

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Володимир Гордєєв

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ПОЛІССЯ

Навчальний посібник
для студентів галузі знань 02 Культура і мистецтво,
спеціальності 024 Хореографія
Том I

Рівне – 2023

УДК 793.3 (477.81/.82)(075.8)

Г 68

Хореографічне мистецтво Полісся курс лекцій. Навчальний посібник для студентів освітнього ступеня магістр спеціальності 024 Хореографія, том 1. Рівне. РДГУ. 2023. 79 с.

Розробник:

кандидат мистецтвознавства,

ГОРДЕЄВ ВОЛОДИМИР АНАТОЛІЙОВИЧ,

Рівненський державний гуманітарний університет, доцент кафедри хореографії

Рецензенти:

кандидат мистецтвознавства, доцент

ПЛАХОТНЮК ОЛЕКСАНДР АНАТОЛІЙОВИЧ

Львівський національний університет імені Івана Франка, доцент кафедри режисури та хореографії

доцент, заслужений діяч мистецтв України,

ЗАМЛИННИЙ ВОЛОДИМИР СВЯТОСЛАВОВИЧ

головний балетмейстер Волинського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка.

Навчальний посібник розрахований для студентів спеціалізації «Народна хореографія» з дисципліни «Хореографічне мистецтво Полісся». Український танець розглянуто як навчальну дисципліну у ЗВО у контексті методики в закладах освіти та установах культури, запропоновано теоретичний компонент.

Затверджено на засіданні кафедри (Протокол №09 від 16.11.2022 року)
завідувач кафедри хореографії
(доц. Маркевич Л.А.)

Рекомендовано до друку Навчально- методичною комісією художньо-педагогічного факультету (Протокол №11 від 25.11.2022 року)
Голова науково-методичної комісії художньо-педагогічного факультету РДГУ
(доц. Власюк О.П)

©Гордєєв В.А., 2023

ПЕРЕДМОВА

В сучасному глобалізованому світі під впливом потужного техногенного розвитку актуалізуються питання духовності локального середовища. Найголовнішою функцією кожної сучасної національної культури стає етнозахисна, а метою – збереження, захист своєї національної пам'яті та закріплення атрибутів етнічної спільності у єдності всіх її регіональних особливостей і традицій. Сучасна активізація вивчення танцювального фольклору пов'язана з якісним переродженням фольклорного напрямку попередніх років у неофольклорний, який в першу чергу спонукає до розкриття всьому світові самотності світоуявлень, міфології, ритуальної і побутової сфери українського етносу, насиченого унікальними архетипними символами та локальними образними смислами.

У кожному з регіонів України народна танцювальна творчість має свою лексичну та виконавську специфіку, зумовлену географічними, історико-політичними, соціально-економічними, культурними чинниками розвитку. Тому специфічні регіональні й локальні ознаки етнічної хореографічної лексики відображають різноманітні ракурси національно-пластичного мислення українців. Вивчення історичного розвитку лексики танцю окремих регіонів України, узагальнення цього процесу з позицій сучасного розвитку історико-культурної, естетичної та мистецтвознавчої думки становить одну з головних дослідницьких проблем. Збагачення лексики є основним питанням еволюції хореографічного мистецтва, ключем до подальшого розвитку українського народного танцю, який окрім створення «фольклорної аури» володіє унікальною здатністю у «згорнутому» вигляді втілювати національний образ світу у всьому розмаїтті його регіональних нюансів.

Сучасна хореологія все більше зосереджується на накопиченні та систематизації регіональної інформації. Монографічні праці К. Балог [11], Б. Кокуленка [116], М. Полятикіна [171], В. Тітова [206] розширюють географію наукового пошуку, охоплюючи матеріал танцювальних культур більшості регіонів України. Зазначене повною мірою стосується народного хореографічного мистецтва Полісся як невід'ємної частки української національної культури, багато зразків якого частково або цілком втрачені, тому важливим завданням є його відродження та популяризація (подальше вивчення та запис, збереження сценічної форми існуючих постановок, пошук професійно-модернізаційних підходів до осучаснення хореографічної лексики).

Найбільш вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва Поліського краю у другій половині ХХ ст. зробили М. Полятикін [171], О. Капустін [100], В. Марущак [95], В. Годовський [53], Р. Маліновський [134], О. Козачук [91], Л.Задорська [98], А. Крикончук [92], В. Смирнов [96], та ін., культурно-мистецька діяльність яких потребує певної систематизації. Тим більше, що окремі керівники танцювальних колективів, маючи значні творчі здобутки, у той же час не публікують жодної інформації стосовно специфіки роботи з колективами, доборі репертуару тощо (В. Марущак, А. Крикончук та ін., як і А. Лукін чи П. Григор'єв – в іншому регіоні).

