, в якому розгортається їх життя» [227, с. 62].

Комунікативну функцію танцю можна розглядати в різних аспектах. Це не тільки комунікація між тими, хто бере участь в танці, або між

танцюючими й глядачами; колективні танці сприяють зміцненню комунікативних зв'язків між представниками різних верств суспільства, соціальних спільнот й різних етнокультурних традицій. Багато дослідників розглядають танець як різновид невербальної мови – мови тілесних рухів, здатних виражати людські думки і почуття, коди колективного несвідомого: «будь-яка думка або емоція може бути виражена і пережита через танцювальний рух, через цю своєрідну мову, яке розвивається в просторі і перебуває за межами словесної мови, – зазначає дослідниця І. Герц. – Мова танцю об'єктивно виражає ті таємні істини, той таємний сенс різних проявів дійсності, який зазвичай залишається прихованим під формами раціональної свідомості. Завдяки тому, що людині, яка перебуває в стані танцю, притаманне ритмопластичне мислення, а також завдяки символізму і архетипізму танцювальної мови, танець являє собою зразок глибинного спілкування, активності і зацікавленої участі в долях інших людей. Все це дає танцю змогу відігравати важливу роль у процесі засвоєння особистістю соціокультурного досвіду і поставати еталоном комунікативної спрямованості до оточуючих людей» [32, с. 63–68]. Тому танець сприяє подоланню особистісного відчуження, соціальної дезінтеграції.

Чи не перший ґрунтовний опис комунікативної природи танцю знаходимо у вже згаданому трактаті «Про танець» давньогрецького письменника Лукіана. Зокрема, він вважав, що основним завданням танцівника є оволодіння наукою наслідування (мімезісу), що передбачає реалістичне зображення подій й вираження думок і почуттів за допомогою танцювальних рухів, вміння ясно виразити навіть втаємничене, сокровенне – так, щоби глядачі зрозуміли все без додаткових тлумачень (36). Йдеться про особливу комунікативну виразність танцю, яка прирівнюється до вербальної мови. В цьому сенсі автор порівнює танцівників з ораторами, вважаючи, що танець споріднений з ораторським мистецтвом (65): «оскільки мистецтво танцівника наслідувальне, остільки він має рухами зобразити зміст пісні, – танцівник має вправлятися як оратори, домагаючись особливої ясності, щоби

все те, що він зображує, було зрозумілим, не потребуючи жодного тлумачення» (62) [134].

Ці твердження Лукіан ілюструє промовистими прикладами. Зокрема, він розказує про кініка Димитрія, який спочатку зневажливо ставився до танців, вважаючи рухи танцівників беззмістовними, але, побачивши виступ майстерного плясуна, який представив в своєму танці міф про Афродіту, кардинально змінив свою думку, вигукнувши: «Я чую те, що ти робиш, а не тільки бачу! Мені здається, що самі твої руки говорять!» (63). Також у трактаті розповідається про шляхетного іноземця, який попросив імператора Нерона подарувати йому танцівника, що підкорив його своїм виразним мистецтвом. «Нерон спитав: “Так для чого ж він тобі буде потрібен?” – “Сусіди в мене є, – відповів чужоземець, – варвари, які іншою мовою говорять, і перекладачів для них знайти нелегко. Так ось, якщо мені щось знадобиться, цей танцівник їм усе розтлумачить знаками”» (64) [134].

Серед важливих функцій танцю – розважати, приносити задоволення, вдосконалювати тіло і душу – філософ вважає основною саме комунікативну: здатність танцівника «станцювати» міфічний переказ, історичну подію, реалістично зобразити образи богів, культурних героїв, видатних діячів за допомогою невербальної пластичної мови. Важливе значення в невербальній танцювальній комунікації мали різноманітні атрибути. Лукіан, зокрема, описує різновиди масок, яскравих костюмів, які допомагають танцівникам виразніше передати, а глядачам – краще зрозуміти зміст хореографічної композиції.

Міметичний танець був своєрідним нарративом (від лат. *narrare* – «розповідати»). В такому розумінні «станцювати» означало і «показати», і «розказати», і «виразити» (емоції, почуття) водночас. Танець виконував важливу соціокультурну місію – репрезентував вищий божественно-сакральний вимір буття, транслював традицію, забезпечуючи комунікативний зв'язок між божественним і людським, між поколіннями, між

представниками різних народів й етнічних груп, долаючи релігійні, мовні й ідеологічні бар'єри.

Міметичне танцювальне мистецтво, що було надзвичайно популярне й поширене в елліністичний період (IV стол. до н. е. – по III стол. н. е.), – своєрідна пантоміма, в якій головним виражальним засобом творення художнього образу є пластика людського тіла, ритмічні жести, пози, міміка наслідувального характеру (з лат. *mimus* – «наслідувач»; «актор», «танцівник»), які були легко-пізнавані й зрозумілі для більшості людей. «Не безпідставно жителі Італії називають танцюристів “пантомімами”, тобто «всенаслідувачами», – зазначав Лукіан, – ця назва передає доволі точно те, що роблять танцівники» (67) [134].

Таке мистецтво потребувало не тільки фізичної вправності, але й розуміння сутності й характерних особливостей представлених образів, що передбачало не тільки досконале знання міфології, філософії, історії, а й характерних особливостей кожного персонажу, кожної події задля адекватного їх представлення й забезпечення впізнаваності. Звертаючись до співрозмовника, Лукіан стверджує, що мистецтво танцю – «не з легких і швидко подоланих, але вимагає підйому на найвищі щаблі всіх наук: не лише музики, а й ритміки, метрики і особливо улюбленої твоєї філософії, як природної, так і моральної, <...> і риторики не цурається; навпаки, і вона причетна, оскільки він прагне тієї ж мети, що й оратори: показати людські вдачі і пристрасті. Не чужі танцю також живопис і скульптура, і з неприхованою старанністю наслідує він струнку пропорційність творів, так що ні сам Фідій, ні Апеллес не виявляються вартими вище мистецтва танцю» (35) [134]. При цьому варто зазначити, що міметичний танець не був простим копіюванням дійсності, але передбачав художню інтерпретацію образів, кожен відомий танцівник-пантомім створював власну манеру виконання, свій самобутній стиль.

Пантомімічний наративний (розповідний/оповідальний) характер притаманний традиційним танцям різних культур. Це й тотемічні ритуальні

танці, наприклад, австралійських аборигенів, в яких танцівники наслідують рухи тварин, одягаючи відповідні маски й костюми. Комунікативно-виражальний потенціал, композиційна структура і зміст таких танців підпорядковувалися структурі міфічної оповіді й меті ритуалу – представити священну історію племені, починаючи від його походження від тотемної тварини, а також актуалізувати зв'язок із тотемом, акумулювати його силу і забезпечити бажану підтримку. Сюжет міфу був своєрідним сценарієм танцювальної пантоміми. Лексичні особливості таких танців визначались характером пластики тотемів – певних звірів, птахів, комах або рослин. На думку дослідниці Л. Козинко, в тотемічних танцях вже були наявні елементи художньої образності: «саме з появою танців, підпорядкованих міфічній основі, можна починати відлік становлення образності танцю. Так, наприклад, виконавці тотемічних танців наслідували свого тотема, для чого виконували притаманні йому рухи, намагались досягти найбільшої подібності завдяки розфарбовуванню тіла та використанню масок і костюмів. Крім того, танець виконувався у певному емоційному стані, характерному тотему. Перелічені елементи дають змогу стверджувати про зародження двох структурних компонентів хореографічного образу: емоційного та просторового. Отже, виконавці тотемічних танців створювали пластично та акторськи виразний образ [111, с. 83–84].

Пантомімічні ілюстративні танцювальні рухи були поширені і в давньослов'янській обрядовій культурі. Ритуальні танці безпосередньо репрезентували орієнтири світогляду і способу життя наших предків. Передусім вони були пов'язані з аграрними релігійно-магічними віруваннями. Сюжети аграрних міфів, образно-символічні уявлення про цикли природи, людського життя й виробничої діяльності репрезентувалися в ритуалах і обрядах у синкретичній єдності таких виражально-комунікативних засобів як символічні танцювальні рухи, спів, пантоміма й ритуальні атрибути. Пантомімічні ілюстративні рухи до сьогодні збереглися в традиційних українських танцювально-пісенних композиціях (хороводах)

календарно-річної й сімейної обрядовості – веснянках, гаївках, зокрема, таких хороводах як «Дружба», «Молодець», «Льон», «А ми просо сіяли», «Хміль», «Мак» тощо. В цих танцювальних творах присутні такі ілюстративні рухи які імітують сіяння, збирання рослин або обробіток сільськогосподарських культур чи працю ремісників (шевця, бондаря, коваля).

Міметичний аспект танцювальної комунікації виразно прослідковується в індійському класичному танці, який бере свій початок у традиціях ведичної та пізнішої індуїстської культури й танцювально-музичному стилі «натья», теоретичні засади якого були обґрунтовані в трактаті «Натья-шастра» (IV ст. до н. е. – II ст. н. е.) [277]. Це синкретичний різновид ритуального мистецтва, який окрім танцювальних рухів включає спів, інструментальну музику, пантоміму – ритуальну мову символічних жестів (хасті, мудри). Згідно з традицією, танець має божественне походження. Його першоосновою є священний танець Шиви Натараджи (Царя танцю), який втілює водночас руйнівне і творче начала. В ньому відображена повнота осмислення світобудови в його нескінченній мінливості. Синестезія духовного і тілесного, музичних і тілесно-пластичних елементів танцю утворюють складну мову жестів, що є першоосновою невербальної комунікації, перетворює танець на текст. Невербальна мова танцювальної комунікації включає в себе значення 108 класичних поз тіла, більше 500 рухів пальців, понад два десятки рухів голови, 26 рухів очного яблука, шість рухів брів, чотири руху шиї і для свого розуміння потребує відповідної освіченості [252, с. 110-111]. Усі різновиди індійського класичного танцю засновані на комунікації: танцівниці за допомогою символічних жестів і міміки звертаються з молитвою і вдячністю до богів, глядачів, наставників. Сюжетною основою більшості танців є стародавні міфи й епічні поеми. При цьому танцівниці не просто зображують певні події, а розповідають про них за допомогою танцювальної пантоміми. Так, назва традиційного індійського танцю Катхак походить від санскритського

слова *katha*, що означає «розповідь». Дослідники пов'язують його походження із ведичною міфологією. Його давні виконавці були мандрівними танцівниками, які подорожували по містам і селам долини Гангу, виступаючи в храмах і на майданах, і представляли історії про Крішну за допомогою тацювальної пантоміми, музики і співу. Це були високопрофесійні майстерні танцівники. Їх творчість отримала підтримку з боку храмових жерців, які вважали такий танець дієвим знаряддям поширення вчення індуїзму серед широких мас в привабливій і легкозрозумілій формі. Водночас заможні індуси запрошували їх в свої палаци, надаючи перевагу яскравому танцювальному видовищу перед читанням або слуханням довгих релігійних оповідей. З часом танцювальні рухи ускладнювалися й урізноманітнювалися, танцювальна мова виражала глибоші приховані сенси [291, с. 8].

В контексті новітнього хореографічного дискурсу однією з перших про танець як про комунікацію говорила відома американська хореографиня й танцівниця Мері Вігман: «Танець – це жива мова, якою говорить людина, це художнє узагальнення, що витає над реальною основою, для того щоб висловитися на більш високому рівні, в образах і алегоріях сокровенних людських емоцій. Танець перш за все вимагає спілкування прямого, тому що його носієм і посередником є сама людина, а інструментом вираження – людське тіло, природні рухи, якого створюють матеріал для танцю, єдиний матеріал, який є його власним і самостійно їм використовуваним» [цит. за: 128, с. 154].

Комунікативні властивості танцю є культурно обумовленими і можуть слугувати моделлю комунікативного зв'язку між людьми в межах певної культурної традиції. Так, відомий американський дослідник музичного фольклору Алан Ломакс вважає, що «танець як такий є репрезентацією життя або первинною моделлю комунікації; він фокусує в собі ті пріоритетні динамічні патерни, які найбільш успішно та часто підживлюють повсякденну активність більшості людей у культурі» [269]. Це підтверджується даними

досліджень антропологів та психологів. Зокрема, відомий британський антрополог Робін Данбар із Оксфордського університету на основі численних експериментів, які розпочалися з реконструкції традиційного колового танцю африканського племені зулусів, стверджує, що колективні синхронні рухи сприяють соціальній поведінці та співпраці і є важливим механізмом соціокультурної комунікації [303].

Комунікативний потенціал танцю також обумовлений виражальними можливостями людської тілесності, зокрема, тілесної пластики і кінетики, а також взаємодією тіла із світом та сучасною йому соціокультурною реальністю. Французький феноменолог Мішель Мерло-Понті вважав, що онтологічна вкоріненість людини в світі й культурі пов'язана передусім із її тілом, яке зумовлює людський досвід розумового й чуттєвого сприйняття. Він розглядає тіло не тільки як біологічний феномен, а як виражально-комунікативний соціокультурний конструкт: саме тіло конститує і виражає смисли, проєктує значення назовні, створюючи навколо себе культурний світ [141]. Таким чином Мерло-Понті вказує на нерозривний зв'язок тілесності й культури. З одного боку, тілесні канони і практики обумовлені панівними світоглядними й ціннісними орієнтирами, а з другого, культурні традиції, усі різноманітні види культурної діяльності і відповідні навички реалізуються через тілесну активність. В такому розумінні поняття «тілесність» означає людське тіло, перетворене під впливом соціальних і культурних факторів, яке виконує важливі соціокультурні функції, насамперед, комунікативну.

В культурно-антропологічному аспекті тілесність можна розглядати як знаково-комунікативну систему, що генерує соціокультурні значення. Культурно-антропологічні дослідження свідчать, що в архаїчних спільнотах тіло позиціонувалося в якості основоположного об'єкта суспільно значущої символіки і суб'єкта культурної комунікації, демонструючи знаки етнічного, соціального й сімейного статусу, релігійних переконань, статевовікових характеристик (через міміку, рухи, татуювання, шрами, ритуальні каліцтва, прикраси, маски тощо). Як зазначає дослідниця Я. Потапенко, «з точки зору

культурної антропології, людина комплексно поєднує в собі тілесно-біологічні й соціокультурні сутнісні складники; її існування зумовлене взаємодією і взаємовпливом тілесності й соціальності на всіх рівнях індивідуального буття. Іншою важливою проблемою, котра традиційно розробляється в культурно-антропологічних студіях, є проблема тіла людини як знаково-комунікативної системи, "джерела" символів і метафор» [173, с. 14–15].

Людське тіло перетворюється в танці на семіотичну «тілесну модель» – виражальне тіло, що репрезентує в невербальних образно-символічних формах різноманітні соціокультурні значення. Танцювальне мистецтво транслює культурну традицію, систему цінностей, моральних норм, моделі поведінки, способи міжособистісної та міжкультурної комунікації. В цьому контексті дослідники пропонують розглядати танець як специфічний невербальний дискурс тіла, в якому виявляються актуальні культурно-історичні моделі тілесності [209, с. 237]. Як зазначає дослідниця Н. Чілікіна, «танець як вид мистецтва, безпосередньо пов'язаний з тілом і вкорінений у ньому, дає можливість художньо-пластичного осмислення тілесних метаморфоз, що відбуваються з людиною в культурі, формує свого роду невербальний дискурс тіла» [209, с. 238]. Танці репрезентують культурно-історичні моделі тілесності, притаманні певній культурній епосі, «які об'єктивно виникають як узагальнення домінантних рис практичного і ментального повсякденного досвіду людей, осмислюються і концептуально оформлюються в танці, стаючи приводом для його змін і розвитку» [209, с. 238]. Мова танцю – це різновид мови людського тіла; вона ритмічна, пластична, естетизована (виражає людські почуття).

Поглиблене розуміння образно-пластичної комунікації в танці передбачає застосування семіотичного підходу. Будь-яка передача інформації здійснюється за допомогою системи умовних знаків. Провідну роль знаків у комунікативному процесі вперше науково обґрунтував Чарльз Пірс, якого вважають одним із засновників семіотики як теорії знаків і знакових систем.

Філософ докладно проаналізував структуру і функції знаків, розробив їх класифікацію. Він осмислив процес семіозису як встановлення зв'язку між знаком і означуваним предметом із подальшою інтерпретацією знаку. На його думку, знак отримує значення в конкретному процесі комунікації; це значення залежить від соціокультурного контексту, адже в певній культурній традиції конкретний знак співвідноситься із конкретним змістом. За Пірсом, знаки – основні інструменти творення текстів культури в процесі комунікації [292].

Як відомо, в семіотичному дискурсі вирізняють предметне, смислове й експресивне значення знаку. Знак означає предмет, останній і є його предметним значенням, або денотатом, і виражає своє експресивне і смислове значення [42, с. 232]. Під експресивним значенням розуміється властивість знаку виражати емоції і викликати певні почуття. Для танцювальної комунікації експресивне значення має особливе значення, адже воно безпосередньо пов'язане з виражальними властивостями танцю, його емоційним впливом на танцівників і глядачів.

Виходячи з трактування відносин між знаками і репрезентованими ними об'єктами (точніше, йдеться про характер зв'язку між позначником і позначуваним), Ч. Пірс розробив найбільш відомий на сьогодні варіант класифікації знаків, розподіливши їх на три різновиди: “знаки-ікони” (відношення подібності), “знаки-індекси” (причинно-наслідковий зв'язок, референція указування) і “знаки-символи” (відсутність безпосереднього зв'язку) [284].

Спробуємо застосувати класифікацію Пірса стосовно елементів танцювальної лексики. Зрозуміло, що у наслідувальному (міметичному) танці перважають іконічні, тобто зображальні, знаки. Критерієм іконічності Пірс вважав подібність знаку до означуваного об'єкту. Близьку за значенням дефініцію запропонував Ч. Морріс: «іконічним є знак, який має певні якості власного денотату (означуваного предмету або явища)» [232, с. 76]. Водночас Морріс справедливо зазначав що іконічність (подібність) може

мати суттєві градації. Це можна проілюструвати прикладами з танцювального мистецтва. Так, максимальний ступінь іконічності досягається в танцювальній пантомімі (згадаймо, що саме здатність танцівника якомога подібніше зобразити міфологічного або історичного персонажа найвище цінувалося в Стародавній Греції). Зрозуміло, що подібність може бути різного ступеню «Не будемо забувати про те, – писав Ч. Морріс, – що іконічний знак тільки в певних своїх аспектах подібний до того, що він означає. Отже, іконічність – питання ступеню» [232, с. 77]. Чим більш умовними й багатозначними стають танцювальні рухи, жести й пози танцівника, тим більше відбувається дрейф знаку від іконічності до символічності.

Семіотика танцю розглядає танцювальний твір як текст, що має знаково-виражальну природу. Такий підхід до вивчення танцю характерний і для сучасної хореології. На думку українського дослідника О. Чепалова, «хореологія належить до наук, в яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (сене) якого є адекватним його знаковій формі. Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка). Хореологія вивчає танець і як форму комунікації, і як окремий вид мистецтва (з огляду на його семіотичні та феноменологічні якості), проте насамперед висувається розгляд танцю як явища культури» [208]. Розглянемо структуру комунікативного процесу в танці. На нашу думку, основними елементами знаково-комунікативної системи танцю є жести. Вони передають різноманітну інформацію – можуть виражати будь-які образи реальності, дії, думки, емоції, стани, почуття. Танцювальний жест виражає не тільки певний зміст, але й емоції (експресивне значення знаку за Пірсом), тому справляє суттєве враження на глядача. «Пластичний нарратив несе смислове навантаження, виражене через символи, метафори, алегорії та інтуїтивно доступні знаки», слушно зазначає дослідник [179, с. 24]. В процесі

розвитку танцю жести складаються в певну систему, формуючи особливий тезаурус, словник, вони є елементарними знаками лексики танцю поруч із іншими (погляди, міміка, пози тіла), доповнюються семантикою костюма, танцювальних атрибутів (бубон, квіти, корона, вінок, топорець, булава тощо).

З певної послідовності жестів складається танцювальна фраза, яка не тільки виражає зміст, але й є основою танцювального художнього образу. Поєднання танцювальних фраз утворює художнє висловлювання, тобто, транслює певні значення через послідовність пластичних образів, розкриваючи зміст твору. Як зазначає український дослідник О. Чепалов, «Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка)» [208, с. 17].

Послідовна сукупність фраз складається в цілісний художній текст – хореографічну композицію, в якій репрезентується змістовне наповнення танцю в різноманітні його соціокультурних функцій. Як відомо, термін «композиція» походить від грецького слова, що означає «складання», «поєднання», «твір». Композиція організує структуру художнього твору, забезпечуючи послідовність викладу змісту, а також єдність і взаємодію його структурних елементів, підпорядковуючи їх один одному і цілому відповідно до творчого задуму та ідеї твору. «Композиція спрямована на виразне втілення ідеї твору в художній формі та образі. Всі елементи композиції підпорядковані один одному і твору загалом, а також змісту, ідеї. Тому ідея та форма твору взаємопов'язані: у певній формі фіксується відповідний зміст; кожний елемент будь-якого твору мистецтва є елементом його композиції, має унікальне значення тільки у певному поєднанні всіх елементів, оскільки перебуває у цілісній системі» [113]. Структура композиції підпорядкована головній ідеї танцю.

Аналіз комунікативного потенціалу танцювального твору також передбачає розгляд проблематики співвідношення змісту і виражальних

форм танцю, а також тих умов, що забезпечують створення та адекватне сприйняття й розуміння семантики танцювальних рухів, а отже, і значень танцювальних висловлювань. Комунікативна структура танцю як тексту багато в чому визначається культурним контекстом. Адже саме культурний контекст обумовлює особливості творення і розуміння будь-якого художнього твору, в тому числі й танцю. Тому важливим є вивчення тих чинників комунікації, які коріняться в соціокультурній взаємодії людей, зокрема і в міжкультурній комунікації як одній з її складових.

У процесі сприйняття танцю реципієнт поступово розпізнає його значення через встановлення знакових відношень між послідовними елементами цілісної танцювальної композиції. Розшифровування значень хореографічного тексту відбувається за допомогою культурних кодів. Результатом цього процесу стає розуміння як осягнення смислу хореографічного твору в цілому як цілісного тексту культури. Кожній культурі притаманна власна унікальна структура знаково-символічних кодів, що виробляються в процесі довготривалого історичного розвитку.

Культурний код є своєрідним ключем для розуміння різновидів художньої комунікації, він дозволяє ідентифікувати артефакти й інтерпретувати значення в процесі міжкультурної взаємодії. Як зазначає дослідниця П. Герчанівська, «культурний код – це інформація про культуру конкретної спільноти у певний історичний період, що закодована у знаково-символічній формі. Код обумовлений історико-культурними, соціально-історичними, етнопсихологічними та геополітичними процесами, що відбуваються в тому чи іншому суспільстві. Він рефлексує цілий спектр системних характеристик культури (менталітет, світобачення, ціннісні установки, універсальні уявлення про світ), властивих спільноті та напрямку її еволюції. Це складний конструкт, в якому інваріантний комплекс культурних елементів переплітається з варіативними складовими. Інваріантний компонент центрується навколо ключових культурних парадигм, котрі відбивають найдавніші архетипові уявлення людини;

варіативний – детермінований культурною парадигмою, яка домінує в соціокультурному полі у конкретний історичний період» [36, с. 4].

Науковці визначають культурні коди як символи та системи значень, що мають відношення до представників певної культури (або субкультури); ці коди можна використовувати для полегшення спілкування всередині «внутрішньої групи», а також для приховування значення для «зовнішніх груп» [249]. Так, «етнічні особливості певної культури в процесі міжкультурної взаємодії транслюються через етнокультурний код – сукупність знаків, символів, сигналів тощо, які визначають етнокультурну маркованість будь-якого артефакту діяльності людини, зокрема й художнього тексту» [285].

На нашу думку, коди – не сукупність знаків, а специфічний порядок їх поєднання, на яких базується система кодування і розкодування значень. В такому розумінні код – це алгоритм породження смислу. Культурні коди визначають структуру будь-якого культурного феномену як знакової системи, специфіку поєднання знаків, їх смислову ієрархію, а також пов'язують знаки з певними значеннями відповідно до культурного контексту. Погоджуємося з дослідницею Л. Павлюк, яка вважає коди інструментами впорядкування значень: «Якби елементи універсуму не дотримувалися конкретних “правил поведінки” один щодо одного, то “світ, заселений знаками” був би не впорядкованою системою гармонійного танцю молекул, зміни сезонів і фізіологічних циклів живих істот, а неймовірним хаосом. За кожною сукупністю знаків стоїть – і, власне, перетворює простий набір елементів у систему – спільна свідомість системних законів, або кодів. Коди – це спосіб поєднання знаків, правила, які впорядковують їх рух та взаємозв'язок» [158, с. 24–25].

Культурні коди є особливим різновидом комунікативних кодів. Специфіка культурних кодів полягає не тільки в тому, що вони циркулюють в сфері культурної комунікації, кодуючи значення культурних феноменів, а й у тому, що вони завжди обумовлені світоглядом, етнокультурною традицією,

системою цінностей; вони транслюють духовно-практичний досвід народу. Знання культурного коду – це передусім знання традиції, культурного контексту. Водночас традиція є способом трансляції культурних кодів, важливою умовою культурної комунікації між поколіннями. Етнокультурні коди формуються на основі етнічних архетипів. Вони виражають особливості етнічної ментальності, життєвого укладу, національного світовідношення і є засадничими елементами для всіх різновидів міжкультурної комунікації, у тому числі й танцювальної. За П. Герчанівською, «культурний код є модератором культурної ідентичності (індивідуальної, групової)» [36, с. 5]. Отже, транслюючи культурні коди, танець впливає на формування культурної ідентичності.

Народна танцювальна культура століттями виробляла змістовні знаково-символічні коди, які виконують різноманітні символічні функції. Як ми вже зазначали в підрозділі 2.1., формування символіки відбувалося на основі архетипів колективного несвідомого в лоні синкретичного міфоруитуального континууму. «Різноманітна пластична символіка архаїчної танцювальної спадщини, зазнавши певних трансформацій, стала основою для розвитку етнічних традицій танцювальної творчості», – зазначає дослідниця К. Кіндер [102, с. 9]. Традиційна культурна символіка є основою «словника» виражальної мови народного танцю – хореографічної лексики. Успішна реалізація комунікативної функції танцю передбачає, що не тільки танцівник, але й глядач володіють цим словником/тезаурусом, розуміючи символічне значення основних лексичних елементів танцювальної мови.

За визначенням К. Кіндер, «основу народного танцю становлять спеціально відібрані, систематизовані та канонізовані традицією жести, пози, рухи та малюнки, що ними утворюються. Ритмічно організовані, образно-виразні рухи тіла, просторова конфігурація і композиція танцю перетворилися на умовні знаки, своєрідний "пластичний код", який відображає характерні риси та особливості певного етносу, його світосприйняття. Отже, народні танці – це стійкі, повторювані символічні

зразки, що акумулюють етнокультурну інформацію, це закодована в усталених художніх образах і символах пам'ять народу» [102, с. 5]. Дослідниця стверджує, що «пластичний код» і символіка народних танців дозволяють визначити приналежність танцювального твору до певної національної культури, адже «ритмопластична мова тіла завжди була настільки стабільною в своїй самотності що і досі виступає етнічною характеристикою, відмітною рисою тієї чи іншої народності» [102, с. 15].

Ми розуміємо пластичний/танцювальний код як своєрідний засадничий системний принцип, що структурує елементи танцювальної лексики відповідно до етнокультурного контексту. Завдяки цьому художньо-пластичні рухи, жести, пози, доповнені іншими виражальними засобами (пісенно-музичним супроводом, костюмом, танцювальними атрибутами тощо), набувають культурних значень і смислів, характерних для тієї чи іншої національної традиції.

Також дослідники оперують поняттям «комунікативні архетипи» – це засадничі прообрази, патерни людської комунікації. Комунікативні архетипи в танці в нашому розумінні – це стійкі канонізовані комбінації ритмічно-пластичних рухів, жестів і поз які мають певні просторові, тілесно-моторні й інтонаційні характеристики, що уможлиблює процес трансляції повідомлення і вираження його значення. Актуалізація комунікативних архетипів у процесах художньої комунікації спрямована на пробудження діалогічної активності реципієнта (глядача) через активізацію його індивідуального коду розпізнавання символічних елементів танцювального мистецтва різноманітної стильової, жанрової, історичної, етнокультурної й національної приналежності.

Важливо зазначити, що особливості хореографічної лексики виявляються не тільки на рівні національних культур, але й на рівні культурної регіоніки. Як слушно зазначає дослідник В. Гордєєв, «регіональна хореографічна лексика здатна «переакцентувати» стійкі структурні й символічні особливості національного пластичного коду як акумульованої

етнокультурної інформації, вносити варіативний компонент у тілесне вираження інтелектуального та практичного досвіду» [46, с. 38].

В процесі міжкультурної взаємодії мають місце запозичення певних елементів іноетнічної танцювальної лексики, відбувається взаємообмін і взаємозбагачення. Найбільш активно ці процеси відбуваються в зонах пограниччя, де різні хореографічні традиції побутують в безпосередній близькості і взаємодії.

Отже, народний танець є важливою формою міжкультурної комунікації, його комунікативні властивості соціально і культурно обумовлені. Невербальна знаково-символічна мова танцю, укорінена в архетипах традиційної культури, розвивалася під впливом світоглядних, соціокультурних, етно-національних чинників. Комунікативний потенціал танцю допомагає подоланню вербальних комунікативних бар'єрів, а також налагодженню міжкультурного діалогу, транслюючи культурні значення і смисли в найбільш виразній і доступній для сприйняття й розуміння формі. Така культурна взаємодія поверх кордонів сприяє взаємозбагаченню етнічних і регіональних хореографічних традицій.

2.3. Український народний танець у просторі міжкультурної взаємодії

Український народний танець є складовою багатой і різноманітної культурної спадщини, адже історичне становлення давньослов'янської культури відбувалося на перехресті Сходу і Заходу, передусім, скіфо-сарматського та античного світів. На основі аналізу петрогліфів та зображень танцюючих людей на предметах матеріальної культури (посуді, ювелірних прикрасах тощо) дослідники роблять припущення, що в період пізнього язичництва у східних слов'ян вже існувала самобутня культура, в тому числі й танцювальна, основана на давніх традиціях, започаткованих венетами, антами, скіфами [83, с. 7]. Для поглибленого розуміння процесів міжкультурної взаємодії в українських землях важливо прослідкувати її

історичні передумови, принаймні з часів Київської Русі, яка мала активні торговельні, культурні, релігійні, політичні зв'язки з іншими країнами.

Успішні військові дії Київської Русі, зокрема військові походи проти Візантії, утвердили її місце серед наймогутніших держав середньовічної Європи та закріпили авторитет на міжнародній арені. Проте, окрім військових перемог та розвитку торгівлі, значний вплив на формування культурного та цивілізаційного обличчя Київської Русі мав тривалий і складний процес християнізації. Згідно з історичними джерелами, перший монастир у Київській Русі було засновано в 1051 році, а вже за кілька десятиліть тут існувало більше шістдесяти таких релігійно-господарських громад. В ті часи монастирі були не тільки місцем релігійної та культурної діяльності, але й осередком мистецтва, науки, освіти, що тільки підвищувало рівень співпраці та торгівлі між Візантією та Київською Руссю. Нова релігія не відразу приймалась народом і повільно долала «старе, віджиле поганство», в результаті чого виникали різні елементи «народного християнства» – «своєрідної транскрипції християнських ідей, пристосованих до ідеологічного рівня широких верств населення, в переважній більшості неосвічених... Головною тенденцією “народного християнства” була міфотворчість – прагнення транскрибувати головні ідеї нової віри за допомогою чисто літературних, оповідних конструкцій», – зазначає М. Браичевський [16, с. 74]. Із прийняттям християнства в Київській Русі посилювався вплив візантійської культури. Дослідник А. Богород констатує значущість міжкультурної взаємодії за часів розквіту Київської Русі, але разом з тим зазначає, що це не позначилось на танцювальній творчості, яка була пов'язана з традиційними язичницькими віруваннями. «Християнство не передбачало зміну танцювальної парадигми у традиційній культурі, бо в його релігійно-обрядовому культі такого чинника не існувало», – стверджує етнохореограф [13, с. 124].

Водночас візантійський вплив проявився у світських танцях. Як відомо, мистецтво танцю Візантії базувалося на традиціях греко-римської античності

із характерною для них технікою танцювальної пантоміми; пізніше воно зазнало певного впливу ісламського танцювального мистецтва. Історичні джерела свідчать, що культурний обмін з Візантією був двостороннім: візантійські танцівники приїздили до Києва, а слов'янські демонстрували своє мистецтво при імператорському дворі Костянтина Багрянородного. «В результаті творчих контактів слов'янська труппа засвоїла навички театралізованого мистецтва, сценічну форму виступів і професійну техніку танцю. Саме такий театралізований танок із застосуванням виворотності ніг та пуантів зображений на срібних вазах, браслетах та мініатюрах XII ст.», – зазначає дослідниця О. Єльохіна [83, с. 15–16]. На думку науковиці, вплив візантійської художньої культури позначився не на народному, а на театральному давньоруському танці, котрий перейняв від Візантії більш досконалу сценічну форму і класичну техніку. Якщо основними різновидами давньослов'янських танців були ритуальні та побутові, засновані на автохтонній традиції, то після хрещення Русі ритуальний танець частково витісняється запозиченим театралізованим, який був поширеним, здебільшого, в містах при княжому дворі. Цей танець майже повністю зникає після розпаду Київської Русі внаслідок татаро-монгольської навали, у той час як автохтонна танцювальна традиція зберігається і транслюється в народному середовищі.

Зазначимо, що в епоху Київської Русі спостерігалася активізація міждержавних комунікацій у політичному, економічному, культурному аспектах із країнами Західної Європи та Скандинавії, при цьому особливе місце в цій мережі взаємозв'язків належало торгівельному маршруту «з варяг у греки», який, крім економічної кооперації, також стимулював міжкультурний обмін. Культурні взаємовпливи посилювались також завдяки міграції населення. Особливо це відчувалося в західних землях: «Культурному взаємообміну сприяли паломництва з Карпатського регіону на Афон, у Сербію та Хорватію... Взаємозбагачення культур посилювалося завдяки спільному центру християнства, яким був Константинополь, де

запровадилася балканська традиція чернечого життя, розвинулася мережа монастирських комплексів» [212, с. 254].

Пізніше важливе значення мали тюркські й турецько-османські східні впливи та впливи європейського Заходу, переважно через польські землі. Однак українська культура зберігала свою самобутність. Відомий історик І. Шевченко зазначив, що, як і більшість культур, українська культура зазнала різних впливів: «візантійських – головним чином в епоху Київської Русі та західних – коли українські землі входили до складу польсько-литовської Речі Посполитої. Разом із фольклором вони ляжуть в основу національного відродження романтичної доби. На 1700 р. не лише самі українські еліти, але й їхні неукраїнські сучасники дивилися на мешканців України чи Малоросії як на суспільство, що в мовному, культурному, а іноді й політичному плані відрізнялося від своїх польських, литовських і московських сусідів» [217, с. 206].

У наступні століття українсько-польські, українсько-угорські, українсько-словацькі, українсько-румунські взаємовпливи в традиційній танцювальній культурі найбільш помітні на прикордонних територіях західної України: на Волині, Поліссі, Галичині, Прикарпатті, Закарпатті. Так, згадані регіони тривалий час були частиною різних державних об'єднань, а люди часто змінювали місце свого проживання, і розселялись між іншими етнічними групами з різних причин. Інтенсивно розвивалися міжкультурні впливи в поліетнічному Карпатському фронтірі. Так, М. Савченко описує народне хореографічне мистецтво Закарпаття у контексті взаємодії танцювальної культури етнічних груп українців Карпат – бойків, лемків, гуцулів та інших етносів: «Танці лемків вирізняються своєю специфікою, яку зумовили культурні взаємовідносини з сусідніми народами, а саме: зі словаками, поляками, і навіть з мадярами» [177, с. 118–119]. Активна міжкультурна взаємодія сприяла посиленню самобутності культурних процесів у регіоні. «Окрім рис, притаманних українським танцям, горяни ввібрали в себе риси словацької, молдавської, угорської,

польської, румунської та інших танцювальних культур. Кожен локальний район мав свої особливості, що, передусім, залежать від впливу сусідньої культури. У зв'язку із запозиченням, нашаруванням та інтеграцією розмаїття культурних елементів сусідніх держав у Прикарпатську культуру відбувся процес культурної консолідації. Результатом стало народження нової етнолокальної якості, що втілилася у культуру Прикарпаття, хореографічну, зокрема. Були сформовані інаціональні ознаки, що почали вирізняти культуру українських горян з-поміж культури інших етносів, які населяють Україну» – слушно зазначає дослідниця К. Куртева [126, с. 105].

Багаторічну історію мають українсько-польські взаємозв'язки, які найбільш виразно простежуються в регіонах західної України, зокрема на Галичині, Прикарпатті, Закарпатті. Цей діалог культур зумовлений різними факторами – шлюбними зв'язками, військово-політичними домовленостями, економічними, культурними змінами в історії обох країн. За часів Київської Русі та Галицько-Волинського князівства поляки заселяли території західних та північно-західних регіонів України. Починаючи з XI століття, вони займали околиці річки Рось. Історики вважають, що в період правління Ярослава Мудрого сюди перевозили полонених ляхів. Зближенню обох народів сприяли також і шлюбні союзи. Наприклад, в середині XI століття польський князь Казимир I Відновитель (він відновив християнство у Польщі, за що і отримав це прізвище) заручився військово-політичною підтримкою Київської Русі у боротьбі за відновлення своєї влади (1039 р.) та закріпив цей союз одруженням із сестрою князя Ярослава Мудрого Марією Добронігою (1041 р.) [114, с. 84].

На сторінках польських та українських хронік відображено як позитивні, так і негативні історичні уявлення про взаємозв'язки між державами; однією із головних причин складних взаємин були війни та претензії на землі своїх сусідів. Дослідники відзначають, що українці та поляки мають відмінні погляди щодо територіальної приналежності пограничної Галичини та волинських земель – кожна сторона вважала їх

«своїми» історичними територіями. Наприклад, український історик Роман Голик переконаний, що «руські правителі трактували сусідні польські території не як цілком чужу землю, а як простір, на який вони мають законні права завдяки династичним зв'язкам. Автор чи автори Галицько-Волинського літопису вважали такі претензії логічними: “По смерті ж великого князя Болеслава не було кому княжити в Ляській землі, бо не було в нього сина; і захотів Лев землі, але бояри були сильні і не дали йому землі”. Зі свого боку, польські володарі та хроністи також вважали галицькі та волинські землі територіями, на які з повним правом можна поширювати свою владу. Межа між “своїм” і “чужим”, “своїми” й “чужими” на прикордонні інколи виглядала досить непевною і розмитою. Але, попри етнічні бар'єри й політичні кордони, середньовічна польська і руська культурні сфери на пограничних територіях взаємодіяли, впливали одна на одну» [166, с. 15].

Об'єднання Великого князівства Литовського та Королівства Польського у Річ Посполиту обумовило існування унікальних культурних фронтирів на українських землях. З укладенням Люблінської унії у 1559 році до Речі Посполитої увійшло 6 воєводств: Волинське, Київське, Подільське, Брацлавське, Белзьке, Руське (Галичина). Відповідно, поселення поляків на цих територіях значно зросли. Міграції поляків в Україну сприяли й інші історичні фактори, наприклад три поділи Польщі у XVIII столітті: у 1772 р., 1793 р. та у 1795 р. Дослідниця Г. Висоцька відзначає, що згідно перепису населення у 1897 році в Україні проживало понад два мільйони поляків, більшість з яких мешкали на Галичині: у Львові та Львівському повіті [25, с. 130]. Поляки тут працювали на різних посадах, були вчителями, лікарями, культурними діячами та ін. Створення шкіл та колегіумів мало значний вплив на розвиток освіти та культури регіонів. Певні елементи польських культурних традицій і звичаїв були запозичено українцями, у тому числі, народної музики, пісні, танцю.

У XVI-XVIII століттях використання терміну «русин» відображало не тільки етнічну, а й релігійну належність до православної церкви. Проте, з часом, цей термін став вживатися для позначення українців, які живуть в Карпатах, Закарпатті, Галичині. Слід додати, що XVI-XVII століття позначені в історії сучасної Польщі як хвиля міграції населення переважно із Мазовії на території сусідніх держав Східної та Центральної Європи. Ці переселенці, більш відомі як «мазури», в пошуку місця для проживання та праці оселялись також в Україні. Зазвичай мазури були католиками й зберігали свою культуру і традиції на нових територіях, що мало вплив на формування культурного ландшафту в регіонах їх компактного проживання. Вважалося, що міграція мазурів на терени України зумовлена нестачею земель та роботи в тогочасній Польщі. Здебільшого це були прості селяни, але серед них з'являлись і представники шляхетського стану – лицарі, «загородова шляхта», які наймалися охороняти кордони Східної Європи від нападів ворогів [203].

М. Драгоманов наприкінці XIX століття писав, що поляків в Україні також називають «ляхами», а так як з поляків українські селяни знають переважно панів, то в свідомості українців «лях і пан» закарбувалось як одне й теж. А «мазурами» називали «мужиків поляків», які згодом і самі себе так визначали, будучи навіть зовсім не з Мазурської землі. Разом з тим, М. Драгоманов наголошує, що на прикордонних територіях, «де українці-русини доторкаються до поляків, – вони добре знають, що вони не поляки» [77, с. 14]. За кілька століть спільного сусідського життя ідентичність мешканців пограниччя поступово трансформувалась: «“Русинами” тепер себе могли називати всі мешканці регіону, зокрема поляки й навіть німці, адже вони походили з Русі як регіону. Це породжувало проблему етнічної ідентифікації її мешканців. Одні з них трактували себе етнімічною Руссю; інші ж, хоч етнічно не були руського походження, географічно й навіть культурно ідентифікували себе з Руссю – краєм, у якому вирости» [166,

с. 17]. Переселення українців з їхніх історичних земель мало не лише прямі соціально-політичні наслідки, але й зумовило культурні зміни в регіонах.

У 1944-1946 роках ХХ століття жителі Західної України зазнали примусового виселення переважно до північно-західної частини Польщі внаслідок операції «Вісла». Ця операція була здійснена польським та радянським урядом після Другої світової війни з метою видалення українського населення з територій, що входили до складу Польщі. При цьому було порушено права громадян на вільний вибір місця проживання, культурну та етнічну ідентичність. Таке примусове переселення українців з польських земель, на яких вони проживали споконвічно, стало ще однією трагічною подією в історії українського народу в ХХ столітті. В результаті цієї операції близько півмільйона людей були виселені зі своїх домівок на Лемківщині, Осянні, Підляшші й Холмщині, багато з них загинуло від голоду, хвороб, насилля. Свого часу мазури теж піддавались переслідуванням зі сторони радянської влади – обмеженню у правах, виселенню тощо. Попри існуючі історичні суперечності, Польща є важливим партнером для України в багатьох сферах, включаючи політику, економіку, культуру та інші. Обидві країни мають довготривалі культурні зв'язки, які варто зберігати і розвивати.

Українсько-польські взаємовпливи помітні у регіональних версіях польських танців пограничних територій, скажімо на Закарпатті. Так, в одному із варіантів танцю, лемки виконують краков'як з використанням звичайних кроків та кроків «польки», і варіюють при цьому парні положення та напрям руху (вперед, по колу, в повороті). Спеціальні мелодії та приспівки використовувались для вокально-інструментального супроводу. Український етнохореолог Р. Гарасимчук зафіксував кілька записів цього танцю від лемків-переселенців з Радошиць та Лупкова, і зазначає, що мелодія «краков'яка» частіше служить корінним лемкам під час виконання популярного танцю полька. Лемки-переселенці ж з Рихвалда, Горлицького району, танцюють також варіант мазурки: «дрібненько, з підтрясенням у

парах, по колу» [31, с. 176–178]. До новіших коломийкових танців, що прийшли із польської Гуцульщини, відносять «гребінець» («триматися гребінця» – тісне переплетіння рук за плечима сусідів), «зірницю» (фігура танцю, де чоловіки, тримаючись за руки, опираються п'ятами в середині кола), жартівливий «жидок», «дубельтівка» [9, с. 98–100]. «Переймали гуцули і танці від євреїв (жидів), які оселилися в цьому краї. Одним із них був той, що танцювали самі чоловіки, так званий жидівський, який виконували ідучи “боком на пальцях однієї ноги, перекручувалися і робили те саме другою ногою”» [139, с. 64].

Свідченням українсько-польської міжкультурної взаємодії слугує дослідження гуцульських танцювальних традицій Н. Марусик, де авторка проводить паралель між конкретними зразками танців: «Західноукраїнські танці “Аркан”, “Опришки” аналогічні так званим автентичним розбійницьким польським танцям. Це стосується не тільки хореографічних рухів, а й атрибуції (топірці), а в деяких польських танцях (“Олендер”) спостерігається положення рук, яке характерне для гуцульських коломийок» [139, с. 59]. У статті К. Куртевої теж підтверджено цю взаємодію: «Спільні риси з польською культурою простежуємо у так званих “чабанських” та “збруйницьких” танцях. Передусім, це положення рук при танці у парах» [126, с. 104]. До слова, українські науковці вважають, що найдавніші описи українських танців у літературних джерелах зроблені саме поляками і датуються XVI століттям. Зокрема, польський автор С. Кльонович у поемі «Rocholania» (1584 р.), написаній латиною, описує карпатський танець, характерний для верховинців: «...бачив я, як гайдуки танцювали свій швидкий танець, живо в снігу били ногами вони, ніж у правиці держать, під такт вибивають ногами, у танцюристів в гурті зброя ясна миготить» [73, с. 91].

Історія українсько-угорських політико-економічних і культурних взаємин налічує багато століть і відображається у багатьох сферах культурного життя етнічних спільнот: у традиціях, піснях, танцях, мові,

побуті та ін. Політичні та етнічні процеси на території Центральної та Східної Європи ще з IX століття були передумовами створення цієї фронтірної зони на землях сучасної України. У період заснування Галицько-Волинської держави українці та угорці мали близькі культурні та економічні зв'язки, однак після приєднання Закарпаття до Угорщини, а потім розпаду Австро-Угорської імперії у 1918 році, знову з'явилися дражливі питання щодо регулювання взаємовідносин між народами. Окрім тривалого історичного й географічного сусідства українців та угорців, важливу роль відіграла Перша та Друга світові війни. Так, рекрутування українського населення та масова мобілізація в австро-угорську армію 1914-1918 років описується істориками як один із «доволі помітних і часто болючих для селянства засобів “соціалізації” та інтеграції в загальноімперські державні структури, інструментом виховання австролялізму серед українців Карпат і Підкарпаття» [82, с. 36]. Це і масові арешти, переслідування за мовними, релігійними, культурними ознаками, депортації та ін. Після Другої світової війни південна частина Закарпаття відійшла від Угорщини до України, проте спільні етнічні, мовні, культурні риси продовжували зберігатися. З 1991 року було підписано багато договорів та угод між цими державами, зокрема Договір між Україною та Угорщиною про добросусідські відносини та співробітництво, що стало важливим кроком у зміцненні діалогу культур [75].

Обмін досвідом та культурними традиціями сприяв взаємозбагаченню народної творчості, що засвідчують збережені зразки танцювальної культури українсько-угорського фронтиру. Угорські танці «мадляр» та «чардаш» були дуже популярними в народній танцювальній культурі Закарпаття, особливо до 1914 р. Взаємовпливи танцювальної культури українців та угорців О. Бігус вбачає у спільних рисах, манері та техніці відтворення хореографічної лексики, зокрема у парних положеннях при крутках та обертах, синкопованому виконанню притаманних регіону ходів та кроків. Дослідниця вказує також на побутування угорських танців, які існують на Закарпатті без переінтонування – чардаш, вербунк, понтозоо [9, с. 108–109].

Танець «мадляр» складався з двох частин: повільної, у музичному розмірі 4/4 та швидкої – 2/4, 3/4. Перша половина танцю супроводжується мелодіями автохтонних лемківських пісень, що перероблені до ритму «мадаря»: «Моя мила задремала, я заспав, Як я піду на Мадяр, на Мадяр...» та ін. Для другої, швидкої частини танцю, використовували мадлярські мелодії танцю, які в різних куточках регіону знали під назвами «ціфра» або «фоґаш», або ж локальні варіанти мелодій «обертака» чи «штаера» з притаманними цим танцям основними кроками та фігурами [31, с. 197–203].

Танець «чардаш», який теж складався з кількох відмінних за темпоритмом частин, був популярний серед мешканців сіл Кам'янка, Радошиці, Балутянка. Хореографічну лексику складали танцювальні кроки із поєднанням роботи рук у чоловіків: «плесканням в долоні та биттям руками по халявах робіт» [31, с. 204], або ж «хлопці гостро і чітко вибивають притупи» – описував «Березнянський чардаш» відомий дослідник танцю Олег Голдрич, а у дівчат присутній «характерний рух стегон, від якого коливаються симпатично спідниці» [39, с. 13]. Українсько-угорські взаємовпливи проявлялись і у коломийках, приспівках, власних назвах, що нерідко супроводжували танець:

«Женив бим ся біда моя

Вандруючи ножки болят.

Чардаш шпіцекі голом-бом» [31, с. 204]. Однією з причиною таких запозичень та крос-культурної комунікації було вербування населення до цісарської армії, тому до ужитку увійшли «окремі угорські слова-реалії на позначення солдатчини» [150, с. 34], що назавжди укорінились у танцювальну культуру українців Закарпаття.

Відомий на Закарпатті народний танець «Карічка» є зразком крос-культурної комунікації української та словацької хореографічних культур. Навіть сама назва у перекладі зі словацької означає «коло», а тривале спілкування між етносами сприяло утворенню унікального музичного матеріалу. Фігури танцю можуть мати «по 13, 17, 24 і т. д.». «Карічку»

танцюють лемки Словаччини та Польщі також [39, с. 123]. Вплив чеської, словацької, угорської танцювальних культур на особливості лексики народної хореографії Прикарпаття О. Бігус пояснює «перебуванням української території під владою Чехословаччини, формуванням згодом Карпато-Української державної автономії у складі Чехословаччини в 1938-1939 рр. і наступним проголошенням самостійної республіки Карпатська Україна, яка була знищена угорськими окупантами» [9, с. 93]. З досліджень Р. Гарасимчука випливає, що саму ж польку, лемки танцюють ще з половини ХІХ ст. Щоправда, корінні жителі називають її «полька кругла», зважаючи на спосіб виконання основного кроку. Цікавою особливістю є використання у музичному супроводі окрім традиційних лемківських пісень («Зелений листочок», «Чиє ж то полечко не зоране», «Билися хлопці», «Ой заграйте мі гуслі» та ін.), старовинних чеських, саме польських мелодій з «ритмічною будовою краков'яка». Традиційно, лемки виконують польку у парі, «м'яко, зберігаючи весь час легко зігнені коліна» [31, с. 179-180].

Лемківські обряди зимового циклу, скажімо колядування, з часом теж увібрали елементи інших культур: «У новіші часи лемки почали ходити з вертепом (“шопка”, “пастирство”, “яслички”, “бетлеєм”), співаючи колядок з Вифлеємської вистави, яка з'явилася під впливом обрядовості поляків і словаків» [81, с. 220]. Польсько-словацький вплив помітний і в інші періоди календарного циклу, скажімо в аналогах купальських пісень, які на Лемківщині відомі під назвою «собіткові» – від польського «sobotki» («собітка», або «св. Яна»), у необрядових емігрантських піснях, баладах («Пішов пан на лови», «В ночі піде, в ночі прийде», «Ішло дівча на воду» та ін.) тощо [81, с. 222–226].

«Лемківські землі були в оточенні різних культур – словацької, польської, угорської, чеської. Але незважаючи на це, лемки зберегли тісні генетичні зв'язки зі своєю корінною українською культурою, а зовнішні нашарування сусідніх перетворили на нову якість, яка надала неповторності та самобутності етнічній культурі лемків. Танці лемків дуже стримані та

легкі, з частими поворотами ліворуч-праворуч. Танці виконуються на дуже зігнутих в колінах ногах. Лемківські танці впізнавані своєю особливою лексикою. Багато рухів лемківських танків не мають назви, бо вони або запозичені, або перероблені з інших культур. З угорської хореографії лемки запозичили прийом зберігання однієї точки під час руху, на яку орієнтується танцівник. Цей ефективний прийом надає танцювальному руху оригінальності та чіткої динаміки. Танцювальні рухи підпорядковані тридольному ритму зі зміщенням акценту на слабку долю. Це вплив як угорської, так і румунської танцювальної культури. Таким чином, етноси, що населяли територію Прикарпаття при всій схожості мають свої особливості» – зазначає К. Куртева [126, с. 104].

Також слід віддати належне й іншому інтернаціональному краю – Буковині. Формування традицій, звичаїв та обрядів на цій території відбувалося в умовах інтенсивної міжкультурної комунікації українців, румун, молдован, а пізніше і євреїв, угорців, поляків та представників інших етносів. Багатокультурний простір слугує вивченню, популяризації, та збереженню автохтонного танцювального мистецтва. Єдність у різноманітності розкривається у численних варіантах «коломиїнок», «гуцулок», «тропотійок» та ін. Дослідник Р. Гарасимчук засвідчує урізноманітнення фігур у народних танцях українців Карпат, переважно у гуцулів, після Першої світової війни, що обумовлено діалогом культур між державами. Важливо вказати на вузьку будову фігур у старовинних гуцульських танцях та обмеженість руху тулуба, його гнучкості та амплітудах, зміщення акцентів у танцювальній лексиці, зокрема у дробітках, вибиванцях, притупах, що етнохореологи пояснюють взаємообміном з хореографічною культурою сусіднього румунського народу [30, с. 330; 9, с. 110].

Народні танці «аркан», «сербин», «румунка», перші два з яких віднесено до категорії «балансовидні танці», вважають результатом українсько-румунського діалогу культур. За однією із версій «аркан

принесли ремісники та гуцули, які перебували на роботах в Румунії і відбували військову службу в австрійських полках, що були розміщені на Буковині» [30, с. 308-309]. Танець «Аркан» супроводжується вигуками-оголошеннями рухів та фігур, окремі з яких означають притупування ногами: «раз прибий», «ще такий», «ще поправ», «май поправ». Н. Марусик вказує на подібність цих притупів по землі до тих, що виконуються в чоловічому румунському танці «Калуш», символічне значення яких полягало пришвидшенню проростання молодих паростків після посіву поля. Ще вплив румунської танцювальної культури науковці простежують у повторних та почергових викидів правої та лівої ноги в середину кола. Слід додати, що згідно польових досліджень Н. Марусик, лексика гуцульських танців притаманна також для танців інших слов'янських народів. Зокрема присядка «гайдук» упізнається в румунських («Калуш»), молдовських («Чабанаші»), болгарських «Гайдук», словацьких «Гайдух» танцях, у танцях польських гуралів [139, с. 84–86].

Танець «сербин» відомий також під назвами «сербіянка», «серболька» «серба», «сербеаска», «сирба» у сусідів румунів та молдован зі спільними особливостями виконання: основний крок танцю виконується при розміщенні учасників в одному ряді та при одночасному маятниковому русі корпусу. Історію створення сценічної версії танцю «Сербин» в репертуарі Гуцульського ансамблю пісні і танцю О. Бігус пояснює частими переїздами гуцулів на заробітки у Сербію та привнесенням особливостей культури цієї країни у свій побут із поверненням додому [9, с. 102–103].

Особливості танцювальної культури на пограничних територіях досліджені неповно, їх можна розширити та поглибити, але ми зосередимо нашу увагу на ще одній фронтірній зоні – Приазов'ї. Традиційно сюди відносять райони Донецької (Новоазовський, Першотравневий, Тельманівський, Володарський), Запорізької (Приазовський, Приморський, Бердянський) областей, міста Бердянськ та Маріуполь [72, с. 291]. Науковці Ю. Кутна та Ю. Потіпак описують шлях греків Приазов'я, вихідців з Криму,

які заснували м. Маріуполь та кілька десятків сіл наприкінці XVIII ст. при переселенні в Північне Приазов'я [127, с. 61]. Тривалі стосунки з Османською імперією, Кримським ханством позначились на культурно-побутовому житті греків Приазов'я, на традиційних обрядах, весільних процесіях, музичному повсякденні тощо. Наприклад, весільна процесія греків Приазов'я очолювалась «шаферами» із рушницями та шаблями, що є притаманним також для болгар і турків [171, с. 14], а обряд соління новонародженого малюка – натирання тіла сіллю, тісно пов'язаний із тюркською культурою, та побутує у болгар, гагаузів, татар [170, с. 255–256].

За часів Османської імперії греки Приазов'я перебували під впливом турецької культури та ісламу, що відображалось в архітектурі, мистецтві, побуті. З іншого боку, відбувалось зближення греків з кримськими татарами, які також входили до складу Османської імперії. Позитивна взаємодія між етнічними групами збагачує культуру та зміцнює співіснування. Скажімо греки вчилися мистецтву приготування страв традиційної кухні, отримали кулінарні рецепти, національний одяг та багато іншого. Татари, в свою чергу, застосовували грецькі технології та переймали культуру. Так, татарські майстри використовували грецькі техніки зварювання та обробки дерева, що допомагало їм виробляти складні інструменти та предмети побуту, наприклад бочки для зберігання вина.

І. Пономарьова висвітлює спільні риси у танцювальній культурі Еллади та греків Приазов'я, порівнюючи зображення танцівників на барельєфах, скульптурі, вазах, тощо. За словами дослідниці найбільша схожість полягає у жестах та рухах рук і положень корпусу під час виконання хороводів та їх супровід двоголосим, або хоровим співом. Танець «Хоро» – один із найдавніших та найпопулярніших у греків, долав культурні бар'єри та переймався іншими етносами. За часів Олександра Македонського потрапив до Турції, де змінив свою назву на «Хорон» [170, с. 280]. А. Гуменюк, український етнохореолог, описував хороводи як синтетичний вид народної

творчості, синкретизм пісні, музики, танцю, де текст пісні в обрядових танцях визначає зміст, ідею, малюнок танцю [53, с. 9].