Незважаючи на досить вагомi теоретичнi розробки проблематики лексики народного танцю Полiсся (І.Аксьонова [3-4], В. Верховинець [35-36], К. Василенко [30-31], В. Годовський [53], О. Капустiн [100], В. Ковальчук [110-111], Н. Ковальчук [112-114] та iн.), особливостi танцювальної лексики рeгiону, зокрема, в аспектi їх виявлення, збереження та розвитку в Рiвненському Полiссi, ще не отримали належного висвітлення у вiтчизнянiй науцi.

1. Формування структурно-образних та символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю.

Творення хореографічного мистецтва народу невіддільне від загального процесу етнокультуротворення. М. Грушевський вирізняв наступні складові цього процесу: 1. Мовотворення – процес відбору «зовсім конвенціональних виразів», велика школа «поетичного мислення і поетичної творчості»; 2. Ритмотворення і рухотворення. «...Розвій поетичних форм стояв в тіснім контакті з розвоєм іншого мистецтва – власне того, яке так само, як і мистецтво словесне, основується на ритмовім руху: на ритмі в часі, а не в просторові. Се, крім поезії в широкому значенні, тоніка взагалі: музика, спів – і танець» [69, с. 60-61]. М. Грушевський підкреслював первинність ритмічного руху в процесі етнокультуротворення: «Ритміка словесна, артикульована, – а сюди в широкому значенні належить не тільки ритмічно скандована мова, але і всяке поетичне оповідання, котре відповідає вимогам естетичним: симетрії й ритмові будови і через се здібне вдовольняти почуття краси, – вона власне впливає, родиться з не артикульованої ритміки голосової й рухової. Починається з так званої гри, забави примітивної людини, в котрій, одначе, елемент забави глибоким способом сполучається з методами інтенсифікації і найповнішого використання людської енергії, котрі тільки останніми часами (М. Грушевський писав свою працю на початку ХХ ст., – В. Г.) стали предметами сполучених фізичних і технічних дослідів... В початках..., і то дуже довго, словесний текст являється тільки одним з складових елементів того комплексу ритмічного руху, котрий служить одночасно естетичним потребам людини («забава») і його технічним завданням (піднесення і утривалення енергії)» [69, с. 61].

Отже, ритмічний рух, узгоджений з ритмами природи та біоритмами людського організму є, за М. Грушевським, пріоритетним чинником художнього культуротворення. Ритм «виявляється як в естетичних прикметах матеріальних продуктів її (зачатки мистецтва пластичного), так і в процесі творчості – в ритмі творчої праці, творчої діяльності, взагалі – виладнування фізичної й психологічної енергії. Воно ж кінець кінцем переходить в такі форми мистецтва, як ритм фізичного руху (танець, пантоміма, драматична гра), як ритм голосу і звуку інструментального (спів, музика) і нарешті – з розвоєм артикульованої мови – ритм людського слова, себто, словесне мистецтво в широкому значенні слова».[69, с. 62-63] Ритмічні рухи людини стали матеріальною основою єдності фізичного, психічного, соціального та естетичного в народній хореографії, що надалі свідчить на користь єдиної «синтетичної» теорії танцю. Сучасна дослідниця цієї проблеми Т. Шкурко вважає, що танець – це складний та багатогранний феномен, який можна зрозуміти лише в єдності біологічного, психологічного, соціокультурного, соціально-психологічного та філософського аспектів, а не лише вияв загальної потреби до впорядкування танцювальних рухів на біологічній основі, доступного засобу передачі цінної когнітивної інформації [239].

Найперші докладні описи танців подали переважно літератори в художніх творах: Г. Квітка-Основ'яненко [104], І. Котляревський [122], Т.

Шевченко [235-236], І. Франко [219], І. Нечуй-Левицький [155], М. Гоголь [52], М. Кропивницький [125], Леся Українка [132] та ін. Художні описи танцювального мистецтва українців певною мірою можуть служити цінним етнографічним матеріалом, бо письменники ніколи не вигадували нових назв танців і танцювальних рухів та дійсно відвідували ті місця, де українська молодь заводила свої танці (вечорниці, вулиці, свята, весілля та ін.), уважно спостерігаючи за усіма нюансами дійства. Крім того, всі письменники, які в творах використовували описи таночків, вміли їх танцювати, бо дитинство і юність цих письменників проходила в українських селах. Так, у поезії і прозі Т. Шевченка опис деяких рухів українських танців у ХХ ст. зацікавив навіть дослідника українського народного танцю А. Гуменюка [70-71], хоча він досить скептично ставився до тих відомостей, які залишили письменники у своїх творах. Вражає досконале знання Т. Шевченком [235-236] типової для українських народних танців пластики, виразної образності та характеру їх виконання танцюристами. Йому, ймовірно, імпував захоплюючий нестримний прояв молодечої енергії і сили, які виявляються в танцях. Можливо, він відчував у них вияв характеру запорозького козацтва, яке протягом століть воювало проти гнобителів: поляків, татар, турків та росіян («Прогулка с удовольствием и не без морали», «Музикант», «Наймичка», «Княгиня»).