Окрім греків, фронтірну зону Півдня України заселяють болгари, які знайшли тут прихисток, тікаючи від турецької навали ще у ХІХ столітті, хоча українсько-болгарські взаємозв'язки почали формуватися задовго до цього. Звісно, болгари зберігали свої традиції та культуру на новій території. Згідно досліджень М. Мерлянова, у с. Тернівка Миколаївської області описано передвесільний звичай – «На долнуто кладинче» («На нижній криниці»), який згодом, за словами дослідника, перейняли українці та збагатили власною лексикою народного танцю [142, с. 47].

В контексті міжкультурної взаємодії на особливу увагу заслуговує вивчення культури Криму, адже танцювальна спадщина регіону включає елементи турецької, узбецької, татарської, грецької культур. Також значну роль у фольклорній спадщині Криму відіграють суфійські впливи, репрезентовані в поезії, музиці, літературі [91, с. 21]. Традиційний татарський танець «Хайтарма» – символ вічного руху (від крим. *qaytarma* – повернення), вважається одним із найбільш поширених та улюблених танців Криму [12, с. 231–232]. Можливо, назва танцю походить і від арабського «خيرة - хайра», що перекладається як «добро, благодать». Науковці вбачають спільні риси у «хайтармі» та у танцях дервішів – особливого виду танцю, який має глибокі релігійні та містичні корені. Він виник з суфійської традиції та як і більшість танців первісної та стародавньої культури є одночасно різновидом ритуалу й образно-пластичною репрезентацією міфу. Традиційно, подібні релігійні обряди використовувались для досягнення духовного просвітлення, де сакралізована людська тілесність репрезентувала священний світ-космос [40, с. 22]. У мусульманських країнах дервіші вважаються прототипом ченця та жебрака, які присвячують своє життя духовному пошуку та допомозі найбіднішим. Танцюючи дервіші практикують танець як спосіб спілкування з Вищим Розумом, що здійснюється через довготривале

кружляння, а кожен крок символізує рух душі до Бога та боголюдої едності [176, с. 80].

Оснoву танцю дервішів складають оберти навколо своєї осі, які за однією з версій символізують обертання планет навколо сонця та звернення людини до Бога, за іншою – «божественну природу вітрів і вихорів» Зовні спокійні та нерухомі, танцівники насправді виконують складні серії рухів, щоб зберегти рівновагу і продовжувати обертання навколо своєї осі, що не обмежуються у часі. Сакральне значення мають також елементи костюму дервішів. Високі червоні шапки символізують могильну плиту, білі довгі плаття – саван, накидка гробовий покрив. Танець символізує смерть та відродження, тому накидку знімають на початку танцю. Щоб бути допущеним до ритуальної процесії та до медитативної практики, необхідно було провести три роки у храмі, дотримуючись суворої аскези. Перший рік монахи присвячують служінню близьким, другий – Аллаху, третій – вдосконаленню своєї душі [12, с. 229–230; 185].

«Хайтарма» є також одним із найпопулярніших танців греків Приазов'я, що проживали поруч з татарами. Варто зазначити, що локальних варіантів цього танцю існує дуже багато, як і музичного супроводу до нього. Наприклад, існує весільний варіант танцю, коли родичі та земляки молодої приїжджають в дім нареченого «і відбувався взаємний показ хореографічного мистецтва» [170, с. 281]. Подібні змагання у майстерності танцю та співу один перед одним чи між групами зафіксовано у весільних обрядах кримських татар та мали переважно імпровізований характер. Бувало, що ця частина весільної процесії тривала по кілька годин, а то й більше. Народний кримськотатарський танець, символ вічного руху, версія «Хайтарми» описана як жвава, швидка, із музичним розміром 7/8, 9/8 композиція. Стилiстичною особливiстю танцю є робота рук у чоловіків та жінок. Імітуючи політ птахів, чоловіки то збирають пальці в кулак, то розкривають їх. Жінки у свою чергу виконують танок окремо від чоловіків та вирізняються плавністю і пластичністю роботи рук та плечей. «За колоритом

Бахчисарайська «Хайтарма» нагадує кавказьку лезгинку» [163, с. 35]. Появу «Хайтарми» в Криму пов'язують із переселенням сефардів (етнічної групи євреїв, що були вигнані з Іспанії за відмову приймати християнство у 1492 р.) і циган, які пристосували танець фламенко до автентичної культури [12; 185].

На необхідності відновлення історичної пам'яті танцювальної культури регіонів України наголошує І. Мостова. Зокрема, дослідниця приділяє увагу дослідженню народного танцю Слобжанщини – регіону, який зазнав значного впливу російської культури, особливо на півночі та сході, де «переважали форми російського танцю» – «Камаринська», «Бариня», «Акулінка» та ін. [149, с. 95]. «Ймовірність появи тут форм українського народного танцю або його окремих елементів стала можлива лише в пізніші періоди історичного розвитку регіону (у XVIII-XIX століттях) завдяки посиленню міжкультурних зв'язків, появі міської культури та виникненню промисловості. Звичайно їхня форма дещо змінювалась, набуваючи ознак, характерних для російської манери виконання танців. Міжетнічної інтеграції в цей період не відбувалось, адже фольклорна спадщина вже поступово втрачала своє сакральне значення, відокремлювалась від повсякденного життя суспільства та переходила у сферу розваг. Тому танцювальний фольклор етнографічного осередку навколо Белгородської засічної лінії вважається здебільшого зросійщеним, із незначним перенесенням української танцювальної традиції» [149, с. 96].

На територію від Белгородської засічної лінії до Ізюмської, за словами дослідниці І. Мостової, в різні історичні періоди були переселені жителі багатьох регіонів України (Західних областей, Полісся, Правобережжя та ін.) та інші етнічні групи. Авторка констатує, що соціальний склад населення був широким, «тому вивчення міжнаціональних та міжсоціальних взаємовідносин на цій історичній території значно зацікавлює в рамках виявлення ознак формування композиції традиційних танців» [149, с. 96]. «Білоруське населення заселяло переважно землі Сумської області, тому в традиційному танці сучасної Сумщини можна помітити елементи, подібні до

характерних ознак білоруського народного танцю. Інші етнографічні та етнічні групи, які долучалися до формування населення на території Слобожанщини, були незначними, а тому не змогли вплинути на процес утворення специфічної танцювальної культури. Але основою національного складу Сумщини стали представники Правобережної України: козаки та посполиті, що шукали тут комфортніших умов життя. На архаїчну структуру фольклорних танців, які роками існували на Правобережжі нашаровувались типові для білоруського народного танцю постійні повторення фігур, притаманні стрибки під час виконання рухів, характерні оберти. Звичайно, вони були трансформовані під впливом домінантної танцювальної культури, тобто фольклорної традиції українців» [149, с. 97–98]. Українсько-білоруська танцювальна взаємодія прослідковується на території українського Полісся, на Волині, зокрема, та є предметом наукового пошуку дослідника В. Гордеєва. Науковець відзначає істотний вплив матеріальної та духовної культури білоруського етносу на хореографічну складову мистецької спадщини регіону [44]. У цьому контексті значну роль відіграли також польські, єврейські, чеські культурні традиції, про що детальніше розповімо у підрозділі 3.2.

Отже, пограничні регіони України зазвичай мають складну історію і багатовіковий досвід діалогу культур. Коли кілька етнічних груп мешкають поруч і взаємодіють упродовж довгого історичного періоду, вони можуть запозичувати один від одного культурні традиції та звичаї. Така активна міжкультурна комунікація сприяє розвитку і взаємозбагаченню хореографічних традицій, які відображають спільний досвід етнічної взаємодії. Це не лише демонструє різноманітність та багатство народного танцювального мистецтва України, але й значний потенціал пограничних регіонів в контексті міжкультурного діалогу. На нашу думку, адекватний баланс між культурними взаємообмінами та збереженням національної культурної ідентичності є необхідним елементом державної культурної політики, що сприятиме мирному співіснуванню та поступальному розвитку

культури різних етносів, гармонійному узгодженню культурно-національних, релігійних, економічних та політичних інтересів. Це шлях до толерантності, розуміння та взаємодії різних культур, що може стати запобіжником проти розпалювання національної ворожнечі та етнічних конфліктів.

Висновки до розділу 2

Отже, можемо констатувати, що танець є важливим соціокультурним феноменом, розвиток якого відбувається в руслі загальних тенденцій певної культурної епохи та особливостей етнонаціональної культури і відображає зміни культурної парадигми. В танці в символічній формі репрезентуються засадничі елементи соціокультурної реальності – світогляд народу, його чуттєво-емоційний склад, спосіб життя, культурна ідентичність, художньо-естетичні цінності, соціальна структура, міжкультурна взаємодія тощо.

Засадничим елементом хореографічної культури є танець в різноманітності його конкретних форм, а периферійними – історичні, географічні, етнічні, світоглядні соціокультурні чинники, які обумовлюють особливості побутування танців на певних етапах культурного розвитку. Ці особливості включають відмінності, які проявляються як в діяхронічному вимірі (зміни танцювальної лексики та семантики рухів з плином часу під впливом соціокультурного контексту), так і в синхронічному (відмінності танців представників різних верств або етносів, регіональні особливості в один і той самий період).

Танець не тільки відображає соціокультурні процеси, але й впливає на них. Він здійснює вплив на людину (передусім, на її психо-фізичний та емоційний стан, соціалізацію, культурну ідентичність), а також на суспільство й культуру, реалізуючи важливі соціокультурні функції. Серед основних соціокультурних функцій танцю – сакральна-магічна, соціальна, комунікативна, психологічна, виховна, терапевтична, естетична. Ці функції притаманні танцю на всіх етапах його історичного розвитку. Але ієрархія функцій історично змінюється; в ту чи іншу культурну епоху певна функція

може домінувати, підпорядковуючи собі інші. Так, в архаїчний період домінуючою була ритуальна сакрально-магічна функція танцю, яка підпорядковувала собі соціальну, комунікативну, психологічну тощо. Вірування в магічні сили природи, традиція поминання предків, шлюбні мотиви та ін. знаходили образне хореографічно-пантомімічне втілення у танцювально-обрядових дійствах, що мали велику сюжетну різноманітність. Із зміною світогляду і розпадом первісного художнього синкретизму танець поступово виокремлюється із ритуального континууму і набуває самостійного значення. Поступово збільшується питома вага побутових танців відносно обрядових.

Однією з важливих характеристик соціокультурної природи танцю є його комунікативний потенціал. Комунікативну функцію танцю можна розглядати в різних аспектах. Це не тільки комунікація між тими, хто бере участь в танці, або між танцюючими й глядачами; танцювальне мистецтво сприяє зміцненню комунікативних зв'язків між представниками різних верств суспільства, соціальних спільнот й різних етнокультурних традицій. Багато дослідників розглядають танець як різновид невербальної мови – мови тілесних рухів, здатних виражати людські думки і почуття, коди колективного несвідомого.

Комунікативні властивості танцю є культурно і соціально обумовленими й можуть слугувати моделлю комунікативного зв'язку між людьми в межах певної культурної спільноти. Водночас вони обумовлені й виражальними можливостями людської тілесності, зокрема, тілесної пластики і кінетики, а також взаємодією тіла із оточуючим світом та сучасною йому соціокультурною реальністю. В культурно-антропологічному аспекті тілесність можна розглядати як знаково-комунікативну систему, що генерує соціокультурні значення. Танцююче тіло в якості суб'єкта культурної комунікації репрезентує суспільно значущу символіку, демонструючи знаки етнічного, соціального й сімейного статусу, релігійних переконань,

статевовікових характеристик (через міміку, рухи, татування, шрами, ритуальні каліцтва, прикраси, маски тощо).

Первинною основою всієї танцювальної творчості є народний танець. Будучи породженням колективної народної творчості, він побутує в своєму соціокультурному середовищі і зберігає традиційну композицію і лексику, притаманну регіону його поширення. Український народний танець є складовою багатой і різноманітної культурної спадщини. З часів християнізації Київської Русі домінуючими були візантійські впливи. У XV–XVII століттях важливе значення мали тюркські й турецько-османські східні впливи та впливи європейського Заходу, переважно через польські землі. У наступні століття українсько-польські, українсько-угорські, українсько-словацькі, українсько-румунські, україно-єврейські, україно-татарські взаємовпливи в традиційній танцювальній культурі найбільш помітні на прикордонних територіях західної України: на Волині, Поліссі, Галичині, Прикарпатті, Закарпатті, на півдні українських земель. В процесі міжкультурних контактів мали місце поширення напливових танців, використання певних елементів іноетнічної танцювальної лексики. Найбільш активно ці процеси відбувалися в зонах культурного пограниччя (фронтиру), де різні хореографічні традиції побутували в безпосередній близькості й взаємодії. Проте це не були буквальні запозичення, або ж копіювання, іноетнічні танці й окремі танцювальні рухи зазнавали творчої переробки й органічно включалися в структуру українського танцювального мистецтва. Внаслідок міжкультурної взаємодії відбувалися взаємообмін і взаємозбагачення. На всіх етапах свого історичного розвитку український танець залишався важливою складовою буття народу, відображенням його самобутності, національної самосвідомості й культурної ідентичності.

РОЗДІЛ 3. НАРОДНЕ ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНИ У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

3.1. Культурно-історичний та етнографічний фактори формування крос-культурної комунікації на Волині.

Дослідження передумов та особливостей становлення народного танцювального мистецтва Волині передбачає звернення до культурно-історичного контексту, вивчення якого дозволить зрозуміти процеси регіональної взаємодії культурно-етнічних традицій, що обумовили самотність волинського народного танцю. Як відомо, історична Волинь охоплювала території таких областей сучасної України (Волинської, Рівненської, Хмельницької, Львівської, Тернопільської, Житомирської), частину Брестської області в Білорусі, і трьох воєводств Польщі (Мазовецьке, Підляське, Люблінське). Ми ж акцентуємо увагу на дослідженні народного танцювального мистецтва, здебільшого північно-західної території історичної Волині, оскільки саме вона є зоною культурного пограниччя, де різні хореографічні традиції побутують у безпосередній близькості та крос-культурній взаємодії. Дослідниця О. Мартинюк вказує на важливість міграції у становленні етнічної культури Західнополісько-Волинського регіону. На її думку, міграційні процеси були однією із найголовніших причин як руйнування давніших етнокультурних спільнот, так і створення нових; вони викликали розкол в культурно-етнічному середовищі, витісняли його носіїв на інші території, з одного боку, та сприяли об'єднанню й взаємодії з сусідами, з іншого [138, с. 8].

В. Давидюк пов'язує походження волинян із нащадками племен зарубинецької культури, з кельтськими та готськими взаємовпливами [66, с. 14]. Історики-археологи обґрунтовують припущення, що історична Волинь належала до тих територій, які були осередком зародження слов'янства та українського етносу. Зокрема, науковець Л. Залізник стверджує, що

корчацька та райковецька культури, які існували в регіоні упродовж V–IX ст., є ключовими для розуміння його ранньої історії [86, с. 285]. Дослідниця О. Мартинюк описує виникнення волинян та трансформацію культури етносів за таким алгоритмом: «райковецька етнокультурна спільнота постала на празько-корчацькій етнічній основі, дуліби виникли на основі склавів, що відбувалось в середовищі празького ареалу, а волиняни сформувались на основі дулібів» [138, с. 16].

Північні регіони історичної Волині здавна заселені поліщуками, саме цю етнічну групу дослідники вважають автохтонами. Як засвідчує В. Давидюк, землі Поприп'яття та Погориння (теперішні північні райони Волинської та Рівненської областей) «вважались Поліссям споконвіків». Фольклорист описує поліщуків як етнічну групу, яка зберегла упродовж віків стародавню українську культуру, хоча залежно від місця проживання вони могли ідентифікувати себе як ятвяги, литвини, корси, пінчуки, загородці та ін. [61, с. 26–28, с. 82, с. 140–142].

На думку більшості дослідників, волиняни та поліщуки – це різні етнічні групи, які мають багато спільного в своїй історії, культурі, мові, піснях, танцях. Проте, не зважаючи на тісні культурні контакти упродовж віків на одній землі, між ними зберігаються певні відмінності. В. Давидюк демонструє такі відмінності на прикладі давніх весільних обрядів: «Волинський варіант весілля дослідники визначають як галицько-волинський підтип, перехідний між карпатським і поліським. Це при тому, що значно більша частина етнографічної Волині межує з Поділлям. У волинян молодого до молоді супроводжують стрітники, кінне посольство від молоді, тому жодних перейм по дорозі не роблять. Боронять від молодого свою подругу дружки, які іноді навіть складають перед порогом глиняну стінку з саманних вальків. Оборона поступається тільки після того, як стінку буде повалено, а кінь молодого вдарить копитом об поріг. У волинян існує звичай викрадення молоді, відомий народам фракійської групи, в поліщуків це сприйняли б як неподобство, а викрадача могли навіть побити. Такі самі звичаї і в молдаван,

які також пов'язані генетично з кельтами (даки). Відомий він і подолянам. На волинському весіллі буває багато дивного для їхніх сусідів поліщуків та багато звичного для інших сусідів – галичан» [66, с. 26].

Розвиток культури у волинських землях відбувався в тісних економічних та соціокультурних взаємозв'язках з балканськими країнами, особливо у часи розквіту Галицько-Волинського князівства. Так, скажімо, прокладені торгівельні шляхи до основних економічних центрів Подунав'я були джерелом заробітку місцевих ремісників та ювелірів, що неодноразово підтверджено згадками у писемних джерелах та археологічних знахідках. «Як і раніше, багато тканин ввозили з-за кордону, з арабського Сходу і Візантії. Найбільше ввозили відомі на ті часи у багатьох країнах візантійські цупкі шовкові та вовняні тканини, покриті вишитим та тканим узором», – зазначає дослідниця традиційного вбрання волинян Г. Стельмащук [182, с. 30–31]. Детальніше про торгівельні шляхи, боротьбу за контроль прикордонних територій, мито, товари можна дізнатись у М. Грушевського. Ми лиш зазначимо, що Луцьк вважався одним з найбільших торгівельних центрів, куди з'їжджались купці з країн заходу та сходу ще у період Галицько-Волинського князівства. Ці торгівельні шляхи були двосторонніми, купці з Волині неодноразово подорожували до інших держав за товаром, наприклад до Криму по сіль, згідно домовленостей з кримським ханом [51, с. 19]. Міжнародні економічні контакти сприяли культурним взаємовпливам.

Відомий знавець народно-пісенної творчості, етнограф Ф. Колесса прослідковує міжкультурні впливи, досліджуючи природу української пісні крізь призму єдності музики, слова і танцю («триєдина хорєя»). Серед численних здобутків фольклориста, на особливу увагу заслуговує видання «Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси», матеріал з якої ілюструє міжетнічну взаємодію, зокрема, з турками і татарами [225, с. 147]. У відносинах між українським та кримсько-татарським етносами були різні форми контактів. Історик Т. Чухліб описує динаміку цих історико-культурних взаємозв'язків як коливання «від наступальних військових

походів до політичної залежності та миру» [214, с. 7]. Наприклад, у пісні «Із-за гори, гори, з темнього лісу», записаній А. Метливським на Київщині, постає образ волиняночки, дівчини-бранки з Волині. Є припущення, що пісня оповідає про якусь конкретну подію часів татарських нападів на Волинь [157, с. 191].

Існують свідчення про татарські села на Поліссі, про міжетнічні шлюби. Одну з таких народних історій наводить В. Давидюк: «Переказ в усіх випадках пов'язує їх появу з татаркою, яку підгледів поліський бортник, сидячи біля бджіл на дереві, коли вона відстала від своїх, щоб покупатись, і так голою й забрав заміж разом із конем у придане» [61, с. 29–30]. Вважається, що століття взаємодії українців і татар (переважно військові походи останніх на волинян, у тому числі в 1241 році) позначилось у культурі обох народів. Запозичення можна помітити у традиціях і звичаях, військовій організації, лексиці, одязі тощо: «бунчук носили над головою паші, хана і головою гетьмана; слова отаман, осавул, табір, курінь, майдан, бахмат – це все терміни тюркського походження. Козаки носили татарські кобеняки, а козацький чуб – оселедець – є мусульманською ритуальною зачіскою, яка в християнському середовищі втратила ритуальний характер» [7, с. 12].

Активна етнокультурна взаємодія відбувалась і на українсько-білоруському порубіжжі через постійні контакти етносів, що сприяло їх побутовому зближенню ще з XII століття, «коли Погориння увійшло до складу Волинського князівства, землі в нижній течії Горині (Степанське і Дубровицьке князівства – територія нинішніх Сарненського і Дубровицького районів), були включені до складу Турово-Пінського князівства» [110, с. 14]. Разом з тим, перебування Волині під владою литовського князя Вітовта на певний час обумовило політичну, економічну й релігійну самостійність Волинського князівства: «“Ми старого не чіпаємо, а нового не впроваджуємо” – заявляли великі князі» [110, с. 8]. Насправді, близькість до кордонів із європейським Заходом обумовила інтенсифікацію міжкультурних

взаємодій. Цьому сприяло і поширення влади литовських князів у XIV столітті на півночі Волині, зокрема на Камінь-Каширщині. Так, за словами істориків литовські правителі «вбирали в себе вищу давньоукраїнську культуру» [15, с. 8].

Дослідники вважають, що «на культурні процеси Західної України в епоху Середньовіччя (XIV–XVI ст.) мали вплив тогочасні суспільно-політичні процеси та явища. У цей період землі Галицько-Волинського князівства перебували під владою Угорщини, Польщі, Молдавії, Литви, Австрії, Румунії. Цей історичний етап став яскравим періодом культурних взаємовпливів та взаємопроникнень різних культур у культуру українську» [126, с. 103]. М. Грушевський висловив своє бачення польсько-литовського правління на Волині тих часів, вказуючи на різні негативні наслідки для українського населення. Зокрема, він стверджує, що ця політика перешкоджала українським релігійним громадам зберігати свої традиції та культурну ідентичність. Також, дослідник констатує, що уряд нищив українську аристократію та міщанство, що привело до погіршення їх економічного становища та соціального благополуччя. Незалежно від «національної закраски», цей процес призвів до збільшення бідності, зниження рівня життя та обмеження можливостей людського розвитку [50, с. 105].

Історики описують XVI століття як період, коли українські землі, які входили до складу Великого Князівства Литовського, зокрема й Волинь, стали частиною новоутвореної у 1569 р. держави – Речі Посполитої. На її території проживали литовці, угорці, українці, білоруси, росіяни, що сприяло посиленню міжкультурної взаємодії. «Це час ранньомодерної доби, коли суспільство вже стоїть на порозі перебудови і пристосування до нових умов часу, але укорінені віками буденні звичаї, традиції і звички середньовічної доби є ще доволі міцними, виявляючи себе в різноманітних реаліях тогочасного життя» [7, с. 72]. Період XVII-XVIII століть у регіоні історики характеризують як часи «повної колонізації: внаслідок упровадження на

Правобережну Україну з Малопольщі й Червоної Русі дрібної польської шляхти, українських і німецьких селян та єврейських купців і ремісників» [48, с.18].

Частковий перехід територій України під владу Польщі та Російської імперії, постійна зміна ідеології правлячої держави, а згодом і колоніальний статус української культури негативно позначився на її розвитку. Дослідник В. Собчук рекомендує говорити про складові частини периферійних територій історичної Волині у минулому часі, особливо, що стосується земель сучасної Польщі, оскільки вважає, що «соціально-політичні катаклізми й тоталітарні практики ХХ ст., супроводжувані переміщеннями споконвічних мешканців, а подекуди й повним оновленням етнічного складу населення, зумовлювали вимивання з колективної пам'яті певних історичних пластів та докорінну зміну ідентичності» [181, с. 11]. Водночас інтенсивний культурний взаємообмін між представниками різних етнічних груп, що проживали на цій території упродовж століть, сприяв взаємозбагаченню, появі оригінальних культурних форм, у тому числі танцювальних.

Згадки про хореографічну культуру українців знаходимо в художніх описах та етнографічних і фольклорознавчих дослідженнях польсько-українського пограниччя з середини ХІХ століття. У творах А. Якса-Марцинківського [281], М. Чайковського [235], П. Свенціцького [293] та багатьох інших зображується культурна і національна своєрідність українського танцю. Неоціненну роботу із дослідження фольклору Волині провів польський етнограф Оскар Кольберг, котрий прибув на Волинь у 1862 році. Це була видатна людина, якій вдалося видати більше 30 томів фольклорного матеріалу з різних регіонів України, Польщі, Литви, Білорусі, у тому числі, аранжування народних мелодій та поезій, зібраних на Волині. Невтомна робота науковця нерідко фіксувалася ним на клаптях паперу різного розміру, з частими виправленнями і текстів пісень, і записаних нот. Недосконале знання та розуміння регіонального діалекту стало підставою для необґрунтованих редакторських правок при публікації в 1907 році

багатотомного видання зібраних ним етнографічних матеріалів, у тому числі, збірника «Волинь» [259]. І хоча деякі з таких виправлень неадекватно змінювали зміст написаного, більшість записів є неоціненним надбанням для фольклористів краю. Окрім народних пісень та ігор велику цінність для нашого дослідження становлять записи танцювальних мелодій, здійснених у Ковелі, Луцьку, Дубно, Житомирі, Овручі, Кременці та в багатьох інших населених пунктах регіону. Наприклад, у виданні 2002 року були представлені додатки та не включені у перший том музичні танцювальні мелодії. Так, у с. Тагачин, Ковельського району записаний «Дівочий танець» [259, с. 278]; варіанти «Гречки» у с. Туличів Волинської та у с. Більче Рівненської областей [259, с. 278]; «Козацький» у м. Дубно та м. Луцьку [259, с. 279]; різні польки у Дубно, Луцьку та багато іншого. Важливим матеріалом постають записані Кольбергом мелодії поширених на Волині напливових танців: «Краков'як» у м. Дубно, с. Більче. «Мазурек варшавський», «Полонез» [259, с. 316–317] у м. Дубно і м. Луцьку. Багато матеріалу із прилеглих населених пунктів залишилось без детального опису, тому питання ідентифікації більшості мелодій залишаються й досі відкритим для етномузикологів.

В середині XIX століття однією з найчисельніших спільнот серед переселенців на Волинь стали чехи; процес переселення відповідав їхнім зацікавленням у гарантіях свободи проживання та економічних перспективах. Оскільки після скасування кріпосного права «чимало земель стояло пустою і не оброблялись», а місцеві поміщики не мали можливості ефективно їх використовувати, то російська влада вирішила заохотити іноземних колоністів до переселення, чехів зокрема. Станом на 1913 рік на Волині проживало вже більше 26 тисяч осіб [121, с. 35]. Загалом, дослідниця С. Шульга описує три періоди чеської імміграції: перший період – від 60-х рр. XIX століття до завершення Першої світової війни; другий період – міжвоєнна доба (1921–1939 рр.); третій, останній період, – доба Другої світової війни та рееміграції (1939–1947 рр.), і зазначає, що саме другий

період позначений найбільш яскравим культурним розвитком поселень чеської громади [219, с. 2–3]. Тут вони займались господарством, підприємництвом (важливим для Волині було будівництво чехами приватних броварень, культурне меценатство у контексті розвитку громад); чехи будували свої церкви та школи, створювали театральні, танцювальні, хорові колективи, будучи активними учасниками місцевого громадського та культурного життя [121, с. 36–37].

Упродовж XVIII-XIX століть значно зросла українсько-чеська культурна взаємодія, чому дуже посприяли центри культурної та освітньої діяльності в Празі (Королівське чеське товариство наук, Національний музей, Чеська Матиця). У XIX столітті інтенсифікуються взаємозв'язки між громадами чехів Волині з Чехією: «...пожвавлення чеської колонізації Волині упродовж 60–70-х рр. XIX ст., що відбувалося на тлі лібералізації суспільно-політичного життя й економічних перетворень доби Великих реформ у Російській імперії, сприяло вкоріненню на українському ґрунті духовних надбань, і передусім, багатих педагогічних традицій Чехії», – зазначає О. Іваненко [88, с. 47]. Існують свідчення культурної взаємодії волинських чехів із іншими чеськими громадами на території України: «У 1880–1890 рр. активізується громадське життя чехів Києва. Їхньому згуртуванню сприяли вистави аматорських театрів, екскурсії. Великого розголосу набув урочистий бал, влаштований у 1900 р., в якому взяли участь і представники Волині» [27, с. 232].

Представники чеських громад, зберігаючи власні танцювальні традиції, також опановували основи українського народного танцювального мистецтва. Так, етнічний чех Володимир Лібовицький, який народився на Волині, відвідував школу українського танцю, засновану В. Авраменком у Рівному. Згодом він переїхав до Праги. У післявоєнні часи обіймав посаду хореографа Пряшівського українського національного театру в Словаччині, на базі якого у 1956 році було створено Піддуклянський український народний ансамбль пісні і танцю [132]. У репертуарі ансамблю були

представлені обробки українських народних танців. «Ансамбль виступав із концертами для українців Пряшівщини, виїздив із гастролями за межі Словаччини – у Закарпатську область України, Болгарію, Італію, Нідерланди, Німеччину, Польщу, Румунію, Францію, колишню Югославію та ін.» [162, с. 215]. Таким чином діяльність В. Лібовицького сприяла популяризації українського народного танцю закордоном.