Найдавнішими відомостями про назви українських танців є згадки в поемі «Енеїда» І. Котляревського (1796 р.). Він згадує як назви танців («Горлиця», «Гоцак», «Вегеря», «Дудочка», «Журавель», «Зуб», «Метелиця», «По балках», «Санджарівка»), так і деякі рухи до них (викрутас, вихиляс, третяк, гайдук) [122]. З часу «Енеїди» кожен із письменників у своїх творах користувався танцювальними знаннями українського народу, танці посідають неабияке місце в творчості згаданого вже Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, М. Шашкевича, І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського.

М. Кропивницький описує танці на ходу у драмі «Глитай, або ж Павук», де парубки, йдучи з поля, приспівують: «Ой дуб-дуба, дуба-дуба»..., а один із них збирається танцювати аж до самого села (IV дія, ява 6) [125, с. 89]. Подібну сцену описав Т. Шевченко в поемі «Чернець», а Куліш П. – у «Чорній раді». Описані і танці «на закладу», танці-суперечки хлопця з хлопцем, хлопця з дівчиною, музиканта з танцюристом («Титарівна», «Невольник», «Пропаша грамота», «Вергілієва Енеїда»). Козацький танець М. Кропивницький уявляв як двобій, змагання, а основним історичним танцем українців вважав «Козака». Так, у «Невольнику» молодий козак « з радощів... такого гопака утрів, що аж потилиці п'ятами дістав», а в тій же сцені старий козак із сумом згадував: «...А колись-то, було, сам гетьман по талюру жбурляв за кожне коліно. А тепер... – думка танцює та скаче, а ноги ледве волочаться» [125, с. 221]. В «Титарівні» танець-змагання між дівчиною і парубком відбувається в оранді /шинку. Музиканти запитують, яку музику грати, щоб була «під ногу». Присутні радять грати «Від Києва до Лубен» та «Саврадима». Дівчата радять тій, що готується танцювати «на закладу», як краще почати танець: «Настусю! Проведи його разів зо три навкруги вихилясом, нехай виб'є тропака, а потім уперебій дрібушечки з вивихом». А почати радять «Хрущиком з-під закаблука» [125, с. 338]. Ці

зернинки народних знань про український танок можна знайти майже у кожного з видатних українських драматургів. У науковому дослідженні про писемні джерела народного танцю українців А. Богород зазначає, що чимало відомостей про танцювальну культуру українського народу ще приховано в художніх джерелах як давньої, так і сучасної літератури [23].

Незалежно від цих писемних творів існували і зразки усної (пісенної) народної творчості, в яких українці шанобливо зберігали танцювальні знання. Багаті на відомості про танцювальну культуру українські народні пісні. А. Богород, аналізуючи назви танців, які згадуються в збірці О. Дея «Танцювальні пісні» (майже 1500 пісень і приспівок до танців), налічує їх 17: гопак, коломийку, козачок, тропак, шекшера, метелицю, козак, гайдук, танець у решеті, валець (вальс), третяк, «Коваль», «Страдания», холамейку, гуцулку, польку, танець-увиванець; і 5 рухів: дрібні скоки, вихиляс, викрутас, навприсядки, гопки [23]. Ці твори ще чекають ретельного дослідження, без якого значно збіднюється наші уявлення і знання про український танок минулих століть, його значення в культурному житті сучасної України.

Як окрема галузь мистецтвознавства, наука про народну хореографію (етнохореографія або етнохореологія) сформувалась на українському ґрунті у двадцяті роки ХХ ст. Аналіз праць відомих діячів української культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Д. Антоновича, Д. Воропая, М. Грушевського та ін.) дозволяє зробити висновок, що народне мистецтво, танцювальне зокрема, є невід'ємною складовою частиною національної культури. Завдяки їх зусиллям зростає науковий інтерес фольклористів, етнологів, музикознавців, істориків до національної художньої спадщини (О. Дей, А. Іваницький, С. Килимник, Т. Книш, М. Кречко, М. Кричivecь, В. Купленик, Г. Лозко та ін.).

Головні віхи процесу охоплює К. Василенко: «Першим ученим, котрий впритул наблизився до народної хореографії, був П. Чубинський. Він уперше запропонував власний метод запису танцю, що став основою, з наступними відповідними уточненнями, сучасної описової системи. У подальшому ця система зазнала удосконалення. Так, у своїй праці «Гуцульщина» В. Шухевич уперше подав характеристику хореографії гуцульських танців та манери їх виконання; В. Гнатюк у 1909 році видає у Львові збірку «Гаївки», в якій уже пропонуються записи хороводів. Містком професійного підходу були «Дитячі розваги» С. Титаренка – своєрідна збірка для дітей.

Останньою роботою вміло скористався визначний український композитор, музичний діяч та хореограф В. Верховинець, який розкрив красу українського танцю завдяки записам цілого ряду рухів, розробці словесного способу запису та доповненню його музичним матеріалом і схемами танцю» [36, с. 39-40].

Ґрунтовний аналіз української народної хореографії у широкому контексті її взаємозв'язків із формуванням національної свідомості міститься в мистецтвознавчих дослідженнях В. Авраменка [1], Г. Боримської [26], К. Василенка [30-32], А. Гуменюка [70-71].

У наш буремний час потужний сплеск національної самосвідомості надзвичайно актуалізує значення хореографічної культури, пов'язаної з

етнічними витоками. Зниження уваги до важливості етнічної специфіки завжди болісно сприймалося українським народом, а зневага до динамізації культурного розвитку на основі регулюючої ролі національних традицій негативно вплинула на всю життєдіяльність нашого суспільства, розхитуючи єдність етнічної (національної) картини світу. Л. Троєльнікова зазначає, що формування національної свідомості пов'язане з унікальним утворенням – етнічною картиною світу, певною системою «основних допущень і припущень, зазвичай неусвідомлюваних і не обговорюваних, які направляють і структурують поведження представників даної спільноти майже так, як граматичні правила, неусвідомлювані більшістю людей, структурують і направляють їхнє лінгвістичне поведження»

[209, с. 4].

Розуміючи фольклор у широкому сенсі як народну мудрість, виражену у синкретизмі поетичного, музичного і пластичного, що виражає етнічну картину світу і ціннісно-нормативну систему життєдіяльності народу – вважаємо дослідження лексики українського народного танцю (регіональної, зокрема) науковою розвідкою відображення цілісної картини світу, яка змінюється разом із соціально-історичними подіями, формує духовний світ, духовну культуру всіх українців і кожної окремої людини у вигляді втілення знань, смислів, цінностей, норм існування всього народу.

Вихідними положеннями для аналізу української народної хореографії у широкому контексті філософії національної свідомості в нашому дослідженні стали: теорія М. Бердяєва про націю як динамічну субстанцію, в якій «національність є позитивним збагаченням буття» [16]; концепція національного образу світу Г. Гачева, що визначає національну своєрідність як взаємодію трьох чинників – природи, в якій живе народ, складу його душі та логіки мислення [48]; концепція етнічної ментальності, згідно якої ментальність має різні фази розвитку (Л. Гумільов) [72].

Проблема лексичної специфіки народного танцю тісно й безпосередньо пов'язана з вивченням питання української ментальності (О. Кульчицький, Є. Онацький, Л. Троєльнікова, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич) від епохи неоліту та трипільської культури – до часів новітньої доби. Менталітет – це феномен, що розглядається як певний соціально-культурний автоматизм поведінки; манера мислення (емоційні орієнтації, колективна психологія, спосіб мислення і людини, і нації; психічний склад розуму, душевний склад, напрям думок, спосіб думок або характер роздумів, духовний світ, які відрізняють його з-поміж інших народів. Іншими словами – це душа, серце і розум народу [196, с. 113]. На сучасному етапі українська ментальність стала об'єктом дослідження багатьох учених, зокрема, І. Грабовської, І. Лисого, А. Швецової та ін. Деякі дослідники (М. Гончаренко, О. Забужко) говорять про взаємовплив національної ментальності та народної творчості. Про це писав ще М. Драгоманов, настійною думкою якого була необхідність пізнання нації через її культуру, літературу, усну народну творчість [68, с. 108].

Складні історичні умови мали суттєвий вплив на формування української ментальності. Головну роль в процесі формування відіграло геополітичне

розташування земель українських – між Заходом і Сходом. В наслідок чого український менталітет формували умови бездержавного існування та розділ народу. Таке становище речей спричинило специфічний світогляд українців у вигляді поєднання активно-раціоналістичної, індивідуалістичної, матеріалістичної ментальності та пасивно-споглядальної, спрямованої на істини (західної та східної).

Критерії характеру українського етносу, цілісність його як саморегульованої динамічної системи склались, в першу чергу, за допомогою історичних, культурних та побутових чинників: міцністю збереження побутових та господарсько-культурних традицій, силою зв'язку поколінь і точністю передачі досвіду предків своїм нащадкам. Порядок внутрішніх зв'язків між людьми, в подальшому виступає як система зв'язків між поколіннями зберегла українців як народ. Саме усвідомлення комунікативного потенціалу українського народного танцю є найціннішим досвідом, і становить категорію «повідомлень» у хореографічній лексиці. Тому, кожна нація сформувала базові риси, які виконують прогностичну функцію і дають право та можливість в майбутньому на адаптування.

До базових рис ментальності відносимо спосіб і стиль взаємодії з світом, які (спосіб і стиль) втілюються в образах-уявленнях (звична неусвідомлена, але реально діюча інформація) і в автоматичних динамізмах (звична не імпульсивна енергетика), через які реалізуються образ світу і життєва філософія етносу. Вона несе в собі традиційний для цього етносу образ світу, в якому представлені:

- образ реального фізичного світу;
- образ взірцевих міжлюдських стосунків;
- типовий образ Я члена етносу;
- сценарій життя;
- смислбуттєва життєва філософія, що орієнтує індивіда в світі та є базою свідомості для буття [188].