Культурна активність була важливою складовою повсякдення чехів Волині: аматорський театр, музична творчість, народні танцювально-розважальні гуляння мали важливу консолідуючу роль у житті громади. І. Чуян описує завезені у регіон чеські музичні та театральні традиції, святкову обрядовість і пісенно-танцювальні звичаї, які чехи оберігали та передавали наступним поколінням. Дослідниця стверджує, що фольклорний спадок волинських чехів відрізнявся за змістом та сюжетним наповненням від автохтонних чеських зразків [215, с. 78, с. 168–170].

Сьогодні традиційну спадщину чехів Волині популяризує культурне товариство «Матіце Волинська». Одна з активних його учасниць, а нині очільниця, Євгенія Васильєва зазначила, що автентичні елементи чеського фольклору були успадковані ще 150-200 років тому, але природньо, що під впливом волинського колориту певні елементи чеської культури зазнали змін [160]. Окрім загальновідомої чеської польки, серед чеських громад Волині набули поширення елементи таких танців, як обкрочак, трашасак та інші, які були популярними в Чехії ще до міграції частини її населення на територію України. Чеські танці були подібними, що на Волині, що в інших регіонах України, наприклад, на Житомирщині чи Вінниччині, бо чехи переселялись сюди переважно з одного регіону. Але водночас вони дещо відрізняються від аналогічних танців, поширених в самій Чехії. «На сьогодні Товариство більше уваги акцентує на пісенному матеріалі. Використовуємо лише окремі елементи хореографії при виконанні народних пісень», – зазначила в інтерв'ю Є. Васильєва [99].

Історики розповідають про важливість свята «Вацлавская посвічені», яке щороку відзначали чехи-переселенці в кінці вересня цілих три дні. Перший день – частування гостей, другий день – танці молоді у клубі, третій день – «Соуседска», походи чоловіків в гості [215, с. 163]. Цікаво, що у Богемії великою популярністю користується танець із цією назвою. Цей танок виконувався старшими людьми у повільному темпі, основу якого складають акцентовані пружинні переступання – зі зміною темпоритму (два повільних, одне швидке), з додаванням притупів, або ж ковзне виконання кроків та інші [236, с. 17]. Словацький дослідник Гарай Бернард описує дуже популярний танець-гру з мітлою, суть якого полягає в тому, «що оркестр раптово припиняє грати в певний момент, а танцюристи – чоловіки, і жінки – повинні використовувати цю паузу, щоб знайти нових партнерів, бо якщо вони цього не встигнуть, їм доведеться танцювати з мітлою» [237, с. 167]. Цей детальний опис перегукується із відомою на Волині кадриллю під назвою «Шалантух», де соліст (хлопець з палицею) танцює без пари, «шалантається» без діла, поки не перекине цю палицю іншому учаснику. Танець записали О. Капустіна та Л. Задорська у с. Маринин, Соснівської громади, Рівненської області у 60-х роках ХХ ст. [54, с. 358].

На розвиток соціокультурних процесів в українських землях помітний вплив мали традиції, які формувались у єврейських громадах різних регіонів держави, особливо в її західних областях: Волинській, Житомирській, Київській, Львівській, Івано-Франківській, Тернопільській. За часів Київської Русі та Галицько-Волинського князівства євреї мігрували сюди із середньовічної Європи, рятуючись від масових гонінь. Згодом общини євреїв почали створювати так звані «містечка», які характеризувались наявністю єврейських вулиць, синагоги, базарів. Завдяки рівню освіченості та економічній грамотності євреїв часто залучали князі та феодали як посередників при укладанні торгівельних угод, здійсненні грошових операцій. Т. Клименко відзначає, що навіть «князі Данило Галицький, Володимир Мономах та Володимир Васильович користувалися їх допомогою

під час реорганізації країни, вирішення фінансових справ, надаючи євреям у свою чергу чимало привілеїв» [105, с. 76]. Друга велика хвиля міграції юдеїв на Волинь відбулась з іншого напрямку – після військового походу литовського князя Вітовта на Крим у 1392 році, в результаті чого караїмські родини переселяються до Луцька, Галича та околиць Львова [196, с. 38–39]. Міграції євреїв на Правобережну Україну, на Волинь у тому числі, у XIV–XVI столітті створили сприятливі умови для розвитку торгівлі та ремесла. Варто сказати, що переселення євреїв відбувалось нерівномірно по регіонах, і сильно залежало від політичних обставин. Зокрема, існували обмеження на проживання та в'їзд євреїв до деяких країн. Так звана «смуга осілості», запроваджена в середині XIX століття царським урядом, регулювала міграційні процеси та права близько 2 мільйонів євреїв, що на той час проживали в Україні. Згідно імперського російського законодавства євреї не могли володіти землею чи вести сільськогосподарське виробництво, а тому займались переважно дрібною торгівлею та ремісництвом [76, с. 18].

Єврейські «містечка» були осередком проживання відокремлених єврейських громад, де відбувався активний розвиток культурно-релігійного та соціального життя, освіти, господарства, ремесл. Ці важливі центри єврейської культури відрізнялися своєю специфікою та особливостями в залежності від регіону та історичного періоду. У єврейських містечках будувались синагоги, школи, ринки, культурно-освітні центри, майстерні та магазини, які пропонували вироби з різних ремесл та галузей господарства, що сприяло збереженню мистецької спадщини та релігійних традицій. Як зазначає дослідник Ю. Крамар, важливу роль у розвитку соціокультурного життя єврейської громади на Волині початку XX століття відіграли релігійні школи, такі як хедери і талмуд-хори. Чільне місце займали суботні школи для дітей юдейського віросповідання, більшість з яких були двомовними «польсько-єврейськими школами» [122, с. 135–138]. Великою популярністю у регіоні користуються шабасувки – танцювальні мелодії, які знаходимо у записах фольклористів [107, с. 238–242] та зустрічаємо у відомій постановці

В. Мамчура «Волинська кадриль», що успішно виконується Народним аматорським ансамблем народного танцю «Волинянка» близько 40 років, тепер уже під керівництвом О. Козачука.

Багатогранна єврейська музика клезмерів – музикантів в єврейських общинах, припала до серця багатьом етносам, здобула прихильність та розвиток, особливо на фронтірних територіях України, на Волині у тому числі: «У кожному великому єврейському містечку були свої клезмери. І в Ізяславі їх було чимало, хоча на весіллях звичайно грали 5-6 осіб. Грали вони не тільки на єврейських весіллях, а в дореволюційний час і на балах в іменитих землевласників, навіть з графськими титулами; виїжджали і в села» [220, с. 275]. Як стверджує Н. Костюк, свої мелодії клезмери грали напам'ять, постійно імпровізували та переймали специфіку мелосу сусідів [120].

Єврейські музиканти часто взаємодіяли з представниками інших національностей, що сприяло розширенню культурного простору та обміну мистецькими ідеями. В. Щепакін у своєму дослідженні «Клезмерська музика в культурі України XIX – початку XX ст.» посилається на ізраїльського письменника М. Дорфмана, який прояснює крос-культурні взаємовпливи між євреями та іншими етносами: «Єврейські музиканти-клезмери (від давньоєврейського клезмер) грали не тільки для євреїв і зобов'язані були зважати на смаки різноплеменних замовників етнічно строкатої Східної Європи. Відомі рабинські настанови, які не тільки дозволяють, але й рекомендують хасидам запозичувати й обробляти мелодії сусідів. Клезмерська музика надзвичайно багата. Вона ввібрала і пропустила через душу єврейського генія німецькі, слов'янські, балканські пісенні традиції, навіть німецькі військові марші, міські романси та багато іншого» [220, с. 275]. «В останній чверті XIX століття до складу ансамблю традиційно входили один або кілька скрипалів, віолончеліст, контрабасист, флейтист, кларнетист, сурмач, барабанщик (турецький барабан з тарілочками)» [196, с. 295]. Манера гри клезмерів часто описується як експресивна, з прискоренням та уповільненням, непередбачуваними власними музичними і

танцювальними імпрровізаційними вставками, що передає колорит єврейської культурної спадщини регіону.

У міжвоєнний період ХХ століття єврейська культурно-громадська діяльність активно розвивалася на Волині. Так, у Луцьку активно діяли такі громади як «Тарбут», «Культур-ліга», «Фрайхарт», «Талмуд-Тора» та інші [216, с. 70]. Але масове знищення євреїв в часи другої світової війни на довгий час перервало ці традиції. Поступове їх відродження розпочалося у другій половині ХХ століття. У 1989 року представники єврейської інтелігенції Луцька створили Волинську обласну організацію Українського товариства єврейської культури. Його активність скерована на реалізацію релігійних, освітніх та культурно-просвітницьких програм для різних вікових категорій – дітей, молоді, людей середнього та старшого віку. Гордістю єврейської громади міста стали вокальна жіноча група клубу «Яхад», експериментальний театр-студія «Хохма», хореографічний колектив «Дрейдл». Т. Плотнікова, керівниця танцювального ансамблю, акцентувала на тому, що сьогодні репертуар колективу представлений як сучасними ізраїльськими танцями, так і традиційними єврейськими під супровід клезмерської музики: «Хава Нагіла», «Хора», «Фрейлекс», «Дебка» та ін. [98].

Перетворення Волині у «зону контактів народів», як писала В. Надольська, урізноманітнило та збагатило танцювальну культуру. Так, поліетнічність мешканців стала чинником утворення іноетнічних громад на Волині ХІХ – початку ХХ ст. Згідно перепису населення у 1897 р. в межах Волинської губернії проживало 70,1 % українців, 13,2 % євреїв, 6,16 % поляків, 5,73 % німців, 3,5% росіян [152, с. 236–240], а станом на червень 1937 року чисельність населення складала 68,1 % українців, 16,7 % поляків, 9,9 % євреїв, 5,3 % інших національностей [151, с. 634]. За даними першого Всеукраїнського перепису населення 2001 року у Волинській області налічувалось 96,9 % українців, 2,4 % росіян, 0,3 % білорусів, 0,4 % інших національностей [175]. Визначну роль у збереженні та популяризації

культури регіону відіграють культурні товариства національних меншин, що й досі проживають на території історичної Волині. Наприклад, у м. Луцьк Волинської області по сьогоднішній день діють культурні товариства національних меншин, у складі яких функціонують вокальні, інструментальні, танцювальні колективи. Серед них – два товариства польської культури – імені Тадеуша Костюшка (хор «Волинь», дитячий ансамбль «Волинські соловейки», вокальна група «Волинські пані», квінтет «Акварелі», вокально-інструментальний ансамбль) та імені Єви Фелінської (хор «Люцеорія»); товариство єврейської культури (вокальний ансамбль «Яхад», танцювальний ансамбль «Нехас», молодіжний колектив танцю «Дрейдл», танцювальна театральна студія «Хохма»); товариство вірменської культури (дитячий вокальний ансамбль «Цісернак»), громадська організація «Рома Волині»; товариство німців Волині «Відродження» (вокальна група «Зінценде херцен»); громадська організація «Кримські татари Волині»; Волинське обласне товариство чехів «Матіце Волинська» (хоровий колектив «Богемка», вокально-молодіжний колектив «Шиковні голки», дитячий вокальний ансамбль «Седмікраски») [154]. У Рівненській області зареєстровано 21 громаду національних меншин, культура яких представлена товариством польської культури Здолбунівщини (хоровий колектив «Сеньйорки»), Дубенським чеським товариством «Стромовка» (дорослий та дитячий фольклорний колектив «Стромовка»), «Рівненською єврейською громадою» (хоровий ансамбль Фрейлехе нешуме», вокальні ансамблі «Нехама» та «Ципурім», танцювальний колектив «Ор самеах»), товариством німців «Відергебурт» (дорослий та дитячі фольклорні колективи «Фантазія») та багато інших [49]. Дослідження танцювальних традицій національних меншин волинського регіону потребує подальшого детальнішого аналізу.

Міжкультурній взаємодії в розвитку танцювального мистецтва Волині також сприяють танцювальні ансамблі українського народного та народно-сценічного танцю, які активно включають до репертуару елементи хореографічних традицій інших регіонів України та народів світу. Ці

колективи сьогодні беруть участь у конкурсах та фестивалях в Україні й закордоном. Передусім, слід згадати такі ансамблі, як «Волинянка», «Волиняночка», «Радість», «Джерельце» (м. Луцьк), «Полісянка», «Полісяночка», «Дружба» (м. Рівне), «Лісова пісня», «Дзвіночок», «Барвінок» (м. Ковель), «Веселка», «Сузір'я» (м. Камінь-Каширський), «Вертуни» (с. Гірка Полонка), «Сонечко» (с. Голоби), «Первоцвіт» (м. Княгининок) та багато інших.

У контексті висвітлення факторів формування крос-культурної комунікації на Волині варто також відзначити активний фестивальний рух. К. Кіндер описує цей аспект наступним чином: «Зацікавленість етнографів та фольклористів у збереженні музичних, художніх, танцювальних традицій Волині стала фундаментом для створення значної кількості щорічних фольклорно-етнографічних фестивалів, науково-практичних народознавчих конференцій та експедицій. Одним із потужних чинників, що сприяв творчій активізації місцевих хореографів, а також зростанню обізнаності волинян – як фахівців, так і шанувальників мистецтва, – із творчими досягненнями вітчизняних та зарубіжних митців, із самотутньою культурою, побутом, традиціями багатьох країн світу стали численні фестивалі» [257, с. 353–354]. Дослідник-культуролог С. Виткалов переконаний, що проведення таких заходів здатне вирішити «чимало політичних чи політико-культурних (культурно-мистецьких) завдань, або інших: налагодження тісних контактів між окремими етносами; ознайомлення з культурною спадщиною інших народів; розуміння того, що незалежно від кольору шкіри, достатку та багатьох інших відмінностей, притаманних кожному, переважну більшість людей хвилюють ті самі речі: мир, щастя, спокій, добробут» [26, с. 185].

Яскравим проявом міжкультурної взаємодії на Волині є фестиваль українського фольклору «Берегиня», вперше ініційований у 1991 році Волинською облдержадміністрацією та Обласним науково-методичним центром культури у Луцьку. Його концепція не обмежується лише збереженням національної пісенно-танцювальної спадщини, а спрямована на

поглиблення транскордонної співпраці та обмін творчим досвідом із громадами українських діаспор. Фестивальні події, які відбуваються в Луцьку, Берестечку, урочищі Вовчак, підсилюють ідею культурної взаємодії, а участь фольклорних колективів із таких країн як Польща, Литва, Молдова, Естонія та багатьох інших «створює багатофункціональний транскордонний культурний простір» [90].

Масштабна культурно-мистецька імпреза «Поліське літо з фольклором», започаткована Ю. Войнаровським в 1994 році у Луцьку, представлена самотніми, оригінальними колективами з різних країн світу, котрі репрезентують свій автентичний пісенний і танцювальний фольклор [145]. Так, за п'ятнадцять років проведення фестивалю в ньому взяли участь фольклорні ансамблі із 47 країн. Наприклад, у 2018 році свою культуру на фестивалі представляли колективи з Мексики, Італії, Єгипту, Туреччини, Литви, Індії, України [146]. О. Іванова зазначає, що «Берегиня» та «Поліське літо з фольклором» «були засновані на зорі української незалежності, хоч і з різною метою: “Берегиня”, – щоб утвердити Україну і українську культуру у світі, а “Поліське літо з фольклором”, – щоб показати українцям і волинянам багатство і колоритність різних країн світу, чого вони були позбавлені упродовж імперської окупації» [89, с. 168].

Важливу роль у культурно-мистецькому житті Волині відіграє обласний фестиваль-конкурс народного танцю імені Іллі Михайловича Богданця, фундатора таких відомих танцювальних колективів як «Радість», «Волинянка», та першого завідувача хореографічного відділу Волинського фахового коледжу культури та мистецтв імені з часу його створення у 1963 р. На цей фестиваль-конкурс щороку з'їжджалось близько тисячі танцівників аматорських та професійних колективів, щоб представити танці з різних регіонів України та народів світу.

Дослідженню й популяризації танцювального мистецтва Волині сприяє проведення наукових конференцій, семінарів та майстер-класів. Серед них слід виділити Всеукраїнський семінар «Народна танцювальна культура

Полісся та Волині: Вікові традиції, народні обряди, звичаї» (2019 р., м. Луцьк); лекцію та майстер-клас «Етнохореологія Волині – методика виконання танцювальної лексики» на Всеукраїнському форумі митців у галузі хореографічного мистецтва «Хореографія без кордонів» (2021 р., м. Рівне); онлайн майстер-клас «Кроки та комбінації – характерні для танців Волині» в Українському культурному товаристві «Просвіта» (2020 р., м. Буенос-Айрес, Аргентинська Республіка) (див. Додаток 2).

Балетмейстерська діяльність волинських хореографів закордоном, зокрема серед української діаспори, куди їх запрошують створювати сценічні постановки українських народних танців, не лише збагачує культурний обмін, але й сприяє поширенню та популяризації волинського танцювального мистецтва, підсилюючи його роль у глобальному контексті міжкультурних комунікацій. Активно популяризують народну хореографічну культуру Волині на міжнародній арені хореографи-постановники В. Мамчур, А. Крикончук, В. Смирнов, В. Дужич-Ніколайчук, Б. Бунь, В. Мовчан, В. Лопанов та ін.

Отже, Волинь, як територія із багатою історико-культурною спадщиною, тривалий час була на перехресті крос-культурних впливів, обумовлених, в основному, геополітичними реаліями та динамікою міграційних процесів. Ці чинники суттєво вплинули на розвиток і формування культурного пограниччя – території активної крос-культурної взаємодії, де національна танцювальна спадщина збагатилась іноетнічними традиціями. Сьогодні міжкультурна комунікація на Волині посилюється і розширює свої обрії завдяки діяльності численних національно-культурних товариств, які презентують свої етнічні традиції та мистецькі практики. Ансамблі народного танцю Волині виконують роль культурних медіаторів між різноманітними культурними традиціями: вони творчо інтерпретують та активно популяризують українські народні танці і водночас представляють хореографічні традиції інших народів. Фестивальна діяльність, яка розгортається на Волині та закордоном, розширює простір для

транскордонної співпраці, культурно-мистецького взаємообміну і взаємозбагачення. Серед ефективних заходів, які сприяють збереженню та популяризації народного танцювального мистецтва регіону – хореографічні семінари та майстер-класи, а також наукові експедиції, результати яких дозволяють фіксувати, вивчати та реконструювати традиційну танцювальну спадщину.

3.2. Танцювальні традиції Волині в процесі крос-культурної взаємодії.

Народна хореографічна традиція Волині різноманітна, і включає в себе зразки і питомих (автохтонних) і напливових (іноетнічного походження) танців. Ці терміни були запропоновані С. Людкевичем у передмові до першої частини видання «Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським» у 1906 році [195, с. 65]. Своєрідність народного танцю Волині влучно описує К. Кіндер, яка зокрема зазначає, що «регіональні та локально-специфічні різновиди танцювального фольклору Волині зберігають яскраву своєрідність, в одних випадках утримуючи в собі архаїчні ознаки, в інших – риси, що виникли в процесі етнокультурного взаємообміну з сусідніми етнічними групами або народами» [257, с. 357]. До питомих танців, зазвичай, відносять такі, що є частиною культурної спадщини етнічної спільноти, яка здавна проживала на цій території. Зазнаючи певних змін із плином часу, вони зберігають свої засадничі риси.

Термін «напливові танці» часто використовують у власних дослідженнях етномузикологи [197; 224; 136] та етнохореологи [221, с. 67; 46, с. 221; 169, с. 120] сучасності. М. Хай вважав необхідним охарактеризувати специфіку розгортання напливових явищ і запропонував два такі варіанти для їх розрізнення: «а) на рівні рецепції (“вростання”) та б) паралельно поруч з автохтонним або ж самостійного, що не терпить жодного “примирення” із місцевою традицією, їх функціонування» [197, с. 54].

Поняття «рецепція» в цьому контексті трактується як «запозичення і застосування державою соціологічних та культурних форм, що виникли в іншій країні або в іншу епоху», тому важливо уточнити форми взаємодії танцювальних культур в регіоні та визначити її часові межі [191]. У цьому параграфі ми на конкретних прикладах розглядаємо зразки поширених на Волині питомих та напливових танців в контексті міжкультурної взаємодії. Наше дослідження зосереджено на розвитку танцювальної традиції Волині переважно XIX–XX століть, що обумовлено наявною джерельною базою і особливостями крос-культурних взаємовпливів у регіоні.

3.2.1. Питоми танці волинського регіону

Попри інтенсивну крос-культурну комунікацію та міжкультурні взаємовпливи автохтонне танцювальне мистецтво Волині упродовж довгого часу зберігало безперервність та стійкість своїх традицій. Однією з традиційних форм українських народних танців є хороводи, які генетично пов'язані з давніми обрядами та звичаями. Специфіка їх виконання, символіка рухів і ритмічних патернів відображають глибокі духовні зв'язки з природою, космічними циклами та соціальними взаємовідносинами в традиційній українській спільноті, грають важливу роль у формуванні етнічної самосвідомості та культурного коду етносу.

Під впливом соціально-економічних трансформацій архаїчні танцювальні практики еволюціонували, змінюючи свій первісний обрядовий контекст, «поступово перетворюючись на характеристику побуту, набуваючи естетичного забарвлення, і саме у новій якості розширюючи межі свого функціонального значення» [11, с. 28]. М. Грушевський зазначає, що з часом зміст хороводної пісні збіднів, і задля відновлення первинної цілісності необхідно звертатись до болгарів, румунів, сербів, «котрі нам дуже допомагають орієнтуватися в наверстуваннях чорноморсько-дунайської доби, пережитої в тісній спільноті з ними» [50, с. 119]. Вважається, що весняний

обрядовий цикл закодував у своїх піснях і танцях «дуже ранні, зародкові форми ритмічно-музикальної і словесної дії» [50, с. 119]. О. Смоляк пише, що такого роду обрядодійства, особливо ті, що присвячені культивуванню злакових та овочевих культур (мак, горох, огірки, просо, льон та ін.), комбінують слова та магічні імітаційні рухи. Припускається, що таке поєднання сприяло отриманню великого урожаю [180, с. 100].

У 1 томі праці «Історія української літератури» М. Грушевський розглядає тему подібності хороводів у слов'янському світі, які мають спільну ритмічну форму з мелодійними пісенними типами. Історик переконаний, що такі хороводи сягають своїм корінням задовго до утворення Київської Русі, і засвідчують діалог танцювальних традицій між різними слов'янськими народами. К. Куртева також описує кристалізацію регіональних особливостей танцювальної культури на основі закладених предками традицій та міжетнічного діалогу: «У танцювальній творчості Галицько-Волинського князівства простежувались риси української календарної обрядовості, але окреслювалися характерні риси побуту, специфічні звичаї та обряди, місцеві колоритні елементи тощо. Як і в Київській Русі, розповсюдженими були скоморохи, але з своїми “національними поправками”. Завдяки злиттю етнічних та традиційних складників почав відбуватись генезис танцювальної гілки. Тобто, на одній генетичній історично-географічній основі почали окреслюватись риси регіональної своєрідності» [126, с. 103]. У цьому контексті, М. Грушевський проводить аналогію між архаїчними хороводами «А ми просо сіяли» в українців та «Ой ти коло велико, ле ла ле» у сербів [50, с. 120–124]. Архаїчні мелодійні типи в українців збереглись в хороводах-іграх обрядового характеру та потребують детального дослідження. У працях М. Грушевського, Л. Українки, Ф. Колесси, О. Ошуркевича та багатьох інших знавців волинського фольклору зібрано матеріал, який необхідно вивчати та аналізувати належним чином задля збереження автентики регіону та вивчення міжетнічної культурної взаємодії.

Наприклад, запис Ф. Колесси хороводної пісні «А ми просо сіяли, сіяли» [225, с. 113], зафіксований у с. Борщівка, що на півночі Тернопільської області, відрізняється від знайденого Л. Українкою у с. Миропіль Житомирської відсутністю постійного повтору вірша «Зелена рута жовтий цвіт, жовтий цвіт» після кожної строфи [193, с. 188–189]. Етнохореолог А. Гуменюк знайшов варіант хороводу у с. Левківці Вінницької області, де зазначені інші рядки для постійного повтору: «Ой дід-ладо» з вказанням на конкретну танцювальну дію – «сіяли, витопчем, викупим» та інші [53, с. 103]. Відомий фольклорист В. Давидюк припускає, що в таких приспівках веснянкових хороводів як «рано-нерано», «додолон-додолон», «ладо мое», «дів-ладо» та інших зосереджено заклики до певних природних явищ, відображено родові стосунки та ін. [67, с. 133].

Український етнограф О. Потебня пише з посиланням на Літопис Густинського монастиря початку XVII століття про бога Ладо, якого величають приплескуванням у долоні та приспівками «ладо-ладо» до веснянок типу «Проса» та купальських пісень. Народознавиця Г. Лозко згадує про свято «Красна Гора» (інші назви: «Велика Лада», «Лельник», «Ляльник»), під час якого відбувалось вшановування богині Лади 22 квітня: «Богиня Лада виходить на гору, щоб ладувати все навкруги, наводити лад у полях, лісах і гаях, вселяти любов у душі людей. Дівоче свято краси і любові: пісні й хороводи водять на честь її доньки – Богині Лелі» [133, с. 477].

Домовляючись «сіяти просо», танцівники утворюють два ряди, тримаючись за руки – хлопці навпроти дівчат. Згідно опису О. Потебні, на слова: «А ми просо сіяли, сіяли» дівчата повільно підходять до хлопців, а під час приспіву «Ой дід-ладо» відходять на початкову позицію. Хлопці відповідають дзеркальним рухом на слова: «А ми просо витопчем, витопчем, Ой дід-ладо, витопчем, витопчем». При словах пісні «А ми дамо дівицю, дівицю», двоє хлопців з будь-якого краю піднімають руки вгору та утворюють ворітця. Усі дівчата пробігають крізь ці ворітця, окрім останньої, перед якою хлопці опускають руки і утримують її на своїй стороні. Хоровод

продовжується до тих пір, поки усі дівчата не перейдуть до хлопців, утворивши пари [174, с. 45].

А. Гуменюк пропонує схожу версію цього хороводного діалогу: розміщення та рух учасників ідентичні. Проте, у танцювальній лексичі використовуються потрійні притупи на кожен третій такт та відсутня фігура з ворітцями на слова «А ми дамо дівицю, дівицю». У вищезгаданому варіанті Ф. Колесси відсутні рядки про віддачу дівчини, тому, припускаємо, що і танцювальна фігура «ворітця» теж не прижилась, а от у записі Л. Українки, зробленому у м. Овруч Житомирської області, веснянка закінчується інакше: «...А ми дамо дівочку, дівочку. За дівочку ні слова, ні слова, за кониченьки да й з двора, да й з двора!», що пропонує логічне закінчення ідейного змісту хороводу – втечу з двору, можливо, задалегідь розбившись на пари [193, с. 188–189].

В українсько-білоруському пограничному регіоні – у с. Дребськ Лунинецького району Брестського області, відомий цей шеренговий варіант хороводу типу «Проса», як зазначає хореолог В. Годовський, під назвою «Баяри» з повторами рядків «Ой, да лади». Щоправда, тут бояри приходять вибирати наречену, а текст про посів проса відсутній. Хореографічна лексика та переміщення учасників збігається із описаними вище, а от при виборі дівчини чоловіки не утворюють «ворітця», а жестом демонструють кому з дівчат перейти на іншу сторону. Цікавим є ще один приклад «Проса» у цій фронтірній зоні – колова форма хороводу, з виключно жіночим складом виконавців. Жінки старшого та середнього віку утворюють два кола: жінки старшого віку завжди рухаються по ходу сонця, жінки середнього віку змінюють напрям рух – то по ходу сонця, то проти [93].

Цей хоровод має глибокий символічний зміст, що охоплює різні аспекти життя та культури українського народу, а не лише відображає роботу на полях чи піклування про врожай. У дисертаційному дослідженні танцювальної культури Рівненського Полісся В. Гордєєв описує хоровод «А ми просо сіяли, сіяли» як «містку метафору весняного акту плодючості та

емоційним відгуком на відродження природи. Це означає, що зміст хороводу охоплює всю можливу смислову семантичну сферу: втілює певну ідею, ілюструє предметну діяльність та подає відповідну емоцію, що в цілому характеризує світоглядні засади буття людини, створює конкретний образ оточуючого світу» [46, с. 41].