Ментальна духовність має в своїй основі колективні уявлення та архетипи колективного несвідомого. Ґрунтуючись на вихідних положеннях теорії архетипів К.Г. Юнга, важливим для нашого дослідження стало виявлення структурних та символічних особливостей хореографічної лексики як форми існування провідних архетипних образів українського народного танцю, які несуть у собі певною мірою детермінуючі взірці, одержані в спадок від предків і попередників (взірці вірувань, зразки переживань, кліше думань, стереотипи вчинків, шаблони вирішення проблем та ін.) [243].

Отже, розуміємо етнічну ментальність як духовну основу, духовну «матрицю» української народної хореографії, в якій в процесі етногенезу сформовані особливості психічного складу, традиційного світогляду, світовідчуття і світосприймання членів української спільноти.

Аналіз етнічної ментальності українців засвідчує зміст та характер менталітету українського етносу. Характерною рисою українського менталітету можна назвати «закоханість в природу», оскільки багатство земель України на пряму вплинуло на формування даної характеристики етнічної ментальності. Також ліризм, споглядальний й спокійний характер є наслідком володіння

українцями багатими землями. Проте, такий стан речей надав українському менталітету й інше характерне забарвлення, а саме: недостатньо розвинена соціальна та політична активність як результат поміркованих зусиль для виживання в умовах «багатства землі». Любов до праці, яка українцям по душі теж можна віднести до вищевказаного чинника формування ментальності. Якщо розглядати умови, які сформували войовничість, схильність до військової служби, порядків та звичаги, варто звернутися до історичного періоду козацької доби та тих політичних реалій. Саме вони вплинули на формування цих рис.

Особливості ментальності українців мають яскравий вияв у традиційно-побутовій системі (П. Гнатенко). Українська сім'я відіграє значну роль у формуванні українського характеру та менталітету, оскільки йде мова про вплив родинного життя, сім'ї на формування рис національного характеру [50, с. 73]. Специфіка української сім'ї дістала відображення в особливостях української національної психології. Тут, передусім, домінує жінка. Це віддзеркалюється у фольклорі, традиціях, звичаях та обрядовості українців. Таким чином, мова йде про перевагу жіночого елемента в українській національній психології, жіноче начало в українському національному характері. З цим пов'язаний вияв почуттів та емоцій, що, зокрема, відбилось у фольклорній лексиці [50]. У «пластичному коді» народного танцю прочитується та ж домінанта емоціоналізму, характерна для українського світогляду і є панівною течією національної філософської думки. Витримана вдача, елегійність, ніжність і схильність до рефлексії – ці риси сприяли також збереженню родинних і родових груп, приятелювання і побратимства, а відтак створили міцну родинно-побутову традицію.

Ще однією рисою ментальності українців є релігійність. Вона є головною складовою світогляду всіх слов'янських народів [50, с. 87]. Прояв релігійності яскраво виявився в обрядовості як календарного (адже життя людей здебільшого пов'язане з аграрним виробництвом), так і родинно-побутового циклів. Основним виявом релігійності в обрядовості є чітке дотримання послідовності і атрибутики обрядів. Це стосується як обряду народин, хрестин, весілля, так і поховального обрядів [51].

Специфічними рисами українського менталітету є «кредоцентризм», індивідуальний підхід до тлумачення реальності та пантеїзм (злитість людини з природою). На основі «кордо центричності» українця формується ідилічне уявлення про нього як побожну, сентиментальну та м'яку людину. Спостерігається переакцентування питомого «кредоцентризму», спрямування ментальної стихії емоційної напруги в доцільний дисциплінований потік (Г. Лозко, Г. Сковорода, Д. Чижевський) [133, с. 6-8].

Зі всіх змін інваріантним залишається архетип природи в ментальності українців. Вона уявляється не як храм чи безодня, а родове начало, материнське лоно. Для українця характерна заглибленість у природу, нерозривність мікро- та макрокосмосу [133]. Природність (у найширшому значенні цього слова) зумовлює особливу імпровізаційність народного танцю. В українському народному танці багато важить фактор техніки, навіть віртуозної технічної вправності («повітряні танці» й насамперед – «Гопак»), отже, чинник тренування (до танцювальних дійств ретельно готувалися, лише майстерні танцюристи

могли ставати «хороводицями», «березами», допускалися до гурту плясаків), але ще більше значило художнє чуття, котрим, насамперед, керувався танцюрист, прагнучи вільного естетичного самовираження, а не точного, механічного відтворення якогось раз і назавжди сформованого танцювального жесту (що було нормою, скажімо, для бальних, придворних, королівських танців та балетів і вироблялось за участю професійних учителів танцю на Заході). Українському народному танцеві властива ритуальність, що передбачає розкату багатоваріантну, імпровізаційну інтерпретацію ритуалу (календарно-обрядового, весільного, поминального тощо), однак не властива етикетність, де на перше місце висувається точність у дотриманні певних рухових формул і композицій.

Д. Антонович справедливо вважав культ природи праукраїнців, насамперед, сонячним культом, де категорії світла, дня домінували над категоріями темряви, ночі: «Релігійний культ українського селянства – це був культ природи, правдоподібно, сполучений більше із Сонцем, ніж Місяцем. Принаймні, основні українські обряди сполучені з поворотами Сонця: колядування та щедрування – з зимовим поворотом Сонця на літо, веснянки – з весняним рівноденням, купальська справа – з літнім поворотом Сонця на зиму, і коляда – з осіннім рівноденням. Так, ніби уцілів народний сонячний календар» [7, с. 195-196].

Життя за сонячним календарем зумовило позитивний світогляд народу, в якому домінують категорії добра, а злу відведена роль другорядна. Його (зла) образні характеристики не деталізовані тією мірою, як це бачимо в західній традиції. «...Дехто з фольклористів знаходить якісь менш виразні пережитки, що вказували б і на місячний культ, – писав Д. Антонович. – Звичаї похоронні й поминальні вказують на віру в загробне життя померлих, мабуть, виявлявся культ природи і в тому, що народна фантазія заселяла ліси, води, поля, болота різними потворами та духами, що під впливом християнства злились в поняття нечистої сили, але це належить до явищ порівняно недавніх» [7, с. 198].

Найхарактернішим для української міфології, на думку Д. Антоновича, є те, що в ній «немає ніяких натяків на існування дуалізму, тобто, двох начал (добра і зла). Всі боги добрі, всі дбають про благо людини. Деякі боги, може, трохи небезпечні, але ніколи не злі. Коли начало зла прийшло з християнством на Україну (у вигляді диявола чи сатани), то і цей образ в Україні втратив свою демонічну могутність і в уяві українського народу обернувся в істоту досить нещасливу» [7, с. 195]. «Ця відсутність у світогляді українського народу начала зла – як у найдавніших часах, так і пізніше – як рівнозначного з добром лихого духа, що постійно бореться з духом добрим, накладає характерну печать на увесь народний характер і на всю народну культуру» [7, с. 196].

Народний танок беззаперечно спростовує уявлення про боротьбу з природою, яку вели наші предки, і страх перед природою як чинник народного фетишизму. Ці уявлення, механічно перенесені з іншо-культурного ґрунту, де боротьба з несприятливою, грізною, руйнівною природою була реальністю, заперечуються філософією і поетикою народного танцю, котрий навіть у пізніх своїх формах зберігає виразні прикмети причетності до культури природи.

Хореографічне мистецтво українського народу, що сформувалося на базі селянської, а не міської культури, є важливим формотворчим чинником народного способу життя, організовуючи його темпоритм, надаючи йому завершеного пластичного артистизму, поглиблюючи його буттєвий зміст і сенс. Танок є інструментом самозаглиблення і самопізнання, засобом скинути з себе дріб'язок буденності, зламати одноманітний ритм повсякденних механічних рухів, пов'язаних із господарською діяльністю, – отже, вивільнити душу від повсякденності, зазирнути в неї, відчувати її красу. Народний танок є постійним нагадуванням про свято життя.

Отже, для аналізу лексики українського народного танцю важливим є виявлення загального змісту української світоглядно-філософської ментальності, окремими рисами якої можна назвати антропоцентризм, «кордоцентризм», індивідуалізм сприйняття, емоційність та пантеїзм (панестетизм), національними ознаками характеру (що більше притаманні жіночим образам) – ліризм, м'якість, доброзичливість [209, с. 41].

М. Гоголь визначав народний танець як джерело визначення характерів балетних героїв для будь-якого балетмейстера. Лише відштовхуючись від цієї основи, розвиваючи її смисли, творець балету може піднятися значно вище оригіналу. У «Петербуржских записках 1836 года» М. Гоголь писав: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий – у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный – у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый – у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность» [52, с. 179-180]. Незаперечним є висновок про те, що розвиток українського хореографічного мистецтва, як всієї української художньої культури в цілому, пов'язаний з визначеними ментальними ознаками українського народу.