Фігура хороводу «ворітця» має глибоке символічне значення і відомий у різних регіонах України, на Волині зокрема, як гра «Воротар». О. Смоляк пояснює функції та роль цього хороводу так: «У первісну добу культивувалося вірування у те, що з настанням тепла відчинялися небесні ворота, через які по довгому чарівному мосту сходила на землю богиня Весна. Крім неї, у цей період цим шляхом проходили на землю Господарський рік, новонароджені діти, душі покійників. Усі, хто проходить цими воротами, приносять дари земні. А відкривав ці небесні ворота Воротар (Володар чи Бородай). Українські вчені-етнологи по-різному пояснювали “небесні ворота”. Зокрема, О. Потебня вважав, що “Небесні ворота відкриває та закриває Зоря, випускаючи при цьому Росу, яка уподібнюється з золотими ключами або з медом”» [174, с. 98].

Поруч зі згаданим танцем «А ми просо сіяли», на Волині відомі такі архаїчні хороводи, як «Кривий танець», «Зайчик», «Женчичок», «Кроковес колесо», «Мак», «Водіння куща» та багато інших, що були частиною обрядів календарного циклу, а також відображали трудові процеси і побут селян. Більшість зі згаданих хороводів є характерними для багатьох регіонів України із власними особливостями у виконанні. Опис волинських хороводів знаходимо у К. Кіндер: «Волинські хороводи різняться оригінальним почерком і власною пластичною інтонацією, що надають їм неповторності у вираженні емоцій, почуттів і настрою. Специфічність виявляється передусім у спокійній врівноваженості композиційної побудови хороводів, поетичній пластичності, округлій завершеності та граціозності рухів, у плавній, неспішній ході, благородній простоті манери виконання. На Волині весняні хороводи і пісні, що виконуються протягом кількох днів на Великодні свята,

мають назву рогульок, рогулейок [...]. Ця ж назва відома і в Польщі, зокрема на заселеному українцями Підляшші. За свідченням В. Давидюка, ареал її побутування зачіпає території України, Білорусі, Польщі, що вказує на давнє балтослов'янське походження» [257, с. 343].

Особливу увагу у контексті вивчення крос-культурної взаємодії привертають обрядові дійства, що відбувались на купальські свята. Польові дослідження, здійснені підчас численних експедицій під керівництвом В. Давидюка на території Волині, зафіксували значну кількість фольклорних елементів давніх обрядових традицій, що зберігались упродовж багатьох століть. Святкування Купала пов'язане із природними явищами та символікою родючості, відродженням та очищенням. Важливим атрибутом цього народного святкування є купальське деревце, яке не має однакового обрядового вигляду навіть у межах одного регіону (гілочки, ляльки з соломи, «дідухи», опудала та ін.). На теренах Волині ця традиція може включати в себе топлення, спалювання, ламання чи дроблення ритуального деревця. Невід'ємною частиною процесії святкування Купала є плетіння вінків та пускання їх у воду, пісні, танці, стрибки через вогонь. Виготовлення волинського обрядового деревця В. Давидюк пов'язує з грецькими традиціями. На «неавтентичність звичаю для всієї Волині», за словами дослідника, вказує відсутність «мотиваційної дії» ляльки та її загальноприйнятої назви у регіоні [64, с. 10–11].

Враховуючи глибокі корені та багатство обрядових традицій, не менш важливим є звернення до традиційної музично-пісенної творчості волинян, яка активно розвивалася в середині XVI – на початку XVII століть. Діяльність професійних сільських та міських музикантів, католицьких органістів збагачувала культурне життя Волині. Звісно, невід'ємною частиною цього були й танці. Кілька свідчень знаходимо серед документів судових справ тих часів. «Найдавнішу письмову згадку про танці на Волині отримуємо із судової справи житомирського старости князя Романа Федоровича Сангушковича з Михайлом Мишкою Варковським про відмову

останнім видати на суд Валента Желеха, якого звинуватили у вбивстві князя Ярослава Сангушковича. Документ датується 24 листопада 1564 року та розкриває подробиці перебігу трагічних подій. В будинку княгині, дружини Матвія Васильовича Четвертинського, у Яровицькому передмісті міста Луцьк, на “бесіді”, тобто на світській зустрічі, відбувалися танці, під час яких танцював і князь Ярослав, і Валентина Желех: *“князь Ярослав танцювал, а гаркабуз при себе за поесомь маючи... Тамь жо, дей, в таньцу Желехови, кгда онь танцюваль, велель князь Ярославь виростьку своему по трикровать ногу заставовать”*. Саме щодо останнього князь задумав неприємність і намовив свого слугу підлітка підставити йому ногу, аби той упав. Зрештою, ображений Желех підстеріг та вбив князя Ярослава» [8, с. 19].

Згадку про танці на Волині та негативну позицію церкви щодо народної творчості вписано в одну з актових книг Володимирського гродського уряду 10 серпня 1579 року: «танцами, играми, прохожками пустошными, чародействы, ворожками и иншими, Богу противны» [8, с. 19]. Проте, залишки язичницьких обрядів подекуди залишались у церковних богослужіннях, у тому числі і на Волині. У 1582 році Ян Лясіцький зафіксував «вінчання, яке відбувалося близько одинадцятої години ночі. Молодих до церкви супроводжували сопілкарі. Після здійснення церковного обряду священнику подають чашу з медовим напоєм, він надпиває її за здоров'я молодих, потім передає нареченим, щоб вони допили священний напій. Далі з голови нареченої знімають зелений вінок і починають його топтати – це означає прощання з дівочтвом. Тоді священник бере молодих за руки і веде в танець, а всі інші, взявшись за руки, довгим рядом танцюють за ними. Цей своєрідний ритуал завершується загальними піснями і танцями з плесканням в долоні» [133, с. 322].

Традиційний танець займає чільне місце у весільних обрядах Волині. Дослідники пограничних регіонів часто вказують на велику роль дихотомії «свій-чужий» у світобаченні етнічних груп, що заселяють фронтірну територію. Пластичні коди слов'янських етносів, за В. Гордєєвим,

простежуються у хореографічній лексиці традиційних танцювальних композицій, репрезентуючи бінарні опозиції, зокрема «чоловіче-жіноче» [46, с. 52]. Наприклад, у веснянці «Туман танок водила», записаної з голосу Лесі Українки К. Квіткою у селі Колодяжне Ковельського району, окрім складу учасників, малюнку, та процесу розчісування волосся, описано настанови матері своїй доньці щодо вибору майбутнього чоловіка: «Туман танок водила, (2) Що виведе, то й стане, (2) На дівочок погляне, (2) Чи всі дівки в танку є? О но нема їдної, Та Настуні молодой. Мати Настуню чесала, Ще й чешучи навчала: “Не стій, доню, з нелюбом, Не дай ручки стискати, Перстенька здиьмати. Бо як вітер з горою, То так нелюб з тобою” ...Ще й чешучи навчала: “Постій, доню, з миленьким, Давай ручку стискати, Перстеника здиьмати. Бо як риба з водою, То так милий з тобою”» [157, с. 39]. В. Давидюк зазначає, що в Західній Україні слово «хоровод» стало відоме за радянських часів, а раніше його називали просто «танок». Також фольклорист звернув увагу на назву цієї веснянки, де мусило бути не «туман», а «тума» – дівчина напівбусурманського походження [68, с. 125]. Міжетнічні шлюби також сприяли міжкультурній взаємодії.

Весняна пісня-гра любовно-шлюбної тематики «Зельман» («Жельман», «Джельман», «Чильман») відома у різних регіонах західної України, на Волині, зокрема [119, с. 765; 70, с. 32-33; 225, с. 127]. О. Потебня вважає, що цей весняний хоровод весільної тематики, взятий у поляків, а ними у чехів, і підтверджує це одним із записів польського варіанту: «*Blizei, blizei jezdi Sumar, Blizei, blizei njega drug, Blizei Sumarska druzina...*». Танець супроводжується тими ж рухами, що використовувались у «Просі» [174, с. 47]. Волинська філологиня Т. Данилюк-Терещук описала танець як два жіночі гурти, «які шикувалася у дві “сторони” – шеренги одна проти другої. Учасниці однієї групи співали до іншої, ніби сватаючись» [70, с. 33].

Ця пісня-гра викликала особливий інтерес з боку дослідників-фольклористів, зокрема В. Давидюка. Автор прослідковує різні варіанти цього хороводу та підтверджує його існування на території Чехії та

Словаччини ще на початку XV століття. Разом з тим, В. Давидюк переконаний, що цей архаїчний танець походить від культу вшанування фракійського бога Зельми, до якого у древні часи зверталися дівчата за допомогою вийти заміж, та міг потрапити до нас через діалог фракійської, готської, моравської, старослов'янської культур [56, с. 54–59].

Окрім питомих волинських хороводів – рогульок, поколь, коколь, маївок, вородайок, в регіоні побутують відомі по усій Україні гопаки, козачки, метелиці. «Традиційно волинськими танцями є «Бички», «Крутях», «Веретенчик», «Терниця», «Скакуха», «Буянський скакунець» – зазначає К. Кіндер [257, с. 345]. Особливе зацікавлення в контексті нашого дослідження викликає танець «Крутак», який репрезентує унікальні особливості локальної хореографічної культури регіону.

«Гей-гей! Крутях!», «Ете-те-те! Крутях!» [3, с. 120–123] – вигукують у паузах між танцювальними фігурами виконавці «крутяха», та починають кружляти. Експедиційна діяльність Оскара Кольберга, Олекси Ошуркевича, Мирослава Стефанишина, Вікторії Ярмоли, Михайла Хая, Юрія Цехміструка, та багатьох інших на теренах Волині та Полісся створили колекцію польових записів інструментальної музики для танців, основу яких складають саме фонозаписи «крутаків», що були зібрані та збережені завдяки музикантам-інструменталістам в основному Ратнівського, Любешівського, Камінь-Каширського, Старовижівського та Маневицького районів Волинської області. Багата консервативна танцювальна традиція, яка зберіглася саме в глибинці Волинського Полісся, прослідковується у танці «крутак», який відомий місцевим жителям під назвами, що відповідають його хореографічній лейттемі: «круган», «крутях», «крутак», «крутяк», «круг», «кружок» [224, с. 170–171].

Дослідник М. Хай вважав, що гопаково-козачкова структура танцю «Крутак» «небезпідставно претендує на провідну роль найархаїчнішої етнохореологічної “емблеми” усієї підлясько-берестейсько-волинсько-поліської зони», адже цей тип народної інструментальної музики «чи не

найістотніше вирізняє цей пласт інструментальної культури волинян-поліщуків як з-поміж, власне, регіональних, так і, ширше, загальноукраїнських та міжетнічних феноменів традиційного інструменталізму» [199, с. 88]. Розпочата етномузикологом М. Хаєм у 1995 р. «епопея з дослідження “паходівсько-крутаківського” мелосу відкрила науці не лише новий феномен проникнення у товщу історичних й структурно-типологічних глибин пласта народно-інструментальної музики Волині й Західного Полісся, а й безсумнівно поставила його чи не на один рівень із архаїкою й архетиповою глибиною українсько-карпатського ладканково-коломицького мелосубстрату» [199, с. 88–89]. Припускаємо, що цей танець первісно мав ритуальне призначення, але в наслідок поглиблення процесів секуляризації побутової культури втратив зв'язок із сакральним геометричним символом «кола» та зберіг лише основоположну орнаментальну складову.

Вперше художній опис виконання «крутака» трійками, його хореографічний лейтмотив, представлено у повісті Лесі Українки «Приязнь», датованою 1905 роком: «...виталяли “крутяха” пара молоденьких дівчат, побравшись попід руки, і тройко – хлопець з двома дівчатами, – хлопець посередині, а дівчата, кожна обіч нього, – і він обіймав обох їх за шиї, одну правицею, другу лівицею... На пісню обіззався парубок, що танцював з двома дівчатами, тепер уже не вяд, а крутячись по черзі то з одною, то з другою, пускаючи одну й хапаючи другу на переміну...» [192, с. 248]. У цьому описі крутака зафіксована й пісня, що в сукупності з танцювальними рухами та музикою могли бути в минулому взаємопов'язаними компонентами синкретичного обрядового дійства. У пізніших записах етномузикологів зафіксовані лише окремі вигуки, чи короткі приспівки жартівливо-сороміцького характеру. Ми розуміємо умовність нарацій художнього твору, проте вважаємо доволі об'єктивними описи танців, викладені Лесею Українкою, адже вони містять численні деталі – кількість танцівників, положення в парі, напрями руху тощо. Можливо,

достовірнішого опису танцю і не знайти, зважаючи на те, як ретельно письменниця вивчала волинський фольклор.

Леся Українка також фіксує, як хлопці «походжали» перед початком танцю: «Відтанцювавши “крутяха” з дівками, хлопці почали сами без дівок “коло гаю походжаю”»: тихо, повагом проходились вони по двоє, похитуючись в лад пісні, і співали: *Коло гаю походжаю, в гаю не буваю, А я свою дівчиночку по голосу знаю*. Дівчата стояли, дивилися, інші пересміхувались, інші стояли смутні. Були й такі, що самі зачіпали хлопців жартами та приспівували їм: *Погоріли болота, zostалися кути, Женітєся, парубойки, аби не рекрути*. Ся пісня не сподобалась парубкам, вони покинули “походжати” і почали брати дівок до “крутяха”. Знов закрутилися по двоє, по троє у танці, миготіли червоні хустки та білі спідниці, червоним натикані; оберталися поміж старшими і дівчата-підлітки, їх ще не брали хлопці в танець, то вони собі в парі з товаришками літали в танці, мов ті пари метеликів ясних, дрібненько, шпарко та все на місці» [192, с. 105–125]. Важливо відзначити, що у танці могли брати участь і представники молодшого покоління, поступово навчаючись виконавській майстерності, наслідуючи старших. Також цей запис є свідченням побутування іншого танцю – «походи», або «похуди». В. Давидюк розглядає «походу» як новітнє явище вокально-хореографічної творчості в українській культурі початку ХХ ст. та встановлює основні етапи його еволюції та трансформації у своїх дослідженнях. До цього вернемось пізніше [63, с. 778–783].

В контексті нашого дослідження є цінними і результати фольклорних експедицій В. Ярмоли, які розкривають характер та манеру виконання цього танцю у побуті, що дає можливість для структуризації та аналізу вихідної інформації: «...жвавий, життєрадісний “Крутях”, що характеризується коловими побудовами, рухливими фігурами, серед яких трапляються заплутані рухи, типові для “кривого танцю”; крутак виконують чоловіки і жінки, які спочатку почергово формують коло, а потім розбиваються на пари, танцюючи по колу: «Ви знаєте як? Одна за одною заходять по пари. От,

мужчина і жінка танцюють, і вже вона скаче, а той тупає стоїть на місці. Вона вже проспівала, округлилася, пішла далше, друга пара заходить – по колу»; «...то поберуться дівчата под руки – одна з другою. А вже до музиканта, то вже таке співали...»»; «тримаючись парами за руки, дрібно-дрібно похитуючи ними в такт музиці, заплітають вигадливі, примхливі лінії»; «...Да, ми по парах ідемо, і ми втрох. Возьмемо якогось хлопця всередину, а дві жінки по боках і ідемо вже, знаєте, висело було...»; «Троє людей – хлопці і дівчата – утрьох танцюють “крутак” той... Берутся втрох, і так грає, і кружка втрох ходять. “Крутак” бистрий був»; «Там в Нуйно так танцювали: бере дівчину під руку і не танцює, а просто так ходить. Потім на другу руку – то так легше танцювати, чим крутитися» [224, с. 171]. Аналізуючи вихідну інформацію, можна зробити кілька висновків про просторово-композиційну будову малюнків танцю, кількісний склад учасників, та їх рух простими кроками.

Однією із особливостей є виконання в крутаках танцювальної лексики на 2/4 при розмірі музичного супроводу 3/4 і навпаки. До переліку цих рухів входять як і широко поширені на усій території України елементи народного танцю – танцювальні кроки, бігунці, доріжки, так і специфічні за манерою виконання притаманні саме Волині тинки, присядки, оберти, дріботіння, скакунці та багато інших елементів. Характерними для Волині є потрійні кроки на усю ступню, на каблук, стрибкові форми. К. Кіндер обґрунтувала семантику потрійних кроків у дисертаційному дослідженні «Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців». Дослідниця вважає, що «поштовхом для створення цілої низки різноманітних рухів став найдавніший архетипний елемент – потрійний притуп. Об'єднання його зі звичайним поступальним кроком призвело до виникнення так званого “трикроку”, або перемінного кроку, конструкція па якого полягає саме в наявності трьох різновидів кроків». Зазначається, що в «основі загальнослов'янського світобачення й розуміння лежав дуалістичний принцип протиставлень: правий-лівий, білий-чорний, своє-чуже, чоловік-

жінка, парний-непарний. У зв'язку з цим третій складник постає ніби ствердженням першого, продовженням розвитку. Звідси і міфопоетична потреба – три кроки, три поклони, три притупи, триразове піднімання рук, повторення тричі молитви. Подальша модифікація потрійного кроку призвела до появи знаменитого українського бігунця» [103, с. 26].

Відома дослідниця українського фольклору Галина Лозко природу триєдності пов'язує із слов'янським богом Триглавом (Трояном) – божественним принципом триєдності світу). «Слов'яни в образі Трояна бачили триєдність Богів: Сварога, Перуна і Святовита, які насправді є язичницькою Трійцею Бога-Отця, Бога-Сина і Бога-Духа. Християнство запозичило культ святої Трійці саме з язичництва. Про нього сперечалися єпископи ще на Нікейському соборі в 325 р. – назвавши це світоглядне уявлення про троїстість Бога “язичницьким”, вони все ж не змогли позбутися його, творячи християнські догмати... Володимир Шаян згадує, що подібні триголові Божества були відомі в кельтів, германців і західних слов'ян (храм у Щечині, Польща). Він також наводить слова давнього хронікаря Еббона про значення Триглава: він має три голови, “бо під його владою є три держави, а саме Неба, Землі і Підземелля”. Троїсту природу Трояна-Триглава можемо пояснити через поняття трьох сфер буття, які мають відповідну символіку, відображену в Дереві Життя: коріння – покійні Предки (Нава), стовбур – живі люди (Ява), крона з гілками й листям – світ Богів (Права)» [133, с. 153–154].

Інструментальні записи крутаків фігурують у результатах польових досліджень саме північної частини регіону, найбільш наближеною до кордону із Білорусією: Камінь-Каширського, Любешівського, Ратнівського, Маневицького районів. Результатом нашого наукового пошуку постає висвітлення локального крутака із с. Черче, що на Камінь-Каширщині. «Черченський крутак» – фольклорний танець, що став основою однойменної сценічної версії завдяки балетмейстеру краю Миколі Гочачко ще у 60-х роках минулого століття в Народному аматорському ансамблі танцю «Веселка»,

Камінь-Каширського районного будинку культури. Окрім місцевих жителів камінь-каширщини, керівників танцювального колективу «Веселка», на питомому походженні крутака наголошує один з провідних хореографів Волині, заслужений працівник культури України Микола Савчук, адже свого часу він ретельно досліджував танцювальну культуру Маневицького та Камінь-Каширського Полісся [97].

Перед початком танцю усі учасники завчасно розташовувались у різних кутках танцювального майданчику. Поступово танцівники сходяться основним рухом (крок на каблук та з нахилом корпусу через бік) та галопом спочатку у кілька маленьких кіл, а згодом утворюючи загальне коло. Просуваючись по колу (хлопці – за годинниковою стрілкою, дівчата – проти), усі виконують дуже швидкий шен (зміну) – обирають майбутніх партнерів для танцю. Далі учасники починають витанцьовувати вигадливими обертами по-одинці та парними заворотами, що цілком відтворює основну лейттему танцю. Тривалість танцю загалом та кожної фігури окремо варіюється згідно кількості учасників. Характерним для цього танцю є також ключ, який виконується на початок музичної фрази та при зміні танцювальних фігур. Він складається із ритмічних вистукувань та виконується партнером як запрошення до танцю, а партнеркою на знак згоди. Лише після цього вони разом ставали у пару і продовжували танцювати.

Слід також звернути увагу, що описи танців, які є близькими, а подекуди і зовсім ідентичними за способом виконання основної хореографічної лейттеми, та з похідними від дієслів «кружити, кружляти, крутити» назвами – «кружачок», «крижачок» «кружок», «кругави», «круган», «крутак», «круглая», «крутуха», «круцелка» та багато інших, які побутували на території українсько-білоруського пограниччя, пригадує В. Годовський: «Круга гуляли по-різному: хтось кружляє, чіпляючись під лікті почергово з іншими танцівниками, які рухаються по колу; хтось притупує ногами в такт мелодії; бувало, що пари просто ходили під музику певний час, а потім кружляли в полько-вальсі» [93].

В. Ярмола припускає, що двочасткові розміри в крутаках стали переважати з часу поширення на Західному Поліссі польки, адже сьогодні нерідко ці два жанри ототожнюються [224]. Вважаємо таке припущення цілком слушним, оскільки в сучасних розвідках в області народного танцювального мистецтва Білорусі, зокрема у Брестському Поліссі, назва танцю «крутак» не фігурує. Комплексне фольклорно-етнографічне дослідження традиційної культури регіону здійснене на початку 2000-х етнохореологом М. Козенко представлено більш ніж у 70 записах та детальних описах цих композицій. Так, тут є згадки про «Кружечек», «Кружечок», «Круцель», «Кружачок», проте «Крутак» не фігурує поміж цих записів. Скоріше за все, ця назва розчинилась у часі, або народні виконавці перейменували її у польку. Підтвердженням цієї думки можуть слугувати певні описи танців: «Полька – кручаний танець, 60 обертів за хвилину», «Полька – рухливий танець...щоб швидко крутитись», «“Полька-скакуха” – кручений, швидкий танець» – пригадує в інтерв'ю В. Годовський [93].

Цікавим матеріалом для нашого дослідження постає музичний запис крутака, зафіксований В. Ярмолою в с. Нуйно Камінь-Каширського району, що відрізняється від відомих, поширених варіантів, оскільки він має політематичну структуру і складається із шістьох контрастних тем. У продовження цієї тематики вважаємо доцільним додати, що нерідко танцювальна музика Волині та Полісся поєднувала у собі кілька тематичних мелодій в одну, наприклад: крутаки поєднувались із польками, обереками, краков'яками та виконувалися як самостійні твори музикантами інструменталістами, що підкреслює імпровізаційність та відмінності у виконавській культурі учасників танцівників чи музикантів [224, с. 171].

Отже, народне танцювальне мистецтво Волині виявило себе як стабільну систему, що, попри історичні коливання і зовнішні впливи, зберегло ознаки автентичності. Окрім того, специфічні природньо-географічні умови Волині стали сприятливим фоном для збереження

архаїчних форм танцювального мистецтва – хороводів, ігор, танцювально-пісенних обрядодійств.

3.2.2. Танці іноетнічного походження на Волині

У контексті вивчення народної танцювальної спадщини Волині слід відзначити пріоритетний статус автентичних танців. Однак, в результаті акультурації в цьому фронтірному регіоні поширилися й танці іноетнічного походження, які були інтегровані в місцеву танцювальну культуру. Акультурація є формою міжкультурної взаємодії, для якої характерно, що представники однієї культури сприймають, адаптують та інтегрують елементи іншої культури.

Одним із прикладів процесу акультурації є поширення на території всієї України, й Волині зокрема, танцю чеського походження – польки. Вважалося, що його назва виникла в середовищі патріотично налаштованої чеської інтелігенції, яка виражала свою симпатію до польських революційних рухів початку 1830-х років [294]. Перші письмові згадки про польку в Україні знаходимо у листі до матері відомого славіста та етнографа, професора Харківського університету Ізмаїла Срезневського, що свого часу перебував у Празі і описав спосіб виконання цього танцю: «Полька така ж, як і вальс, але набагато швидша..., положення рук інше, ніж у вальсі: джентльмен тримає долоні обох своїх рук під ліктями у дами, а її руки тримають партнера так, що вона торкається долонями до його ліктів...Іноді одну руку партнери тримають на талії. Танцювати потрібно дуже і дуже швидко» [294].

Специфічна хореографічна лексика цього дводольного танку чеського походження у поєднанні із автентичним мелосом волинського краю дали життя цілому ряду польок: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська, черчениця, любешівська, шуруха, полька-ойра, трясуха, скакуха та ін. Назву

«полька» часто додавали і до відомих раніше у регіоні танців, тому хореографічна лексика польок багатоваріативна та різноманітна в своїх локальних проявах. М. Бабич писала, що «наш поліський селянин не для того є надзвичайно веселим, кмітливим, винахідливим і з багатою творчою уявою, щоб просто одноманітно, без ніякої імпровізації, виконувати танець чи співати пісню. Він обов'язково мусить додати щось “своє” і, на його думку, – краще, щоб не бути схожим на сусіда. Ось так і народжувались різновиди польок, які визначались у назвах – за територіальними ознаками, за прізвищами і прізвиськами музикантів, за іменами танцюристів, за мелодичною будовою, за побудовою танцювальних рухів, за поведками і рухами тварин, жартівливі, емоційні, гумористичні ...» [4, с. 280]. На теренах Волині один із варіантів польки виконується із високим підняттям вперед перед собою зігнутої ноги в коліні, до того ж у верхній частині корпусу завжди присутнє легке коливання плечей. «Полька з вихилясом» виконується із відкиданням зігнутої в коліні трохи назад/всторону та п'яткою догори. Цей рух виконується з нахилом у корпусі вправо/вліво до опорної ноги у момент відкидання робочої ноги.

Описані польки регіону та їх варіації можуть відтворюватись в повороті, із додаванням нахилів (вперед, вправо/вліво через бік) та розворотів корпусу (вправо/вліво), синкопованих ударів ступнею, молоточків, вихилясів та ін. Наприклад, «Полька зі скоком» – танець, особливістю якої було додавання зіскоків на дві ноги під час танцю. А от «польку-шуруху» танцювали, шуруючи підошвами по підлозі почергово у легкому присіданні на слабку долю: то правою, то лівою ногою. Складність комбінування подібного роду елементів залежала від майстерності народних виконавців та звичаїв, що побутують у тому чи іншому районі, місті, чи селі, де трансформація танцювальної лексики могла відбуватись під впливом культур одразу кількох етносів.

Побудова танцювальних фігур і малюнків повністю відповідає своєрідній манері виконання танцю. Зважаючи на численний перелік,

зазначимо, що полька, яка «побутувала серед народу» у своєму автохтонному вигляді, складалася переважно з двох фігур, тому була дуже простою у хореографічному відношенні. На відміну від авторсько-композиторських, народні версії польки позначені ще більшою простотою й оригінальністю мелодики та інтонаційного стилю, котрий на кожному конкретному етнографічному ґрунті спроможний витворювати напрочуд органічний, споріднений з іншими автохтонними танцювальними жанрами колорит звучання й малюнок танцю [53, с. 23–24].

Наприклад, полька «дрібонька», або «дробна», як її знають у регіонах українсько-білоруського пограниччя, має свої, притаманні лише їй особливості. Зокрема, варіант «дрібної польки» знайдений у с. Люхча, Сарненського району, Рівненської області та реконструйований А. Чернишовою, студенткою спеціальності «Хореографія» факультету культури і мистецтв ім. Лесі Українки в рамках вибіркової дисципліни «Польові дослідження українського танцювального фольклору» під керівництвом Л. Косаковської [118]. Складність «польки дрібоньки» (дрібної польки) полягає у швидкості та чіткості відтворення, у легкому присіданні на другу долю, та фіксації стопи робочої ноги біля гомілки опорної ноги. Унікальність хореографічної лексики цієї польки проявляється під час виконання кожного кроку на всю ступню та витягнутими колінами.

Багато інших локальних танців приєднували до своєї назви польку, чи то завдячуючи упізнаваному та популярному музичному супроводу, чи то позначаючи, що танець виконується по-парно. Одним із прикладів є «Полька-гарбуз», танець ігрового характеру «питання-відмова», що зафіксований на Волині у с. Шепель Луцького району [167, с. 65]. Виразні засоби у лексиці, зокрема елементи пантоміми та гротеску, залишаються імпровізаційними та залежать від індивідуальності солістів. Зміст експозиції та зав'язки у танці розкривається дуже енергійно: пари одна за одною рухаються простим бігом та утворюють півколо. На закінчення першої фігури усі хлопці припадають на ліве коліно, а дівчата сідають хлопцям на праве коліно, схрестивши руки

перед собою. Дівчата переходили від одного партнера до іншого (друга та третя фігури), що не обходилося без різного роду вигуків, які характеризували ставлення до вибору: «Ні!» або «Гарбуза!». Далі танцівники утворюють загальне коло та бігунцем, або ж простим бігом приводять його в рух, утворюючи четверту та п'яту фігуру танцю. На початок п'ятої лунає вигук: «Пари справа!», що є сигналом для нового початку гри по закінченню визначеної фігури. «Коритненську польку», що походить із села Коритниця Локачинського району, теж вважаємо подібним прикладом. В основі сюжету танцю – гра з опудалом підчас святкування Івана Купала. В записках М. Полятикіна «парубок з опудалом на початок першого такту несподівано вискакує і лякає пару солістів, що до нього наблизились. Налякані виконавці простими кроками відбігають у центр. Хлопець з опудалом біжить за ними» [167, с. 65]. На цих словах роль соліста з опудалом закінчується: він просто стоїть в центрі танцювального майданчику до закінчення гри – доки учасники не покинуть місце дії, адже подальший опис його виконавської партії просто відсутній.