Традиційні риси менталітету українців протягом останніх років державності супроводжуються і новаціями, зокрема, такими як очищення від рудиментів тоталітаризму, посткомуністичної ідеології, радянського світовідчуття, малоросійства та ін. Тому, погоджуючись із першорядністю джерельної цінності хореографічної лексики аутентичного фольклору, на кожному етапі еволюції народного хореографічного мистецтва (особливо на сучасному) є необхідним аналіз усіх значущих народно-сценічних практик – професійних та аматорських, що надає можливість більш глибокого, різнобічного, повнішого, а тому і точнішого усвідомлення закладених у ньому смислів. Доцільність такого комплексного підходу історично зумовлена специфікою взаємодії міської і сільської культур на українському ґрунті, коли

внаслідок довготривалих періодів втрати державної самостійності національна культура «зсувалася» із завойованих чужинцями міст до сільської місцевості, стаючи її формотворчим компонентом. Зворотній рух «консервування» елементів збагаченої селянської культури у високих традиціях міської культури розпочався з перших кроків української хореології.

Проблемам розвитку українського народного танцю у сценічних формах хореографічного мистецтва присвячено низку аналітичних праць К. Балог [11], С. Безклубенка [15], О. Голдрича [55], Н. Дем'янка [77], Б. Кокуленка [116], А. Кривохижі [124], В. Пасютинської [164-165], Ю. Станішевського [192] та ін. Еволюція сценічних форм і процес сценізації українського народного танцю детально розглядається в працях А. Гуменюка [70-71], К. Василенка [30-32]. Застосований метод конкретно-історичного аналізу виявляє наступну закономірність: лексика українського народного танцю формується на кожному етапі свого розвитку у відповідності з компонентами існуючої художньої смислової системи – зовнішнім образом, смыслом та національно-символічними структурами. Коли певний художній феномен минає стадію розквіту, його компоненти втрачають єдність, розщеплюються та збагачуються новими образами та смислами, формуючи нові вимоги до хореографічної лексики, здатної відтворювати нові неповторні образи та феномени.

Формування образного змісту, пластичної символіки народного танцю, його структурних і композиційних особливостей є предметом сучасних наукових досліджень К. Кіндер [106], С. Легкої [130], В. Шкоріненка [238]. В роботах науковців танець розглядається як образне бачення оточуючого світу, висловлене через створення художнього образу на основі ритмічної зміни систематизованих виразних положень людського тіла. Зазначається, що в сучасній хореографії з її мінливими формами, індивідуалізацією, професійною складністю та «перетіканням» смислів великого значення набуває кореляція з консервативними основами народної танцювальної культури, які містять «живий зв'язок зі смисложиттєвими засадами людського буття», «є носієм певних ідей і понять ..., відображає основні риси ментальності українців» та є дієвим засобом збереження традиційної символіки [106, с. 3]. Саме взаємозв'язок художнього образу та системи виразних положень людського тіла – хореографічних рухів у їх статичності і динаміці – потребує подальшого теоретичного узагальнення.

У всіх перелічених роботах лексика танцю розглядається в зв'язку з аналізом більш узагальнених проблем – історії й теорії культури та мистецтва, історії танцю (історико-аналітичний напрям досліджень), взаємодії з музикою, балетмейстерською та виконавською майстерністю (проблемно-теоретичний напрям).

Фольклорно-етнографічні й освітньо-методичні напрями розробки проблем українського хореографічного мистецтва у науковій літературі сприяють виявленню історико-етнографічних джерел регіональної лексики українського народного танцю (в т. ч. – Полісся) та їх співвіднесення з узагальненою проблематикою української фольклорної хореографії – невичерпного джерела професійного мистецтва. Історико-етнографічні

дослідження Полісся узагальнені в науковому доробку В. Бондарчика, І. Браїма, Н. Бураковської. Духовні скарби культурної спадщини українського народу зберігаються у фундаментальних історико-етнографічних працях В. Верховинця [36], В. Гнатюка [51], Б. Гринченка [68], Ф. Колесси [118], М. Лисенка [131], С. Титаренка, І. Франка [219], П. Чубинського [227], В. Шухевича [242], І. Ющишина, Д. Яворницького [244] та ін. Найяскравішим періодом у художній еволюції дослідники обґрунтовано вважають період виокремлення етносу на українських теренах як специфічної складової загальної культури [36; 51; 68; 99; 118; 131].

Останнім часом активізується розробка регіональних проблем української народної хореографії (Д. Демків, О. Пастух, М. Полятикін, В. Тітов), у тому числі визначними українськими хореографами (К. Балог, М. Вантух, К. Василенко, Р. Герасимчук, О. Гоман, О. Голдріч, А. Зібаровська, В. Марущак, В. Петрик, Б. Стасько, Я. Чуперчук).