Історик-фольклорист Карел Яромир Ербен наводив аргументи щодо походження польки від іншого чеського танцю – «Тршасака» (від чеського слова 'třásti' – трясти). Побувавши у місті Тршебич влітку 1831 року, К. Ербен в одному із пабів став свідком танцю, що виконувалась під мелодію польки. На запитання про походження та назву танцю він отримав відповідь: «Його танцюють лише тут, у Тршебичах, та в інших селах цього повіту, і тому його називають Тршасак» [294]. Оскільки детального опису рухів та фігур не представлено, складно визначити, що ж насправді танцювало місцеве населення: танець, основою якого була дія «трясти» усім тілом, чи окремими його частинами; локальний танець, що перейняв назву міста Тршебич, де за словами корінних жителів був створений; чи польку, яку на той час уже танцювала уся Чехія, та яка почала ширитись закордоном? Нам відомо, що популярність та стрімкий розвиток цього танцю часто сприяли приставці своєї назви до автентичних танців на «чужій» для себе території, або ж

повній їхній заміні, тому у цьому випадку ми не маємо конкретної відповіді, адже відомо, що трясуха має давні слов'янські корені, що робить цей танець значно старшим відносно польки [93].

Поміж народної хореографічної традиції Білорусі прослідковуються різноманітні впливи українського танцювального мистецтва, у тому числі з Волині. Наприклад, у позаобрядовому, парно-груповому танці двочасткової форми «Гречаники», що поширений у Брестському Поліссі, додаються також приспівки. Популярним у регіоні також був український «Гопак», що виконувався під відому однойменну мелодію. Записаний у с. Балоти Кобринського району «Гопак трійками» налічував трьох учасників – одного хлопця та двох дівчат, та 4 фігури, які по завершенню повторювались. Нерідко «Гопак» виконувався із невизначеною кількістю танцівників та з приспівками, як от у с. Рачица, Березівського району: «*Ой, гоп “Гопака...”*». Нерідко цей танець виконувався нареченим на весіллі, щоб сподобатись майбутній тещі, а «Козачок» разом із гостями танцювала і наречена. Дослідники історії та народної творчості Білорусі появу танцю «Гопак», «Козачок» та козацьких пісень у своїй країні пов'язують із періодом національно-визвольного руху XVI-XVII століття, коли тут розташовувались гарнізони козаків-запорожців, що нарощували власну чисельність завдяки білоруському населенню [93].

На території Волині подібні танцювальні приспівки називались триндичками. «Досить часто виконувались танці з коротенькими 4-х рядковими піснями, які у різних регіонах України мають назви приспівки, триндички, а власне поліська назва – підскочені (подскочені) пісні. При виконанні цих пісень, музикант вишиковував пари у чергу. Інколи до співаючих долучалися ще кілька пар, що в унісон виконували одну й ту ж пісню. Закінчивши спів, ці пари, рушаючи до місця призначення, намагалися продемонструвати свою майстерність в танці... Ці пісні виконувались парами, обійнявши один одного за талію, танцювали приспівуючи, виконували притупи, присідання, плескали в долоні. Співали переважно

дівчата, рідше хлопці. Мелодія була простою, двотактовою» [115, с. 301]. Цінним є свідчення про присідання в парі хлопця та дівчини, адже присідання традиційно вважається елементом чоловічої виконавської техніки – присядок. У Брестському Поліссі також зафіксована танцювальна версія «триндичок» на відстані близько 60 км від українсько-білоруського кордону у с. Залуззя Жабинківського району. Як і на Волині, їм притаманний імпровізаційний характер виконання хореографічної складової одним учасником, або ж в парах, а музичну основу твору складають приспівки у сольному, або ж ансамблевому виконанні у супроводі музикантів [93].

В. Давидюк довгий час досліджував фольклор українсько-білоруського пограниччя, і за його словами, ця культура поліщуків «цілковито українська». Особливу увагу науковець приділяє вивченню народних традицій Пінщини, Берестейщини, Кобринщини, де, за його свідченнями, не знайти білоруської пісні: «Пройдіть всю Пінщину, Кобринщину, Берестейщину і ви не почувете жодної білоруської пісні. Щоб заповнити цю прогалину, білоруським науковцям довелося чимало попотіти над українськими текстами, щоб у збірниках «Пісні Берастейщани» та «Пісні Беласточчыны» вони зазвучали по-білоруськи. Однак таких, як у цих книгах, пісень насправді там нема. Вони то є, але співають їх по-українськи, так само, як на Ратенщині, Ковельщині чи Сарненщині» [61, с. 141–142].

І на Волині, і на Брестському Поліссі побутує вищезгадана «полька-гарбуз», щоправда з певними відмінностями. У варіанті із с. Скібичі Драгичинського району Білорусії початок танцю-гри виконується без музичного супроводу. Усі учасники утворюють півколо, а по центрі ставлять лавочку. Далі лідер вибирає одну із дівчат та з поклоном запрошує її до танцю. У наступних фігурах утворена пара танцює польку, а далі лідер, попередньо посадивши партнерку на лавочку, йде вибирати нового кавалера серед присутніх і гучно представляє його: «Молодий, неодружений...» [93]. Натанцювавшись, дівчина садить свого партнера на лавочку, та вже без музичного супроводу вибирає для нього нову партнерку. Почергово

змінюючи виконавців танець продовжується, і в обох регіонах налічує п'ять фігур та не обходиться без різного роду вигуків, що характеризували ставлення до вибору партнера чи партнерки: «Ні!», «Гарбуза!» – у волинській версії [167, с. 67], і «Вона мені не подобається!», «Вона стара. Не потрібна мені!», «Він п'яниця», «Він лисий» [93] тощо у брестському варіанті. Структура композиції останнього не регламентована, а лексика має імпровізаційний характер, тому гра продовжується допоки учасникам не набридне, на відміну від танцю із с. Шепель, де усі присутні утворюють загальне коло та бігунцем, або ж простим бігом приводять його в рух, заповнюючи четверту та п'яту фігуру танцю. На початок п'ятої лунає вигук «Пари справа!» [167, с. 68], що є сигналом для нового початку гри по закінченню визначеної фігури. Спільним для обох інтерпретацій є власне «питання-відмова», а виразні засоби у лексиці, зокрема елементи пантоміми та гротеску, залишаються імпровізованими та залежать від індивідуальності солістів. У с. Комарово Камінь-Каширського району знайдено танець «полька-качур», що є дуже схожим до попередніх описів «польки-гарбуза». «Полька качур починалась, коли одного танцівника (хлопця чи дівчину) садили на стілець. Потім до нього починали приводити партнерів. Той, хто сидить, може відмовитись або погодитись з ним танцювати. Музика зупиняється і, якщо сидів перший хлопець, він садовив на стілець дівчину, якщо перша дівчина, то садовить хлопця. Танець починається з початку» [202, с. 54].

Схожість дво- та тричасткової інструментальної музичної та пісенно-танцювальної композиційних структур обумовлює синонімічність і в пластичних підходах при побудові малюнків танцю чи виконанні окремих фігур. Нерідко завершені форми танцювальних фігур складають 16, 20, 24, 32 такти. Особливістю танцювальної манери поліщуків є використання обертів у дві сторони: як вправо, так і вліво, що виконуються по одному або в парі, звичайними кроками на всю ступню, через півпальці, кроком польки та ін. Фіксації матеріалу з польових досліджень автохтонного мистецтва регіону

доводять, що «полька на два боки» була розповсюджена по усій її території, як окремий танець, або ж як одна із його фігур. На території Волині «полька на два боки» також була популярна та виконувалась так: «по команді ведучого пари крутяться кроком польки в праву сторону або в ліву по колу» [107, с. 362]. Відома дослідниця фольклору Ірина Хмілевська розповідає про існування «польки на два боки» в багатьох містах та селах регіону, і пригадує, що в окремих селах її називали «полька-січка на два боки»; виконували її у швидкому темпі, наввипередки, як змагання, аж поки не попадають усі пари окрім однієї [96]. У цьому і полягала особливість танцювального руху у дві сторони: від поступового пришвидшення до неможливо швидкого для танцю темпу, та логічної розв'язки – падіння.

Танцювальний фольклор українсько-польського пограниччя збагатився лексиксичними елементами таких напливових танців як «краков'як», «полонез», «мазур», «оберек». Процес акультурації сприяв трансформації хореографічної лексики цих іноетнічних танців під впливом особливостей питомої танцювальної традиції Волині, та певні деформації їх назви: «краков'ячек», «оберечек», «оберок» «мазурек», «полька-мазурка» [257, с. 346]. Необхідну для дослідження інформацію вдалося знайти поміж численних наукових здобутків польського дослідника-антрополога Томаша Новака. Автор репрезентує кілька віднайдених описів мазурки кінця XVIII століття у своїй монографії «Народний танець у каноні польської культури» [280]. Він зазначає, що перший запис належить Каземиру Бродзінському – польському літературознавцю та публіцисту, що був родом з Галичини. «Утворивши коло, дами бігли попереду чоловіків, які зупинились, і після кількох секунд обертів в парі, усі виконавці наносять жваві удари п'ятою по п'яті (шпорами на взутті, або, щоб справити враження, срібними підковами), обличчям один до одного» [280, с. 171]. Вважаємо, що йдеться про «польський ключ», щоправда не зазначено кількість ударів. Далі усі учасники утворювали «ланцюг, та витончено тримались за руки, виконували удари ногою, або ж спритно стрибали; після чого дами утворюють “хрест” та знову

біжать (chasse) до чоловіків, що стоять перед ними», потім знову – дами рухаються по колу і повертаються до своїх партнерів, які стають на коліно перед ними. Етнохореолог Т. Новак зауважує, що вже наприкінці XVIII століття на мазурку вплинув контрданс. Про це свідчить оновлений варіант її структури розташування танцівників (чотири або вісім пар) та трансформовані танцювальні фігури [280, с. 171].

Інший опис мазурки, зроблений між 1791 та 1792 роками німецьким мандрівником Фрідріхом Шульцем, містить такі характерні фрази: «...летить в обійми до іншого чоловіка,...голова впала йому на плече, ніби від втоми, або сповнена ласки, скромно...» [280, с. 228]. Ці уривки вказують, що основним кроком був легкий, але динамічний біг; важливу виражальну роль мали рухи голови, як і принцип багаторазової зміни партнерів упродовж танцю. Здійснивши аналіз спогадів про виконання мазурки, польський етнохореолог Т. Новак дійшов висновку, що ці описи відповідають описам, що були зроблені Міхалом Грабовським [280, с. 173]. Представник «української школи» в польськомовній літературі, вихідець із Волині, М. Грабовський (1804-1863) досліджував звичаї колишньої Польської Республіки – у районах Київського та Волинського воєводств, де записав, як танцювали цей танець тут: «Мазур танцювали 4 пари без будь-яких голубців чи стрибків, маючи навіть високі підбори у чоботах» [239, с. 60]. Це свідчить про те, що напливові танці дещо змінювалися в процесі акультурації.

Мазурка, як музика так і танець, здавна користувалась популярністю у композиторських та балетмейстерських роботах, наукових дослідженнях. Майстер танцю з Познані, Адольф Ліпінський присвятив мазурці спеціальний посібник. У виданні 1878 року Кароль Местенгаузер докладно задокументував розвиток більше 100 фігур мазура, серед яких можна знайти «житомирську», «київську», «волинську», що свідчить про різноманітність локальних варіантів побутування цього напливового танцю в українських землях. Автор приділяє значну увагу естетиці руху, умовним позначенням та описам фігур, з яких потім складаються численні варіації мазурки. На цій

основі нам вдалося реконструювати її волинську версію. До початку танцю хлопець повинен подати дівчині праву руку та вивести її на танцювальний майданчик – партнер у внутрішньому колі, партнерка – у зовнішньому. Мазур танцюють усі пари по колу й утворюють лінію, де разом виконують поворот вліво. Потім учасники рухаються до центру, розривають парне положення і розходяться один за одним: хлопці вліво, дівчата вправо. Створюючи загальне коло, перші хлопець та дівчина опиняються один навпроти одного. Лівою рукою партнер бере за праву руку партнерку, і вони виконують поворот у парі направо, після чого відбувається зміна партнерок. Танцювальна фігура продовжується до утворення останньої пари, після чого всі учасники в загальному колі виконують поворот уліво. Танець завершується обводом дівчини за ліву руку навколо хлопця правою вліво [273, с. 124–125].

Повертаючись до житомирської мазурки, то на відміну від волинської, автор подає її із зображеннями малюнків танцю, та детальнішими поясненнями. Мазур танцюють дві пари. По закінченню фігури дівчата з цих двох пар добирають інших партнерів, а хлопці – партнерок; після утворення таким способом шести пар, учасники стають у дві колони по три пари – ві-за-ві, при цьому перші дві пари, що розпочинали танець у центрі кожної колони. Решта пар справа та зліва від них. Згодом усі розходяться на кутки танцювального майданчику, окрім двох пар, які танцюють по центру, після чого виконують шен-англез з іншими двома парами по діагоналі, і повертаються на свої місця. В цей час інші дві пари виконують Коло вправо, сходяться до центру і танцюють Коло вліво і закінчення. Усі пари виконують основний крок і закінчення [273, с. 77–79]. Музичного супроводу не представлено для жодної із версій, але основною відмінністю є чітко визначена кількість пар у житомирській – шість пар, у волинській обмежень немає.

XIX століття позначилось у танцювальному житті Польщі популяризацією іншого національного танцю – краков'яка. Відомо, що в

регіоні, звідки походить краков'як, представники вищих верств населення його не сприймали, адже це могло б означати відміну одного із соціальних бар'єрів, що відокремлював їх від селянства. В. Давидюк вказує, що в XVII ст. це був лише чоловічий танець, і в такому вигляді він поширився на українські землі [63, с. 780]. До салонів він потрапив у спрощеному варіанті, ймовірно через періодичні заборони на публічні виступи, накладені тодішньою владою. Але факт залишається фактом – за короткий термін ритмічні мелодії та грайливі приспівки краков'яку забезпечили йому велику популярність в Україні, Білорусії, Литві: «...ми знайшли його (краков'як) так само нині серед мешканців сіл на Віленщині, у Волковиську, у Гродненській області, на сході Волині. І це серед поляків, а також литовців, білорусів та українців» – зазначає Т. Новак [280, с. 181–182].

В. Давидюк переконаний: шлях трансформації краков'яка із суто чоловічого танцю у парний приховано у народних піснях, наприклад, у такій: «– *Ти, козаче, гулять гуляй, Та до мене не притуляй. – Що то мені за гуляння, Коли нема притуляння?*» [63, с. 780]. Українсько-польські взаємовпливи у народному мистецтві Волині можна вивчати на матеріалах приспівок до танцю, яких існує велика кількість. Ось приклад оспівування сімейного життя: «*Біда польку спокусила, Пішла полька за русина. Русин каже: ходім жати, Полька каже: хочу спати. Русин каже ходім в поле, Полька каже: колька коле*» [193, с. 144–145]. А тут прослідковується зв'язок крізь століття, адже вказана грошова одиниця на територію України перейшла саме від Польщі в результаті реформи короля Стефана Баторія 1579 р. [80, с. 627]: «*Широкії шаровари сліди замітають, три шеляги у кишені, та й ті заважають. Один шеляг на танець, другий на горілку, а за третій куплю меду, почастую дівку*» [193, с. 129].

Українське танцювальне мистецтво, в свою чергу, впливало на польську танцювальну культуру. Так, дослідники вказують на популярність на польських теренах такого танцю як «козак», який, очевидно, має українські корені. Навіть більше, Т. Новак вказує на використання у

«краков'яку» елементів, узятих із танцю «козак»: це положення рук та корпусу як окремо кожного з учасників, так і в парі [279, с. 32–33]. За словами етнохореолога, кряков'як був популярний на знаних територіях колишнього Великого князівства Литовського (на Волині у тому числі). Поширення цього танцю обумовлено не тільки його загальною популярністю з ХІХ ст., а насамперед, атракційним обрядом польської шляхти – влаштовувати карнавальні катання на снях під час краківських весільних свят [279, с. 49–50]. Подібні катання на снях згодом знайшли відображення у фігурі танцю, яку в ХІХ ст. назвали «Завірюха» [279, с. 37]. На Волині, у с. Комарове Камінь-Каширського району, згадують про танець «Завируха», проте без детального опису виконання [202, с. 52]. Пряма аналогія із популярним по всій Україні танцем «метелиця».

В. Давидюк описує український краков'як наступним чином: «У кожній із місцевостей він пройшов власну обробку, а тому незмінним залишився тільки музичний супровід, що ж до хореографії, то вона має свої національні і навіть регіональні варіанти. До прикладу, український варіант танцю навіть ближчий до військового, яким був від початку, ніж польський, бо коли в польському переважають підстрибування, то в українському — кроки, ходьба» [63, с. 780].

З пошуків польського вченого Т. Новака ми дізнаємось як виконувався краков'як на території колишнього Великого князівства Литовського на початку ХХ ст., у тому числі і на Волині. Танець складався із трьох фігур. У першій частині пари розташовувались по колу та рухались одна за одною вперед кроком польки. Другу частину називали «краков'як з переходом», коли пари спочатку рухались трьома звичайними кроками вперед по лінії танцю, а потім продовжували рух у зворотньому напрямку теж трьома кроками звичайної ходьби. У третій частині танцю усі пари виконували польку в парі по колу. Допоміжними рухами слугували притупи, стрибки, голубці, плескання [279, с. 49–51].

Народний волинський краков'як знайдений у с. Старе Село Рокитнівського району Рівненської області та записаний Марією Бабич у 2001 році від Михайла Петровича Павловця, 1954 р. н. під час експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф. Дослідниця вказує на поширення такої версії танцю повсюди у Рівненському Поліссі. Танець складається із двох фігур по 8 тактів у кожній. Перед початком усі учасники розбиваються на пари. Хлопець тримає правою рукою ліву руку дівчини, в обох зігнуті в ліктях. Танцівники розпочинають рух по колу проти годинникової стрілки швидкими приставними кроками (1-4 т.) та переходять на прості кроки вперед (5-6 т.) з приставлянням робочої ноги до опорної в кінці 6-го та назад (7-8 т.) з приставлянням робочої ноги до опорної в кінці 8-го такту. 9-16 такти записані як «низька “полька” по колу» – учасники стоять обличчям один до одного та виконують польку в парі в повороті рухаючись по лінії танцю [107, с. 361].

Результати польових досліджень, здійснених Л. Косаковською у 2017 році, засвідчують побутування краков'яка у с. Комарове Камінь-Каширського району Волинської області. «Краков'як складається з однієї фігури. Музичний розмір – 2/4. Танцівники стають парами в колі, тримаючись за руки. У хлопця права рука, зігнута в лікті, у дівчини – ліва. Спочатку пари рухаються основним кроком по колу. Потім по два такти просуваються простим кроком по колу вперед і назад. Закінчується фігура низькою полькою по колу. Положення рук партнерів в парі під час виконання танцю наступне: права рука хлопця на талії дівчини, ліва рука дівчини на плечі хлопця, а права рука в лівій руці хлопця. Танець виконується під приспівку: *“То мазури, то поляки Все танцює краков'яки, А той бідний мужичок, Все танцює гоначок”*» [202, с. 53].

Дослідниця волинського фольклору І. Хмілевська вказує на відмінності між волинськими та поліськими краков'яками, зокрема на рух учасників: у волинських переважає лінійний рух вперед-назад, а у поліських по колу – проти годинникової стрілки. Наприклад, реконструйований І. Хмілевською

краков'як у Камінь-Каширському районі складався з кількох фігур: повороти дівчини під рукою у хлопця (пара виконує крок польки), приставні кроки обличчям один до одного, парна полька в повороті по напрямку руху [96].

В. Давидюк проводить паралель між краков'яком та локальним волинським танцем «походи». До XIX ст. це був суто чоловічий танець, як і краков'як до моменту потрапляння в салони. Фольклорист підкріплює цю тезу аналізом таких рядків пісні: *«Танцювало два Гандрухи, Один сліпий, другий глухий»* [63, с. 779]. Наголоси в назві танцю та у словах пісні вказують якщо не на польське походження, то на польський вплив, – переконаний фольклорист [63, с. 780]. Відмінними залишається ритмобудова порівнюваних танців (8+8 у краков'яку; 8+6, 8+7, 6+6 у поході). На нашу думку, зв'язок із польською культурою справді очевидний, але можливо, почався він набагато раніше і не з краков'яка, а іншого польського танцю, що має древнішу історію – полонезу. За однією з версій полонез утворився на основі іншого танцю-ходи – «ходзони», що і означає «ходьба». Фігурами цього танцю є ходьба по колу в повільному темпі. З XVII століття стають популярними такі варіанти танцю як «хмільний» та «зі свічками». Згодом святковими «ходзонами» розпочинались народні свята та весільні гуляння. У різних регіонах його виконували по різному: то тримали в руках свічки, то подушечки, то хміль [85, с. 269].

У с. Скулин Ковельського району «похуди» водили як веснянки. А от у с. Ворокомле Камінь-Каширського району «походу» виконували жінки-свахи з приспівками переважно жартівливого та сороміцького характеру. «Ходили вони парами, перелаштовувались, але не повертались одна до одної обличчям і не вдавались до обертальних рухів, як це заведено в парних танцях, які зазвичай танцюють кавалери з дамами» і називали його не «похода», а «карапет» [63, с. 780].

«Пісенні “походи”, які виконувались на весні, своєю складноритмічною будовою ідентичні коломийкам. Ритмоструктура пісень-походів, записаних у Ковельському районі Олексою Ошуркевичем,

визначається дворядковою чотирнадцятискладовою строфою з розміром (4+4+6): «*Ой кувала зозулейка, кувала, летіла. Хотів милий знов ходити, та я не схотіла*» [184, с. 168].

Весільний ж варіант танцю відстежується у записах М. Полятикіна, який зафіксував хореографію та приспівки у двох селах на Волині: у с. Невір Любешівського та с. Залухів Ратнівського районів. Дослідник зазначив, що танець найчастіше виконується після того як поділять коровай у молодого. «Троїсті музики починають грати на подвір'ї. Свати і свашки, пританцювуючи, йдуть у похід до троїстих музик з піснями. Закінчивши походу, свати і свашки плетуть із квітів, соломи, сіна великий вінок, прикрашаючи його квітами, надягають його на батьків, бо вони одружили останнього сина. Свати застеляють візок рядном, садовлять на нього батьків молодого і возять спочатку по подвір'ї, а потім – по селу. Після цього батьки дають викуп музикантам і сватам, запрошуючи до столу». «Перед початком у руках у танцюристів – весільні шишки з маленькими дзвониками. Руки разом із шишками з'єднують у кистях і тримають на рівні плечей. Шишки танцюристи мають тримати постійно квітками вверху». Танець складається із двох фігур – кола та діагоналі, після чого повторюється знову. Основним кроком є звичайний крок вперед на всю ступню, на каблук, приставний крок, та легкі перестрибування з двох ніг на одну. Танець супроводжується приспівками жартівливого характеру: «*Музиченькі мої, Які ви хороші, Ой заграйте мені, Або дайте гроші...*» [167, с. 95–97].

Ще один опис із весілля знаходимо у польського етнографа О. Кольберга. Цінним запис є через засвідчення факту побутування танцю польського походження на Волині. «...Відбувається вечір. По закінченню вечірї дружба запрошує молодят хустинкою з-за столу і тримаючи їх розпочинає поважний танець (полонез). Потім всі танцюють до опівночі. Після полонезу наречена роздає подарунки гостям, батькам молодого тощо...» – описує О. Кольберг частину весілля в Торчині [259, с. 53].

Процес акультурації напливових танців на Волині є особливо цікавим і водночас складним явищем. Основу танцювальної спадщини регіону формують танці автохтонного характеру, проте, є й велика кількість танців іноетнічного (чеського, польського, білоруського, єврейського) походження, які стали органічною складовою частиною народного танцювального мистецтва Волині. Звісно, це було не механічне чи буквальне запозичення, а творча інтерпретація, яка суттєво збагатила хореографічну культуру волинського регіону. Наприклад, незважаючи на спільність музичного супроводу та приспівок із польськими оригіналами, хореографічна лексика волинських краков'яків має певні відмінності: переважають прості та потрібні кроки, притупи, повороти в парі та під рукою. Такі рухи як «ключ», «кшесане», «галоп», специфічні парні положення, які притаманні національному польському краков'яку, не зафіксовані, що підкреслює специфіку волинського варіанту цього танцю. Таким чином, у структурі народного танцювального мистецтва Волині спостерігаються оригінальні приклади крос-культурної взаємодії, де традиційне поєднується з іноетнічним, створюючи нове та унікальне в танцювальній культурі з одного боку, та відображає багатогранність і глибокі корені регіональної культури з іншого.

Висновки до розділу 3

Волинь, як територія із багатою історико-культурною спадщиною, розташована на перехресті крос-культурних впливів, обумовлених, в основному, геополітичними реаліями та динамікою міграційних процесів у регіоні. Ці чинники суттєво вплинули на розвиток і формування волинського фронтиру, культурного пограниччя, – території крос-культурної взаємодії, де національна культурна спадщина Волині активно взаємодіяла з іноетнічними традиціями. На основі методологічної стратегії, заснованої на інтеграції етнохореологічного та культурно-антропологічного підходів виявлено, що

народне танцювальне мистецтво Волині формувалося у контексті крос-культурної взаємодії, зберігаючи своє розмаїття та унікальність. Варто відмітити, що волинська народна хореографічна традиція, попри історичну соціокультурну динаміку і зовнішні впливи, зберегла засадничі автентичні елементи. Це свідчення стійкості етнокультурної ідентичності, глибоко вкоріненої в традиціях і ментальності населення регіону. Основу танцювальної спадщини Волині формують автохтонні танці, які здебільшого пов'язані зі світоглядними основами культури поліщуків та волинян – релігійними віруваннями, ритуалами, міфами. Ці давні танцювальні традиції, зазнавши часткових змін, здебільшого збереглися і до сьогодні, особливо на українсько-білоруському пограниччі на півночі Волині.

Проте, є й велика кількість танців іноетнічного (чеського, польського, білоруського, єврейського) походження, які стали органічною складовою частиною народного танцювального мистецтва регіону. Зокрема, дослідження хореографічної стилістики волинської і поліської польки засвідчує наявність синтезу її елементів із традиційними, реліктовими проявами хореографічної культури регіону (весільними традиціями, місцевими іграми, древніми язичницькими святкуваннями тощо) та іноетнічними формами. Взаємовпливи відбувалися не лише на рівні запозичень виконавської майстерності, а й у площині образно-тематичних ознак, зберігаючи локальну своєрідність автентичних танців Волині. Підкреслена поважність, шляхетність руху є важливою складовою манери виконання поширених на Волині народних танців та однією із найбільш визначальних рис трансформації танцювальної лексики цього регіону як результату українсько-польських взаємовпливів. Елементи польських національних танців, таких як полонез, мазур, краков'як теж частково залишились у побутовій танцювальній культурі Волині, хоча здебільшого народ змінював назви танцю, орієнтуючись до назви музики, при цьому використовуючи дещо видозмінену традиційну хореографічну лексику.

Ця ситуація вказує на особливу значущість народного танцювального мистецтва для волинського регіону, де танець відіграє роль своєрідного «культурного коду», який акумулює в собі історію, цінності та багаті традиції автохтонних етнічних спільнот. Саме тому питомі танці можуть витримувати тиск зовнішніх впливів, зберігаючи свої засадничі елементи. Така стійкість свідчить про важливість подальшого дослідження та популяризації народного танцю як самобутнього культурного явища, що передається з покоління в покоління, слугуючи сполучною ланкою між минулим та сучасністю народної танцювальної культури Волині. Ці процеси поживаються з другої половини ХХ століття, коли посилюється культурний обмін через інтеракцію різних етнічних груп, транскордонна співпраця, а народна танцювальна культура Волині ще активніше збагачується танцями іноетнічного походження.

Інтенсифікації крос-культурної взаємодії також сприяє фестивальна діяльність, яка розгортається на Волині та закордоном; вона розширює простір для культурного взаємообміну і взаємозбагачення. Цей процес доповнюють такі ініціативи як семінари та майстер-класи, які також сприяють різноманітності та динамічності мистецького розвитку регіону і впливають на формування нових танцювальних традицій. Балетмейстерська діяльність волинських хореографів закордоном забезпечує поширення та популяризацію народного танцю Волині, підсилюючи його роль у глобальному контексті міжкультурних комунікацій.

ВИСНОВКИ

На основі узагальнення результатів дослідження народного танцювального мистецтва Волині в контексті крос-культурної взаємодії сформульовано такі висновки:

1. Аналіз історіографії з досліджуваної проблематики свідчить про те, що упродовж останніх років в Україні сформувався перспективний напрям хореологічного аналізу регіональних особливостей народного українського танцю, здебільшого, в мистецтвознавчому аспекті. Водночас мало уваги приділено висвітленню соціокультурної природи танцю як комунікативного феномену, малодослідженими залишаються процеси міжкультурної взаємодії в становленні регіональних танцювальних традицій. Також недостатньо розроблений методологічний аспект цієї проблематики, який потребує поглиблення та систематизації.

2. Обґрунтовано, що вивчення крос-культурних впливів у розвитку народного танцювального мистецтва вимагає міждисциплінарної методологічної стратегії на основі синтезу культурно-антропологічного, хореологічного, культурно-історичного та порівняльного методів дослідження. На нашу думку, оптимальною формою такого синтезу є етнокультурологія танцю, яка орієнтує на вивчення світоглядних орієнтирів і ментальних особливостей певного етносу, на розгляд локальних мистецьких явищ у ширшому соціокультурному контексті. Її міждисциплінарний характер уможлиблює інтеграцію різноманітних науково-дослідницьких підходів до вивчення етнічної та регіональної специфіки танцювального мистецтва, його стильових і лексичних особливостей, а також дає змогу виявити й дослідити чинники, що зумовили динаміку хореографічних традицій і новацій. Етнокультурологія танцю може стати теоретико-методологічним підґрунтям наукового синтезу традицій європейської школи етнохореології, з одного боку, й американської наукової школи культурно-антропологічних досліджень, з другого.

3. Відповідно до цього підходу танець концептуалізується як важливий соціокультурний феномен, розвиток якого відбувається в руслі загальних тенденцій певної епохи і відображає зміни культурної парадигми. В танці в символічній формі репрезентуються засадничі елементи соціокультурної реальності – світогляд народу, його чуттєво-емоційний склад, спосіб життя, культурна ідентичність, художньо-естетичні цінності, соціальна структура, міжкультурна взаємодія тощо. Водночас танець не тільки відображає соціокультурні процеси, але й впливає на них. Він здійснює вплив на людину (передусім, на її психо-фізичний та емоційний стан, соціалізацію, культурну ідентичність), а також на суспільство й культуру, реалізуючи важливі соціокультурні функції. Серед основних соціокультурних функцій танцю – ритуальна, соціальна, комунікативна, психологічна, виховна, терапевтична, естетична. Ці функції притаманні танцю на всіх етапах його історичного розвитку. Але ієрархія функцій історично змінюється; в ту чи іншу культурну епоху певна функція може домінувати, підпорядковуючи собі інші. Так, в архаїчний період домінуючою була ритуальна сакрально-магічна функція танцю, яка підпорядковувала собі соціальну, комунікативну, психологічну тощо. Вірування в магічні сили природи, традиція поминання предків, шлюбні мотиви та ін. знаходили образне хореографічно-пантомімічне втілення у танцювально-обрядових діях, що мали велику сюжетну різноманітність. Із зміною світогляду і розпадом первісного художнього синкретизму танець поступово виокремлюється із ритуального континууму і набуває самостійного значення, збільшується питома вага побутових танців відносно обрядових.

4. Доведено, що важливою ознакою соціокультурної природи танцю є його комунікативний потенціал. Комунікативну функцію танцю можна розглядати в різних аспектах. Це не тільки комунікація між тими, хто бере участь в танці, або між танцюючими й глядачами; танцювальне мистецтво сприяє зміцненню комунікативних зв'язків між представниками різних верств суспільства, соціальних спільнот й різних етнокультурних традицій.

Багато дослідників розглядають танець як різновид невербальної мови – мови тілесних рухів, здатних виражати людські думки і почуття, коди колективного несвідомого. Комунікативні властивості танцю є культурно і соціально обумовленими й можуть слугувати моделлю комунікативного зв'язку між людьми в межах певної культурної спільноти. Водночас вони обумовлені й виражальними можливостями людської тілесності, зокрема, тілесної пластики і кінетики, а також взаємодією тіла з оточуючим світом та сучасною йому соціокультурною реальністю. В культурно-антропологічному аспекті тілесність можна розглядати як знаково-комунікативну систему, що генерує соціокультурні значення. Танцююче тіло в якості суб'єкта культурної комунікації репрезентує суспільно значущу символіку, демонструючи знаки етнічного, соціального й сімейного статусу, релігійних переконань, статево-вікових характеристик.

5. Стверджується, що первинною основою всієї танцювальної творчості є народний танець. Будучи породженням колективної народної творчості, він побутує в своєму соціокультурному середовищі і зберігає традиційну композицію і лексику, притаманну регіону його поширення. Український народний танець є складовою багатой і різноманітної культурної спадщини, яка формувалася упродовж століть в процесі інтенсивної міжкультурної взаємодії. З часів християнізації Київської Русі важливе значення мали культурні взаємини із Візантійською імперією, у XV–XVII століттях – тюркські й турецько-османські східні впливи та впливи європейського Заходу, переважно через польські землі. У наступні століття українсько-польські, українсько-чеські, українсько-угорські, українсько-словацькі, українсько-румунські, україно-єврейські, україно-татарські взаємовпливи в традиційній танцювальній культурі найбільш помітні на прикордонних територіях західної України: на Волині, Поліссі, Галичині, Прикарпатті, Закарпатті, на півдні українських земель.

6. Визначено, що в процесі міжкультурних контактів поширювалися напливові танці, мало місце використання певних елементів іноетнічної

танцювальної лексики. Найбільш активно це відбувалося в зонах культурного пограниччя (фронтиру), де різні хореографічні традиції побутували в безпосередній близькості й взаємодії. Проте це не були буквальні запозичення, або ж копіювання. Іноетнічні танці зазнавали творчої переробки й органічно включалися в структуру українського танцювального мистецтва. Внаслідок цих процесів відбувалися взаємообмін і взаємозбагачення. На всіх етапах свого історичного розвитку український танець залишався важливою складовою буття народу, відображенням його самобутності, національної самосвідомості й культурної ідентичності.

7. Волинь, як територія із багатою історико-культурною спадщиною, перебуває на перехресті крос-культурних впливів, обумовлених, здебільшого, геополітичними реаліями та динамікою міграційних процесів у регіоні. Ці чинники суттєво вплинули на розвиток і формування волинського фронтиру, де національна культурна спадщина Волині активно взаємодіяла з іноетнічними традиціями. На основі методологічної стратегії, заснованої на інтеграції етнохореологічного та культурно-антропологічного підходів виявлено, що народне танцювальне мистецтво Волині формувалося у контексті крос-культурної взаємодії, розкриваючи своє розмаїття та унікальність. Волинська народна хореографічна традиція, попри історичну соціокультурну динаміку і зовнішні впливи, упродовж століть зберігала засадничі автентичні елементи. Це свідчення стійкості етнокультурної ідентичності, глибоко вкоріненої в національній ментальності населення регіону.

8. Визначено, що основу танцювальної спадщини Волині формують питомі танці, що мають давнє походження і зберігають упродовж століть свої засадничі ознаки, пов'язані зі світоглядними засадами традиційної культури поліщуків та волинян – їх релігійними віруваннями, ритуалами, міфами. Ці давні танцювальні традиції, зазнавши певних змін, частково збереглися і до сьогодні, особливо на українсько-білоруському пограниччі на півночі Волині. Така ситуація вказує на значущість народного танцювального

мистецтва для волинського регіону, де танець відіграє роль своєрідного «культурного коду», який акумулює в собі історію, цінності та багаті традиції автохтонних етнічних спільнот.

9. Водночас у волинських землях поширилися танці іноетнічного походження (чеського, польського, білоруського, єврейського), які стали органічною складовою частиною народного танцювального мистецтва регіону. Взаємодія відбувалася на рівні використання іноетнічної танцювальної лексики, музичного супроводу тощо. Проте це не були буквальні запозичення, або ж копіювання. Іноетнічні танці зазнавали творчої переробки й органічно включалися в структуру танцювального мистецтва Волині. Зокрема, дослідження хореографічної стилістики напливових танців засвідчує наявність синтезу її елементів із традиційними, реліктовими проявами хореографічної культури регіону, пов'язаними з календарною обрядовістю, весільними традиціями, іграми тощо.

10. Встановлено, що процеси міжкультурної взаємодії поживляються з другої половини ХХ століття, коли посилюється культурний обмін через інтеракцію різних етнічних груп, транскордонна співпраця, а народна танцювальна культура Волині ще активніше збагачується напливовими танцями. Інтенсифікації крос-культурної взаємодії також сприяє фестивальна діяльність, яка розгортається на Волині та закордоном; вона розширює простір для культурного взаємообміну і взаємозбагачення. Мають значення і такі ініціативи як хореографічні майстер-класи, балетмейстерська діяльність волинських хореографів закордоном, що забезпечує поширення та популяризацію народного танцю Волині, підсилюючи його роль у глобальному контексті міжкультурних комунікацій.

Насамкінець відзначимо важливість подальшого дослідження та популяризації народного танцю як самобутнього культурного явища, що передається з покоління в покоління, слугуючи сполучною ланкою між минулим та сучасністю народної танцювальної культури Волині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авраменко В. Українські національні танки: музика і стрій. Голівуд – Нью-Йорк – Вінніпег; Київ – Львів, 1947. 80 с.
2. Айзенбарт Л. Культурний синкретизм термінів «пограниччя» та «креси»: літературпастерний аспект. *Проблеми гуманітарних наук. Серія Філологія*. 2015. № 36. С. 162–172.
3. Антипова І. Танці Волині: з репертуару самодіяльного народного ансамблю танцю «Волинянка». Київ: Мистецтво, 1973 р. 172 с.
4. Бабич М. Полька та її різновиди в інструментальній традиції гармоністів Південної Пінщини. *Етнокультурна спадщина Полісся*. Випуск VII. Рівне: Перспектива. 2006. С. 277–282.
5. Балог К. Ф. Танці Закарпаття: репертуарний збірник. Вид. 3-тє, допов. Ужгород: Ужгород. міська друк., 2013. 168 с. : іл.
6. Безклубенко С. Мистецтво як засіб комунікації. *Вісник КНУКіМ. Сер. Мистецтвознавство*. Вип. 32. 2015. С. 5–13. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158439>.
7. Безпалько В. В., Висотін М. Б., Ворончук І. О, Кучерук М. М., Чубик Ю. І. Українське повсякдення ранньомодерної доби: збірник документів. Випуск 1. Волинь XVI ст. Київ: Фенікс, 2014. 775 с.
8. Безпалько В., Кузьмінський І. Музичне повсякдення Волині (середина XVI – початок XVII століть). *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*. 2019. № 1 (7). С. 5–32.
9. Бігус О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. 182 с.
10. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мист. Київ, 2011. 18 с.

11. Благова Т. О. Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. III (30). Issue: 59. 2015. С. 27–30.
12. Богород А. В. Танцювальні ритуали і практики мусульман: релігієзнавчий аспект. *Гілея: науковий вісник*. 2015. № 103. С. 227–232.
13. Богород А. Специфіка трансформації традиційної танцювальної діяльності українців в умовах глобалізації. *Гілея: науковий вісник. Історичні науки*. Збірник наукових праць. К.: ВІР УАН, 2013. Випуск 75 (№ 8). С. 124–126.
14. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці. Монографія. Київ: Ліра-К, 2015. 185 с.
15. Бондаренко Г., Силюк А., Пась Н., Хитрик В. Історико-культурна спадщина Камінь-Каширського району. Минуле і сучасне Волині та Полісся. *Камінь-Каширський район в історії України та Волині: Наук. зб.* Вип. 64. Луцьк, 2017. С. 7–17.
16. Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. Київ: Наукова думка, 1988. 265 с.
17. Бродюк Ю. Художньо-естетична інтерпретація архетипу землі в романі «Жменяки» М. Томчання. *Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія»*. Випуск 30, 2019. С. 4–12. DOI: <https://doi.org/10.31470/2309-15-17-2019-1-4-12>.
18. Бурдо Н. Б. Сакральний світ трипільської цивілізації. Київ, Наш Час, 2008. 296 с.
19. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ, «Мистецтво», 1996 р. 495 с.
20. Вашека Т. В., Гічан І. С. Психологія спілкування. К.: Книжкове вид-во НАУ, 2006. 184 с.
21. Верменич Я. В. Історична регіоналістика в Україні. *Український історичний журнал*. 2002. № 6. С. 3–21.

22. Верменич Я. Пограниччя як соціокультурний феномен: просторовий вимір. *Регіональна історія України. Збірник наукових статей*. 2012. Вип. 6. С. 67–90.
23. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990. 150 с.
24. Винарчук Т. В. Національний контекст концепції фронтиру в українській історіографії. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2013. Вип. XXXVI. С. 211–217.
25. Висоцька Г. Поляки в Україні: історія та сучасність. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка: Серія «Історія»*. 2016. Вип. 1. Ч. 2. С. 129–132.
26. Виткалов С. В. Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2016. № 52. С. 182–190.
27. Вовканич І., Андрейко В. Основні етапи розвитку чеської національної меншини в Україні. *Ужгородські чеські наукові читання: історія, культура, політика, право: Наук.збірник*. 2013. С. 231–242.
28. Водотика Т. Теорія фронтиру та її пізнавальні можливості у контексті історичної регіоналістики. *Регіональна історія України. Збірник наукових статей*. 2012. Вип. 6. С. 101–114.
29. Воропаєва Т. Формування ідентифікаційної матриці та культуротворча діяльність українців. *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. Серія: «Українознавство»*. № 13. К., 2009. С. 15–18.
30. Гарасимчук Р. Народні танці українців карпат. Книга 1. Гуцульські танці. Львів, 2008. 608 с.
31. Гарасимчук Р. Народні танці українців карпат. Книга 2. Бойківські і лемківські танці. Львів, 2008. 320 с.
32. Герц І. Культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації. *Альманах "Культура і Сучасність"*. 2018. Вип. 1. С. 63–68. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2018.148184>.

33. Герц І. Танець як засіб засвоєння соціокультурного досвіду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2021. № 2. С. 199–204.
34. Герчанівська П. Е. Етнічна та національна ідентичності: вектори розвитку. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2021. № 4. С. 3–8.
35. Герчанівська П. Е. Історична ідентичність у системі координат світового розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2022. № 4. С. 3–7.
36. Герчанівська П. Е. Культурна ідентичність як ресурс суспільного розвитку. *Культура і сучасність: альманах.* 2021. № 2. С. 3–9.
37. Годовський В. М. Танці Полісся. Рівне, 2002. 114 с.
38. Голдрич О. С. Методика викладання хореографії. Львів: Сполом, 2006. 84 с.
39. Голдрич О. С. Танцюймо разом: Танці з репертуару народних ансамблів вишів м. Львова: «Черемош», «Полонина», «Підгір'я». Львів, Сполом, 2006. 288 с.
40. Головей В. Танець у міфоритуальному континуумі: культурно-антропологічний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies.* 2021. №1. С. 16–23. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-3> (дата звернення: 11.05.2022).
41. Головей В. Танець як сакральне мистецтво. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності.* К. 2000. С. 247–255.
42. Головей В. Ю. Семіотика візуальних мистецтв: проблема знаково-символічної репрезентації. *Науковий вісник Волинського національного ун-ту імені Лесі Українки. Філософські науки.* 2016. № 5. С. 230–234.
43. Головей В. Ю., Цап'як М. Й. Теоретико-методологічні засади дослідження кроскультурних впливів у традиційному танцювальному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2023. № 1. С. 15–22. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277627>.

44. Гордєєв В. А. Рівненське Полісся як самобутній і архаїчний культурний регіон України: хореографічна складова мистецької спадщини. *Культура України*. 2019. №. 63. С. 135–143. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.12>.

45. Гордєєв В. А. Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх народів. *Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Я. Франка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. Вип. 11. С. 244–248.

46. Гордєєв В. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики: дис. ... канд. мистецтвознавства.: 26.00.01. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2020. 230 с.

47. Грибовський В. Межа межі. Нотатки на полях книги Ігоря Чорновола «Компаративні фронтири: світовий і вітчизняний вимір». Київ: Критика, 2015. 376 с.

48. Грицак Я. Й. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX-XX ст. Київ: Генеза, 1996. 360 с.

49. Громади національних меншин у Рівненській області. URL: <http://www.old.rv.gov.ua/sitenew/main/ua/publication/print/2341.htm> (дата звернення 23.04.2022).

50. Грушевський М. Історія української літератури. Том 1. Київ: Либідь, 1993. 392 с.

51. Грушевський М. С. Історія України-Руси: Т. 6: Житє економічне, культурне, національне XIV–XVII віків. Передрук офсет-друком з видання, що вийшло у Києві в 1907 році. Нью-Йорк: Видавниче товариство "Книгоспілка", 1955. 668 с.

52. Гуль М. Феномен пограниччя: соціокультурний аспект. URL: http://eprints.oa.edu.ua/1354/1/Gul_210512.pdf (дата звернення: 12.10.2022).

53. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ: Наукова думка, 1969. 616 с.
54. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ, 1962 р. 356 с.
55. Гурєєв Ю. Танцює «Подільчанин». Київ: Музична Україна, 1981. 196 с.
56. Давидюк В. «Їде, їде Зельман» (до питання генези одного ігрового персонажа). *Фольклористичні зошити: Зб. наук. пр.* Вип. 13. Луцьк, 2010. С. 54–59.
57. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі): навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів. 3-є вид., випр., допов. й перероб. Луцьк: Твердиня, 2014. 446 с., іл.
58. Давидюк В. Генеалогія українського фольклору. Рівне: Волин. береги, 2005. 108 с.
59. Давидюк В. Етнокультурна своєрідність Волині. Народна творчість та етнографія. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. МТ Рильського НАН України. № 3. 2005. С. 66–77.
60. Давидюк В. Етнологічний нарис Волині: за матеріалами експедиції Полісько-Волинського народознавчого центру «Волиняна – 2003». Луцьк: Ін-т культурної антропології, 2005. 70 с., іл.
61. Давидюк В. Зачароване Полісся. Публічна лекція, прочитана в Східноєвропейському національному університеті імені Лесі Українки 5 листопада 2012 року, розширена та доповнена. Луцьк: Терен, 2018. 272 с., іл.
62. Давидюк В. Золота скриня: народні легенди і перекази з Північної Волині й Західного Полісся. Луцьк: Вежа, 1996. 124 с., іл.
63. Давидюк В. Історія «Походи» в літературі та фольклорі. *Народознавчі зошити.* № 4 (118), 2014. С. 778–783.
64. Давидюк В. Купало на заході Волині. Наукове видання. Луцьк: Вежа-друк. 2015. 75 с.
65. Давидюк В. Легенди Полісся. Луцьк: Надстир'я, 1993. 20 с.

66. Давидюк В. Нерозгадані таємниці волинян: публічна лекція, прочитана в Інституті соціальних наук Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 32 с.
67. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Вежа, 1997. 296 с.
68. Давидюк В. Поліська дома. Луцьк, 1991. 188 с.
69. Давидюк В. Українська міфологічна легенда: монографія. Львів: Світ, 1992. 176 с.
70. Данилюк-Терещук Т. Етнічні виміри поетичного календаря Б. І. Антонича. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2017. № 11–12. С. 32–38.
71. Дашкевич Я. Україна на межі між Сходом і Заходом (XIV-XVIII ст.). *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. ССXXII. Праці історико-філософської секції*. Львів, 1991. С. 28–44.
72. Дегтеренко А. Культурні цінності етнічних груп українського північного Приазов'я. *Наукові записки. Політологія і етнологія*. К.: ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2010. Вип. 49. С. 289–309.
73. Дей О. І. Народнопісенні жанри. Вип. 2. К.: Музична Україна, 1983. 112 с.
74. Демків Д. П. Ярослав Чуперчук – феномен гуцульської хореографії. Коломия: Вік, 2001. 168 с.
75. Договір про основи добросусідства та співробітництва між Україною і Угорською Республікою. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/348_004#Text (дата звернення 04.03.2023).
76. Доценко В. Становище єврейської людності України та Кримської АРСР на початку 20-х років XX століття. *Культура нар. Причорномор'я*. 2007. № 122. С. 18–22.
77. Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи (1764-1880). Видання друге. Київ, 1918. 156 с.

78. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. К.: Юніверс, 2002. 424 с.
79. Еліаде М. Священне і мирське. Пер. з нім. Г. Кьорян. Мірча Еліаде. Мефістофель і андрогін. К.: Основи, 2001. С. 7–116.
80. Енциклопедія історії України у 10 т. Т. 10 : Т–Я. / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2013. 784 с. : іл.
81. Етнографічні групи українців Карпат. Лемки. Харків: Фоліо. 2020. 363 с.: іл.
82. Етнографічні групи українців Карпат: Бойки. Харків: Фоліо. 2020. 574 с.: іл.
83. Єльохіна О. О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02. К., 1996. 25 с.
84. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Житомир, 2007. 20 с.
85. Зайцев Є., Колесниченко Ю. Основи народно-сценічного танцю. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-Урівнів акредитації. Видання друге. Вінниця: Нова книга, 2007. 416 с.
86. Залізняк Л. Етнокультурні процеси на Волині в доісторичну та ранньоісторичну добу. *Історія Волині*. Том 1: Навчальний посібник. Київ-Харків: Видавець Олександр Савчук. 2021. С. 275–310.
87. Затварська Р. Васирина Чуперчук: перлина гуцульського танцю. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2002. 136 с.
88. Іваненко О. Культурно-освітня діяльність чеської громади в Україні (друга половина ХІХ–початок ХХ ст.). *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки та знахідки: міжвід. зб. наук. пр.* 2013. Вип. 22. С. 31–51.
89. Іванова О. Динаміка розвитку фольклорних фестивалів Волині кінця ХХ століття. Особливості становлення. *Науковий журнал «Художня*

Культура. Актуальні проблеми». 2021. № 17(1). С. 165–170. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235251](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235251).

90. Іванова О., Чібалашвілі А. Фестиваль «Берегиня» як простір діалогу культур. *ЛОГОΣ. ОНЛАЙН. 2020. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/2663-4139/article/view/4715> (дата звернення 16.04.2022).*

91. Індірісова М. Мистецтво Кримського ханства в логіці інтервального аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. №3. С. 19–22. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2016.138963>.*

92. Інтерв'ю з А. Крикончуком, записане автором на базі Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради м. Луцьк 5.02.2021 р. *Приватний архів автора.*

93. Інтерв'ю з В. Годовським, записане автором на базі Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради м. Луцьк 8.02.2021 р. *Приватний архів автора.*

94. Інтерв'ю з В. Лопановим, записане автором на базі Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради м. Луцьк 20.03.2022 р. *Приватний архів автора.*

95. Інтерв'ю з В. Мамчуром, записане автором на базі Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради м. Луцьк 10.03.2021 р. *Приватний архів автора.*

96. Інтерв'ю з І. Хмілевською, записане автором на базі Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради м. Луцьк 4.03.2023 р. *Приватний архів автора.*

97. Інтерв'ю з М. Савчуком, записане автором на базі Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради м. Луцьк 16.04.2022 р. *Приватний архів автора.*

98. Інтерв'ю з Т. Плотніковою, записане автором на базі Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради м. Луцьк 18.02.2023 р. *Приватний архів автора.*

99. Інтерв'ю з Є. Васильєвою, записане на базі товариства чехів Волині «Матіце Волинська» м. Луцьк 11.04.2023 р. *Приватний архів автора*.
100. Квітка К. Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902–1941). *Електронне перевидання*. Львів, 2010. 596 с.
101. Кіндер К. Жанрові різновиди та локальна специфіка народних танців Волині. *Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 26. Київ. С. 73–79.
102. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. К., 2007. 19 с.
103. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: дис...канд. мист.: 17.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2007. 179 с.
104. Кіндер К. Сакральна символіка танцю у прадавніх танцях-посвяченнях. *Збірник наукових праць ЛОГОС*. 2021. Вип 6. С. 160–163. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-05.02.2021.v6.51>.
105. Клименко Т. А. До історії євреїв на Черкащині: соціально-економічне становище в XIX – на початку XX ст. *Проблеми історії України XIX–XX ст.: зб. наук. праць*. 2009. Випуск XVI. С. 75–82.
106. Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука. Рівне: Дятлик М. С., 2018, 316 с. + XXXII с. : іл., нот, CD.
107. Ковальчук В. Етнокультура Рівненського Полісся. Рівне, 2009. 376 с.
108. Ковальчук В. Етнокультурна спадщина Полісся. Рівне: Перспектива. 2005. 200 с.
109. Ковальчук В. П. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. 3. Рівне: Перспектива, 2003. 135 с.
110. Ковальчук Н. Рівненське Полісся: далеке і близьке. *Етнокультура Рівненського Полісся*. Рівне, 2009. С. 5–16.

111. Козинко Л. Л. Теорія фольклорного танцю в контексті культурної антропології. *Курбасівські читання: Науковий вісник*. К., 2011. № 6. Ч. 1. С. 80–87.
112. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград: Степ, 1999. 212 с.
113. Композиція. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 14. URL: <https://esu.com.ua/article-4386> (дата звернення: 19.11.2022).
114. Кондрацький А. А. Поляки на Україні в Х—XIX ст. *Укр. іст. журн.* 1991. № 12. С. 83–96.
115. Косаковська Л. Особливості пісенно-танцювального фольклору Волинського Полісся. *Народна творчість українців у просторі та часі: матеріали міжн. наук. конф.* Луцьк, 2018. С. 294–303.
116. Косаковська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2009. 20 с.
117. Косаковська Л. П. Україна, держава: хореографія. *Енциклопедія історії України: Україна-Українці*. Кн. 1. Київ: Наукова думка, 2018. 608 с. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=1.11> (дата звернення: 21.08.2022).
118. Косаковська Л. Польові дослідження українського танцювального фольклору. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0VHgHN3aiB8V8enAJ7haTM6YFY7gGeS6jeKxao8hLMN95bEjZKVQWR2ugyiE2K88dl&id=100076246976823 (дата звернення 15.10.2023).
119. Костик В. Буковинські народні пісні в записах Партенія Руснака. *Народознавчі зошити*. 2009. № 5-6. С. 764–771.
120. Костюк Н. Традиційна музика клезмерів як складова української музичної культури. *Наукові записки НІЕЗ «Переяслав»*. Випуск 14 (16). Переяслав-Хмельницький, 2018. С. 254–259.
121. Крамар Ю. В. Західна Волинь 1921–1939 рр.: національно-культурне та релігійне життя: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 404 с.

122. Крамар Ю. В. Освітнє життя єврейської громади на Волині у міжвоєнний період. *Архіви України*. 2014. Випуск 6 (294). С. 132–140.
123. Кривицька О. Дискурс пограниччя в соціокультурних дослідженнях: теоретико-методологічні аспекти. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. Київ: ІПЕНД ім. І. Ф. Кураса, 2015. Вип. 4. С. 173–197.
124. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: Мет. посіб. Кіровоград, 2003. 99 с.
125. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
126. Куртєва К. Р. Онтогенез хореографічної культури Прикарпаття від витоків (первинних джерел) – до кінця XVIII століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 2. С. 101–105. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262213>.
127. Кутна Ю. Б., Потіпак Ю. А. Фольклор греків Приазов'я: історія вивчення і сучасний стан. *Сходознавство*. Київ, 2007. № 39–40. С. 61–71.
128. Лань О. Б. Соціальні танці XXI століття в сучасному психологічному аспекті. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції та Всеукраїнського семінару з сучасної хореографії (19 – 21 жовтня 2012 р.)*. Львів: ЦТДЮГ, 2012. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Lan-O.-Sotsialni-tantsi-pochatku-KHKNI-stolittia-v-suchasnomu-psykholohichnomu-aspekti.pdf>.
129. Леві-Строс К. Структурна антропологія. Київ: Основи, 1997. 387 с.
130. Личковах В. А. Філософія етнокультури – етнокультурологія – етнокультурологія. *Українські культурологічні студії*. 2018. Вип. 1(2). С. 20–24. URL: <http://www.uks-univ.kiev.ua/images/archive/issue2/5.pdf> (дата звернення: 19.11.2022).

131. Личковах В. Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокультурології. *Культурологічна думка: щорічник наук. праць*. К.: Ін-т культурології НАМУ, 2010. № 2. С. 48–53.
132. Лібовицький Владімір – балетмейстер, режисер, хореограф. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Владімір_Лібовицький (дата звернення 20.09.2022).
133. Лозко Г. Українське народознавство. Тернопіль: Мандрівець, 2014 р. 512 с.
134. Лукіан. Про танець. URL: http://annales.info/ant_lit/lukian/saltatione.htm#085 (дата звернення: 19.11.2022).
135. Маншилін О. Хореологія Рудольфа Лабана. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 12. С. 170–178.
136. Маринін І. Г. Особливості побутування польської напливової музичної культури в традиційній обрядовості українців Південно-Західного Поділля (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.). *Педагогічна освіта: теорія і практика. Збірник наукових праць*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка. 2017. Вип. 23 (2-2017) (Частина ІІ). С. 85–90.
137. Мартинів О. До питання становлення української етнохореології як науки про народний танець. *Музикознавчий універсум*. 2019. Вип. 44. С.92–103. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.44.92.103>.
138. Мартинюк О. Взаємозв'язки міграцій племен та етногенетичних процесів в західнополісько-волинському регіоні із середньолатенського періоду по раннє Середньовіччя. *Міждисциплінарні гуманітарні студії*. 2014. №1. С. 7–21.
139. Марусик Н. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ–ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2019. 200 с.

140. Марусик Н. І. Становлення та розвиток форм гуцульського автентичного танцю. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. Вип. 19-20. ІваноФранківськ, 2010. С. 284–288.

141. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Пер. з фр., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенко. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.

142. Мерлянов М. В. Взаємовідношення та взаємовплив українського танцювального мистецтва на танцювальне мистецтво національних меншин півдня України. *Молодий вчений*. 2017. №2. С. 45–48. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/4.2/10.pdf> (дата звернення 04.03.2023).

143. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мист. Київ, 2009. 19 с.

144. Михайловська С. Формування хореографічної культури: географічний чинник. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1761> (дата звернення: 19.11.2022).

145. Міжнародний фестиваль «Поліське літо з фольклором». *Департамент культури Луцької міської ради*. URL: <http://culture-lutsk.org.ua/proekty/poliske-lito-z-folklorom> (дата звернення 19.04.2021).

146. Міжнародний фестиваль «Поліське літо з фольклором». *Палац культури міста Луцька*. URL: https://culture.lutsk.ua/festivals/poliske_lito_z_folklorom (дата звернення 19.04.2021).

147. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія». Філософські перипетії*. 2014. № 1130, Вип. 51. С. 90–94.

148. Мостова І. С. Досвід етнохореології в опануванні стилістики слобожанського танцювального фольклору. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, № 1. С. 49–58. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172185>.

149. Мостова І. С. Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04. Харків, 2019. 212 с.

150. Мушкетник Л. Українсько-угорське порубіжжя: мова та етнокультура, питання ідентифікації, міжетнічні зв'язки. *Народна творчість та етнографія*. НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2010. Вип. 3. С. 21–35.

151. Надольська В. Етнічні меншини Волині (кінець 30-их – 90-ті рр. ХХ ст.). *Народознавчі зошити*. № 3. 2001. С. 634–638.

152. Надольська В. Процеси етнокультурної взаємодії в історичному розвитку Волині. *Науковий часопис НІГУ імені М. П. Драгоманова. Серія 6: Історичні науки: зб. наук. пр.* 2008. Вип. 6. С. 236–240.

153. Натья-шастра. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Natya_Shastra (дата звернення: 19.11.2022).

154. Національні культурні товариства які діють на території міста. *Департамент культури Луцької міської ради*. URL: <http://culture-lutsk.org.ua/tovarystva> (дата звернення 23.04.2021).

155. Островська К., Брагіна Т. Етнохореологічні рефлексії аматорського мистецтва народно-сценічного танцю Харківщини другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 35, том 4. С. 39–44. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-6>.

156. Ошуркевич О. До джерел. Народознавчі статті, розвідки, тексти. ВАТ «Волинська обласна друкарня», Луцьк, 2008. 352 с.

157. Ошуркевич О. Ф., Стефанишин М. С. Пісні з Волині. К.: Музична Україна. 1970. 335 с.

158. Павлюк Л. Знак, символ, міф у масовій комунікації. Львів: ПАІС, 2006. 120 с.

159. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Канада, Вінніпег, 1963. 223 с.
160. Пекна К. Чехи на Волині. «*Monitor Wołyński*». URL: <https://monitorwolynski.com/uk/news/52-2010-05-27-13-16-09/> (дата звернення 13.04.2023).
161. Пилипенко В. «Великий кордон» Ф. Дж. Тернера та Запоріжжя. *Сіверянський літопис*. 2015. № 5. С. 10–13.
162. Піддуклянський український народний ансамбль. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Том 5: ПАВАНА — «РОЛІКАРП». 2018. С. 215.
163. Підлипська А. М. Кримськотатарський танець у діяльності професійних митців хореографії за межами Криму у першій половині хх століття (до 1941 року). *Культ. нар. Причорномор'я*. 2008. № 125. С. 33–36.
164. Підлипський А. І. Танці Тернопільщини у фольклорно-етнографічних дослідженнях В. Гнатюка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 193–197.
165. Платон. Закони. Книга II. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/30zak02.htm> (дата звернення: 19.11.2022).
166. Польсько-українське пограниччя: етнополітичні, мовні та релігійні критерії самоідентифікації населення: монографія/ [відп. ред. І. Патер, упоряд. О. Муравський, М. Романюк]; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2019. 392 с.
167. Полятикін М. А. Народні танці Волині і Волинського Полісся. Луцьк: Волин. обл. друк, 2008. 102 с.
168. Помпа О. Д. Внесок національних меншин у формування хореографічної культури Житомирського краю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер.: Мистецтвознавство*. 2012. № 1. С. 22–26.

169. Помпа О. Д. Польові дослідження народно-танцювальної культури на Житомирщині. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2010. № 1. С. 120–125.

170. Пономарьова І. С. Греки Приазов'я: етнонаціональні процеси в аспекті трансформації традиційної культури: дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.05. Київський Національний Університет Імені Тараса Шевченка. Київ, 2006. 356 с.

171. Пономарьова І. С. Етнічна специфіка духовної культури греків українського Приазов'я: автореф. дис. ... канд. іст. наук. Київ, 1997. 20 с.

172. Попович М. Теорія ментальності. *Проблеми теорії ментальності*. К.: Інститут філософії імені Г.С. Сковороди. С. 3–28.

173. Потапенко Я. Людська тілесність як фундаментальна категорія культурно-антропологічних студій. *Етнічна історія народів Європи*. 2010. Вип. 39. С. 11–16.

174. Потєбня О. Веснянки. Варшава, 1883. 274 с.

175. Про кількість та склад населення України за підсумками Всеукраїнського перепису населення 2001 року. *Державний комітет статистики*. URL: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/nationality/> (дата звернення 20.04.2021).

176. Руссова В. М., Олітературення гасла «Схід в Захід разом» Галиною Пагутяк. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія: Філологія. Літературознавство. 2017. Вип. 289. Т. 301. С. 78–81.

177. Савченко М. К. Старовинний лемківський народний танець «Обертак». *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: мат. всеукр. наук.-теорет. конф. мол. уч., 19–20 травня*. Харків: ХДАК, 2022. С. 118–119.

178. Северинова М. Ю. Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 2. С. 124–128.

179. Сільченко Т. І. Жест у пластиці рук як прийом художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва: типологічний аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого*. 2022. № 31. С. 24–35. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267515>.

180. Смоляк О. С. Хвальна та вегетативна тематика в гаївках Західного Поділля. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. № 1 (13). С. 96–102.

181. Собчук В. Історична Волинь: Північний Захід України в регіональному та локальному вимірах минулого. Кременець: Кременецько-Почаївський державний історико-архітектурний заповідник, 2017. 316 с.; іл.

182. Стельмашук Г. Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження. Монографія. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006 р. 280 с.

183. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування: монографія. Київ: НІСД, 2011. 366 с.

184. Стрельбіцька О. О. Регіональні особливості західнополіських та волинських дріботушок у порівняльному аспекті. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Видавничий дім "Гельветика", 2018. Т. 2, Вип. 5. С. 167–171.

185. Стрикалюк Б. Суфізм. *Філософія і релігієзнавство*. Перший науковий філософсько-релігієзнавчий портал. 2013. URL: <http://tureligious.com.ua/sufizm/> (дата звернення 04.03.2023).

186. Сухомлинов О. Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему: монографія. Донецьк: Юго-Восток, 2008. 212 с.

187. Таранцева О. О. Василь Верховинець і національне виховання. Рідна школа: журнал. 1999. № 12. С. 65–66.

188. Терешко І. Фольклорно-етнографічна експедиція як засіб формування професійної компетентності майбутніх учителів хореографії. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2019. Вип. 2. С. 134–141.

189. Тернер Ф. Значення фронтиру в американській історії. *Україна Модерна*. 2011. №18. URL: <https://uamoderna.com/md/18-turner> (дата звернення: 12.10.2022).

190. Тітов В. Народні подільські танці. Хмельницький: Поділля, 2000. 151 с.

191. Тлумачний словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%F0%E5%F6%E5%EF%F6%B3%FF> (дата звернення 16.04.2022).

192. Українка Л. Зібр. творів у 12-ти т. Т. 7: Прозові твори. Перекладна проза. К.: Наукова думка, 1976 р. 566 с.

193. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. Т. 9: Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. К.: Наукова думка, 1977 р. 428 с.

194. Фабрика-Процька О. Р. Історико-культурна ідентифікація карпатського пограниччя. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 34, книга 2. С. 5–19. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-1>.

195. Федун І. Інноваційні процеси в необрядових танцях західного Полісся. *Етномузика. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка*. Львів, 2007. Вип. 14. 236 с.

196. Фінберг Л., Любченко В. Нариси з історії та культури євреїв України. Видання третє. К.: Дух і Літера, 2009. 440 с., з іл.

197. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду. *Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір: зб. наук. статей*. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. С. 47–59.

198. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Дрогобич: Коло, 2007. 544 с.

199. Хай М. Пастівницька, календарно- і побутово-обрядова інструментальна музика Волині і Полісся. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Камінь-Каширський район в історії України і Волині. Науковий збірник*. Випуск 69. 2020. С. 86–106.

200. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Дрогобич: Коло, 2011. 467 с.

201. Хамітов Н. Комунікація. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис, 2002. С. 291.

202. Холява Н. Репрезентація етнічного в українському танцювальному мистецтві (на прикладі народної хореографії Волині). Кваліфікаційна наукова праця на здобуття освітнього ступеня Магістр зі спеціальності 034 Культурологія. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2020.

203. Хто такі мазури? URL: <http://mazurstory.com/history/khto-taki-mazuri/> (дата звернення: 19.11.2022).

204. Цап'як М. Й. Методологічні підходи в дослідженні танцювальної культури пограничних регіонів (на прикладі хороводу «Ой ми просо сіяли-сіяли»). *Культурологічний альманах*. Український національний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2023. № 2. С. 313–320. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.42>.

205. Цап'як М. Й. Народне хореографічне мистецтво Волині у контексті кроскультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник*. Напрям: Мистецтвознавство. Рівне: РДГУ, 2019. Випуск 32. С. 158–163. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrm.vi32.270>.

206. Цап'як М. Й. Українсько-чеські взаємовпливи у формуванні народного хореографічного мистецтва Волині. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ, 2022. № 1. С. 106–110. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257493>.

207. Цап'як М. Й. Хореографічне мистецтво як чинник кроскультурної комунікації (на матеріалах Волинського регіону). *Науковий вісник СНУ імені*

Лесі Українки. Серія: Філософські науки. Луцьк: Вежа-Друк, 2019. № 12 (396). С. 59–63.

208. Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії.* 2018. №1. С. 16–27. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140392>.

209. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство.* 2013. Вип. 12. С. 234–241. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2013_12_25 (дата звернення: 19.11.2022).

210. Чорновол І. Компаративні фронтири: світовий та вітчизняний вимір. Київ: Критика, 2015. 376 с.

211. Чорновол І. Фронтир–ідентичність–націоналізм. *Дрогобицький краєзнавчий збірник.* 2014. № 17-18. С. 197–208.

212. Чуйко О. Культурні взаємозв'язки Галицько-Волинського князівства з Балканськими країнами Х/ХІІІ. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип 30, том 1, 2020. С. 250–256. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212255>.

213. Чуперук Я. М. Голубка: репертуарний збірник. Київ: Мистецтво, 1972. 215 с.

214. Чухліб Т. Козаки і татари. Українсько-кримські союзи 1500-1700-х років. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2017. 274 с.

215. Чуян І. Л. Чеська етнічна меншина України: особливості повсякденного життя, ментальність та соціокультурні трансформації (20 – 30-і рр. ХХ ст.). дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Київ, 2019. 222 с.

216. Шваб А., Малеончук Г. Єврейські громадські об'єднання міжвоєнного Луцька. *Краєзнавство.* 2015. № 3–4. С. 69–73.

217. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку ХVІІІ століття. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2001. 250 с.

218. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2003. 188 с.

219. Шульга С. А. Чехи в Західній Волині: етносоціокультурні трансформації (60-і роки ХІХ – середина ХХ століть): дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.01, 07.00.02. Львів, 2018. 565 с.

220. Щепакін В. М. Клезмерська музика в культурі України ХІХ – початку ХХ ст. *Культура України. Музичне мистецтво*. Випуск 31. Харків, 2010. С. 270–279.

221. Щур Л. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Тернопіль, 2021. 371 с.

222. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Асторолія, 2018. 608 с.

223. Ярмола В. С. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся: (середовище - інструмент - виконавець - репертуар): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів. Нац. Муз. Акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.

224. Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: збірник наукових праць*. Київ: НАНУ, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2012. № 11 (14). С. 168–179.

225. Ярмола В., Рибак Ю. Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси. Львів: Галич-Прес, 2021. 272 с.

226. Appadurai A. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996. 248 p.

227. Arsith M., Popa Tănase D. A. Nonverbal Communication through Dance. *Audc Acta Universitatis Danubius*. Vol 12. no 1. 2018. P. 53–63.

228. *Art and Mankind*. London: Allen and Unwin, 1962. 232 p.

229. Basic Movement Graphs and Their Explanation. Plays, Inc., Boston. 1975. 61 p.
230. Benedict R. Patterns of Culture. Hamburg: Albatross Publishers, 2019. 224 p.
231. Boas F. The Function of Dance in Human Society. New York: Dance Horizons, Boas School, 1944. 52 p.
232. Charles W. Morris. Writings on the General Theory of Signs. The Hague: Mouton, 1971. 485 p. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110810592.415/html> (дата звернення: 19.11.2022).
233. Communication. *Online Etymology Dictionary*. URL: <https://www.etymonline.com/word/communication> (дата звернення 07.06.2022).
234. Cultural anthropology. *The New Encyclopedia Britannica*. 15-th ed. Vol. I. 1994. P. 782. URL: <https://www.britannica.com/search?query=Cultural+anthropology> (дата звернення: 12.10.2022).
235. Czajkowski M. Powieści kozackie. Kraków: Universitas, 2003. 176 s.
236. Davidová P. České tance v klavírním díle Vítězslava Nováka a Bohuslava Martinů. Hradec Králové, 2019. 45 p.
237. Garaj B. Комунікація між музикантами і танцюристами на прикладі регіональних практик у Словаччині. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. № 21. С. 159–179. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222134>.
238. Giurchescu A., Torp L. Theory and Methods of Dance Research: a European Approach to the Holistic Studies of Dance. Yearbook for Traditional Music. Published By: Cambridge University Press. Vol. 23, 1991. P. 1–10. <https://doi.org/10.2307/768392>.
239. Grabowski M. Pamiętniki domowe zebrane i wydane przez Michała Grabowskiego. Warszawa, 1945. 60 s.
240. Hall E. T. Beyond Culture. New York, 1976. 300 p.
241. Hall E. T. Beyond Culture. N.Y.: Anchor Books, 1989. 298 p.
242. Hall E. T. Silent Language. New York, 1959. 240 p.

243. Hall E. T. *The Dance of Life: The Other Dimension of Time*. Anchor, 1984. 250 p.
244. Hall E. T. *The hidden dimension*. N.Y.: Anchor Books, 1990. 256 p.
245. Hall E. T., Trager G. L. Culture and communication: A model and analysis. *Explorations: Studies in Culture and Communication*. 1954. № 3. P. 137–149.
246. Hanna J. L. *Dance, Sex, Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago, 1988. 311 p.
247. Hofstede G. *Culture's Consequences: International Differences in Work Related Values*. Beverly Hills/London: Sage, 1980. 474 p.
248. Hofstede G. Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context. *Online Readings in Psychology and Culture*, 2011. № 2 (1). DOI: <https://doi.org/10.9707/2307-0919.1014>.
249. Hyatt J., Simons H. Cultural Codes – Who Holds the Key? *The Concept and Conduct of Evaluation in Central and Eastern Europe. Evaluation*. 1999. №5 (1). P. 23–41. DOI: <https://doi.org/10.1177/13563899922208805>.
250. Indonesian cave art overturns thinking on the roots of human spirituality. URL: <https://news.griffith.edu.au/2019/12/12/indonesian-cave-art-overturns-thinking-on-the-roots-of-human-spirituality/> (дата звернення: 19.11.2022).
251. Jakobson R. *Language in Relation to Other Communication Systems. Selected Writings*. Vol. 2. The Hague: Mouton, 1971.
252. Jansen E. R. *The Book of Hindu Imagery: Gods, Manifestations and Their Meaning*. New Age Books, 2002. 148 p.
253. Kaeppler A. *The Structure of Tongan Dance. Praca Doktorska*. University of Hawaii Library, 1967.
254. Kealiinohomoku J. W. Hopi and Polynesian Dance: A Study in Cross-Cultural Comparison. «*Ethnomusicology*», 1967. № 11.
255. Kealiinohomoku J. W. *Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance*. 1976. Indiana University Dissertations Publishing.

256. Kehoe A. B. *The Ghost Dance: Ethnohistory and Revitalization*. 2nd ed. Long Grove, Illinois, Waveland Press, 2006.
257. Kinder K. The art of dancing of Volyn: the dynamics of traditions and innovations. Science, technology and innovation: the experience of European countries and prospects for Ukraine. Riga: Baltija Publishing, 2021. C. 335–362. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-190-9-13>
258. Kloskowska A. National cultures at the grass-root level. *Central European University Press Budapest by Wydawnictwo Naukowe PWN Sp. z o.o.*, Warszawa Published by arrangement with Polish Scientific Publishers PWN. English translation by Chester A. Kisiel. 2001.
259. Kolberg O. *Dziela wszystkie. Wolyn. Suplement do tomu 36*. Poznan: Instytut im. Kolberga. 2002.
260. Kurath G. Dance Relatives of Mid-Europe and Middle America. «*Journal of American Folklore*». 1956. № 69.
261. Kurath G. P. Half a Century of Dance Research: Essays. *Cross Cultural Dance Resources*, 1986. 436 p.
262. Laban R. *Principles of Dance and Movement Notation, with 114 Basic Movement Graphs and Their Explanation*. Plays, Inc., Boston, 1975. 61 p.
263. LaBarre W. Materials for a History of Studies in Crisis Cults: A Bibliographic Essay. *Current Anthropology*. 1971. P. 3–44.
264. Lange R. *The Nature of Dance an Anthropological Perspective*. London: Macdonald and Evans 1975. 142 p.
265. Lattimore O. *Studies in frontier history. Collected Papers 1928–1958*. London, Oxford University Press, 1962.
266. Leew van der G. *Sacred and Profan Beauty: The Holy in Art*. Oxford University Press, 2006. 388 p.
267. Levi-Strauss C. *The Way of the Masks*. University of British Columbia Press, 1999. 249 p.
268. Lévi-Strauss C. *The Way of the Masks*. University of Washington Press, 1988. 249 p.

269. Lomax A. Folk Song Style and Culture. *American Association for the Advancement Science*. Publikacja nr 88. Washington, 1968. 384 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203791844>.

270. Louis S. W. God's Red Son: The Ghost Dance Religion and the Making of Modern America. Basic Books. 1st ed. 2017. 496 p.

271. Martínez O. Border People: Life and Society in the U.S.-Mexico Borderlands. University of Arizona Press, 1994. 352 p.

272. Matsumoto D., Juang L. Culture and Psychology. Fifth Edition. Cengage Learning, 2013.

273. Mestenhauser K. Sto figur mazurowych oraz zasady ogólne i szczegółowe mazura. Warszawa, 1878. 136 s.: il. URL: <https://polona.pl/item-view/e7d319c3-e142-43ba-824e-14d5ef219a8a?page=4> (дата звернення 10.04.2023).

274. Murdock G. P, White D. R. Standard Cross-Cultural Sample: on-line edition. UC Irvine: Social Dynamics and Complexity, 2006. URL: <https://escholarship.org/uc/item/62c5c02n> (дата звернення: 19.11.2022).

275. Murdock G. P. Social structure. Ulan Press, 2012. 420 p.

276. Murdock G. P. The common denominator of cultures. *The science of man in the world crisis*. Ed. by R.Linton, N.Y. 1945. P.123–142.

277. Natya Shastra. *New World Encyclopedia*. URL: https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Natya_Shastra (дата звернення 07.06.2022).

278. Neeha M. Kathak: an Indian dance. *Culturs: The Global Multicultural Magazin*. URL: <https://www.cultursmag.com/kathak-an-indian-dance/> (дата звернення: 19.11.2022);

279. Nowak T. Krakowiak. Wydawca: Fundacja „Memo” Wydanie I, Roczyny 2020. 80 s.

280. Nowak T. Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany. BEL Studio Warszawa, 2016. 496 p.

281. Nowosielski A. Lud ukraiński. Wilno: nakład i druk Teofila Gluckberga, 1857. T. I. 380 s. T. II. 282 s.
282. Overholt T. W. The Ghost Dance of 1890 and the Nature of the Prophetic Process. *Ethnohistory*. 1974. P. 37–63.
283. Parker B. Toward an Understanding of Borderland Processes. *American Antiquity*, 2006. Vol. 71. № 1. P. 77–100.
284. Peirce's Theory of Signs. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/> (дата звернення: 19.11.2022).
285. Pejoska J., Durall E., Bauters M., Leinonen T. Culture coding. *International Journal of Design Creativity and Innovation*. 2022. №10 (3). P. 161–178. DOI: <https://doi.org/10.1080/21650349.2022.2074144>.
286. Plakhotnyuk O. A. The maintaining questions of research of choreographic art in Ukraine started of the 20-th century. *Молодий вчений*. 2017. Вип. № 5 (45), ч. I. С. 72–75.
287. Rashmi O. Kathak's Diverse Cultural Influences. URL: <https://www.thecitizen.in/index.php/en/contributor/detail/> (дата звернення: 19.11.2022).
288. Royce A. The Anthropology of Dance. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
289. Sadowski A. Pogranicze. *Studia Spoleczne*. Bialystok. 1999.
290. Savchyn L. M. Choreographic traditions of ethnoculture in methodological paradigm of culturology. *Publishing House "Baltija Publishing"*. 2022. P. 138–166. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-8>.
291. Shah. R. Movement in Stills: The Dance and Life of Kumudini Lakhia. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2005. 318 p.
292. Short T. Peirce's Theory of Signs. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 374 p. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/peirces-theory-of-signs/4AEB836491A1DC23F5CAB20E4A630919> (дата звернення: 19.11.2022).

293. Stachurski P. *Opowieści stepowe*. Lwów: nakładem Augusta Skerla, 1871. 195 s.
294. Stavělová D. The Polka as a Czech National Symbol. In Bakka, E., Buckland, T. J., Saarikoski H., & von Bibra Wharton, A. (Eds.). *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century*. Open Book Publishers, 2020. P. 107–147. URL: <http://books.openedition.org/obp/14782> (дата звернення: 12.10.2021).
295. Taylor M. A History of Symbolic Movement in Worship. *Dance as Religious Studies*. Eugene, Oregon: Wipf and Stock, 2001. P. 15–32.
296. The CCDR Collections. URL: <https://www.ccdr.org/collections-1> (дата звернення: 12.10.2022).
297. The Magoura cave with drawings from the bronze age. URL: <https://web.archive.org/web/20171121074446/http://whc.unesco.org/en/tentativelists/45/> (дата звернення: 19.11.2022).
298. Thorleifson A. The Ghost Dance Movement: Ritual and Revitalization. 2013. URL: https://www.academia.edu/17749833/The_Ghost_Dance_Movement_Ritual_and_Revitalization?email_work_card=view-paper (дата звернення: 19.11.2022).
299. Trois Frères cave, Ariège, France. URL: <https://www.britannica.com/place/Trois-Freres#ref=ref893311> (дата звернення: 19.11.2022).
300. Waller J. *A Time to Dance, Time to Die*. London: Icon, 2008. 267 p.
301. Wei J, Jia L. The Development of Chinese Dance Creation under the Cross-Cultural Horizon. *International Journal of Law Management & Humanities*. 2021. Vol. 4 (5). P. 1615–1621.
302. Youngerman S. Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach. *Yearbook of the International Folk Music Council*. 1975. №7. P. 116–133.
303. Zaraska M. Moving in Sync Creates Surprising Social Bonds among People. URL: <https://www.scientificamerican.com/article/moving-in-sync-creates-surprising-social-bonds-among-people/> (дата звернення: 19.11.2022).

ДОДАТКИ

Додаток 1

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Цап'як М. Й. Хореографічне мистецтво як чинник кроскультурної комунікації (на матеріалах Волинського регіону). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філософські науки*. Луцьк: Вежа-Друк, 2019. № 12 (396). С. 59–63.
2. Цап'як М. Й. Народне хореографічне мистецтво Волині у контексті кроскультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Напрямок: Мистецтвознавство*. Рівне: РДГУ, 2019. Випуск 32. С. 158–163.
3. Цап'як М. Й. Українсько-чеські взаємовпливи у формуванні народного хореографічного мистецтва Волині. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2022. № 1. С. 106–110. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257493>.
4. Головей В. Ю., Цап'як М. Й. Теоретико-методологічні засади дослідження кроскультурних впливів у традиційному танцювальному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 1. С. 15–22. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277627>. (Особистий внесок здобувача полягає у формулюванні основних положень статті та викладі 75% матеріалу).
5. Цап'як М. Й. Методологічні підходи в дослідженні танцювальної культури пограничних регіонів (на прикладі хороводу «Ой ми просо сіяли-сіяли»). *Культурологічний альманах*. Український національний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2023. № 2. С. 313–320. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.42>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Цап'як М. Й. Хореологія як складова розвитку навчальної дисципліни народно-сценічного танцю. *Культурологічний альманах: матеріали VII Міжнародної наукової конференції «Інноваційні технології в галузі культури» (8 червня 2018 р.)*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. С. 87–89.
2. Цап'як М. Й. Народно-сценічний танець як невід'ємна складова підготовки майбутнього вчителя хореографії. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції (20 березня 2018 р.)*. Умань: ВПЦ «Візаві», 2018. С. 92–95.
3. Цап'як М. Й. Репетиційна діяльність професійного колективу в умовах дистанційної моделі функціонування. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (24 квітня 2020 р.)*. Умань: ВПЦ «Візаві», 2020. С. 69–71.
4. Цап'як М. Й. Образ Шиви у техніці індійського танцю. *Tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée: collection de papiers scientifiques «ΛΟΓΟΣ» avec des matériaux de la conférence scientifique et pratique internationale (30 octobre, 2020)*. Strasbourg, République française: Plateforme scientifique européenne, 2020. Vol. 3. P. 105–106.
5. Цап'як М. Й. Етнохореологія Стародавнього Китаю: до питання виникнення «Танцю Дракона» («Лун-у»). *Китайська цивілізація: традиція та сучасність : матеріали XIV міжнародної конференції (5 листопада 2020 р.)*. Київ: «Гельветика», 2020. С. 131–133.
6. Цап'як М. Й. Етнохореологія Стародавнього Єгипту: «концепція душі» як першооснова формування хореографічної лексики. *Хореографія без кордонів: зб. мат. I Всеукраїнського форуму митців у галузі хореографічного мистецтва, наук.-практ. конф. кафедри хореографії (13-14 лютого 2021 р.)*. Рівне, 2021. С. 28–31.
7. Цап'як М. Й. Теоретичний аспект дослідження культурного пограниччя. *«Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні»:*

матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (23–24 березня 2023 р.). М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ. нац. Ун-т ім. Тараса Шевченка [та ін.] ; редкол.: В. В. Виткалов, В. Ю. Головей, Г. В. Карась [та ін.]. Київ: КНУКІМ, 2023. С. 268–272.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

1. Tsapiak M. Wpływy międzykulturowe w procesie kształtowania się tańca ludowego Wołynia na przykładzie tańca “Ojra”. *Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin. Poland, 2021. № 7 (43) vol. 2. P. 31–35.

Лекції та майстер-класи, проведені як додаткова апробація дослідження

За темою дисертації здобувачем розроблені й проведені лекції та майстер-класи, які були презентовані в Україні та закордоном:

- на Всеукраїнському семінарі та майстер-класах «Народна танцювальна культура Полісся та Волині: Вікові традиції, народні обряди, звичаї» провів майстер-клас на тему: «Фрагмент постановчої роботи на основі базових рухів Волині та західного Полісся» 22–23 березня 2019 р., м. Луцьк, Україна;

- онлайн майстер-клас на тему: «Кроки та комбінації – характерні для танців Волині» в Українському Культурному Товаристві «Просвіта» 29.08.2020 р.; м. Буенос-Айрес, Аргентинська Республіка;

- лекція та майстер-клас на Всеукраїнському форумі митців у галузі хореографічного мистецтва «Хореографія без кордонів» на тему: «Етнохореологія Волині – методика виконання танцювальної лексики» 13.02-14.02 2021 р. у м. Рівне, Україна.

- лекція та майстер-клас на Всеукраїнському семінарі-практикумі хореографів України на тему «Характерні особливості виконання танцювальної лексики Волині (на матеріалі авторського танцю “Гірка-вечір, гірка-ніч”))» 26 березня 2021 року, м. Львів, Україна. Демонстрували навчальний матеріал учасники ансамблю українського та народного танцю Українського балетного театру «Прем’єра» кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету ім. Івана Франка.

Свідоцтво про про реєстрацію авторського права на сценічну постановку хореографічного твору «Камінь-Каширський крутак»