Народно-сценічну хореографію Полісся, її типологію, лексичні особливості і стилістику ґрунтовно вивчали І. Аксьонова, В. Верховинець, К. Василенко, В. Годовський, О. Капустін, В. Ковальчук, Н. Ковальчук та ін. Питання хореографічної культури Поліського краю нині досліджують І. Аксьонова [3-4], В. Годовський [53], С. Легка [130], А. Самохвалова [185]. Відсутність надійної напрацьованої в дорадянські часи наукової бази й вимушена залежність від домінуючих у радянському культурному просторі ідеологічних доктрин зумовили специфіку її розвитку. Зокрема, українська наука про народне танцювальне мистецтво відзначається певною однобічністю, оскільки тривалий час була змушена обмежуватись розробкою науково-методичних проблем хореографії, значно менше уваги приділяючи напрямам історико-культурного характеру. Наслідком цієї однобічності є «непрописаність» народної хореографії у всіх її регіональних ознаках й характеристиках в загальній історії та теорії національної культури. Навіть у фундаментальних «Історіях української культури» мистецтву поліського народного танцю – як одному з базових видів національної культури – відведено надто скромне місце або ж про нього взагалі не згадується. Для прикладу згадаємо такі праці, як: «Українська культура (лекції за редакцією Д. Антоновича)»; «Історія української культури (за загальною редакцією І. Крип'якевича)»; «Українська художня культура», «Культура і побут населення України», «Звичаї нашого народу» О. Воропая; «Берегиня» і «Русалії» В. Скуратівського тощо. І цього переліку досить, аби дійти висновку, що фольклорні танців сіх регіонів України на належному науковому рівні не зібрано і не описано [7; с. 154].

Детальне вивчення естетичної природи, етапів еволюції, специфічного статусу поліського танцю зумовлено тим, що цей народний танок сьогодні знаходиться у центрі суспільної культурної уваги і полеміки. З одного боку, поліський танець трактують як феномен архаїчної української культури, з іншого – як найрепрезентативніший прояв народної культури, на основі якого конструюється чи відроджується національне мистецтво. Естетика поліського танцю в різні часи зазнавала гострої критики й відвертого шельмування за

радянської влади, однак видатному балетмейстерові П. Вірському вдалося розкрити розкіш і своєрідний колорит поліщуків.

Дослідження танцювального мистецтва окремих регіонів, локальних зон у синхронізованій формі існування діахронно накопичуваних артефактів (від давніх пластів до неоявищ) сприяє створенню комплексної історії розвитку народної хореографічної культури в Україні. Вивчення стильових ознак найбільш давніх пластів народної хореографічної культури (Полісся, зокрема) як джерела сучасної народно-сценічної хореографії актуалізує проблематику неофольклоризму та інших «неоявищ» (Є. Гончар, О. Дерев'янченко, М. Михайлов).

Складнощі у вивченні танцювальної лексики вивчає хореологія. Наука яка поєднує вивчення руху від його виникнення та розвиток, залежність руху від музичного супроводу, локальну лексику та властивості руху у постановці танцювальних композицій.

Треба зазначити, що хореографічна лексикологія має розвиватися у контексті загальної наукової та естетичної системи, що вивчає всі форми людського руху – хореології [226]. О. Чепалов зазначає, що в сучасній Україні хореологія лише починає своє формування як наукова система, але існування фундаментальних світових традицій (Ж. Ж. Новерр, С. Лифар, О. Сидоров, А. Волинський, Ж. Жак-Далькроз, Р. Лабан, хореологічна лабораторія при Державній академії художніх наук у Москві (1924-1929 рр.), М. Холфінта ін.) та напрацювань українських дослідників (з етнохореології включно) визначають оптимістичні перспективи.

Використовуючи аналогію з вербальною мовою, хореографічна лексикологія органічно доповнює так звану хореографічну граматику (морфологію, синтаксис, пунктуацію) – логіку внутрішньої побудови та співвідношення хореографічних елементів. Але лексикологія вивчає значення всіх цих граматичних елементів – рухів, жестів, поз, ракурсів, композиції, форми, поліфонії та ін. Хореографічна лексикологія за своєю природою є семантичною й легко співвідноситься з семантикою як частиною семіотики.

Зосередження на смисловому значенні хореографічної лексики, тісно пов'язаної з музичним мистецтвом, підкріплюється й сучасними теоріями музичного змісту (В. Холопова, Л. Шаймухаметова, Д. Кірнарська та ін.). Методологічною основою виявлення хореографічного змісту стали провідні поняття й категорії В. Холопової: «три сторони змісту», діада «спеціальний/неспціальний зміст», «інтонація», «лексема» [222].

Ж.Ж. Новерр у XVIII ст. уперше говорив про «алфавіт» танцю, який лише у випадку його правильного розподілу для складання слів та зв'язку між собою у єдине ціле зможе «перестати бути німим» і «заговорить мовою настільки сильною, наскільки й виразною» [157]. Зазначаючи, що танець містить у собі все необхідне, щоб стати «найкрасномовнішою» з мов, Новерр, однак, не визначав складових хореографічного «алфавіту» та принципів його складання.

У наступному столітті теоретики приходять до висновку своєрідності лексики танцю, яка є «знаком певних ідей» (О. Волинський про пози класичного танцю), певною логічною послідовністю (А. Левінсон про наявність

«іманентного закону» танцю), вираженням людської сутності (Т. Шибутані про те, що матеріалом та сутністю хореографічного мистецтва є людина) [44, 129, 237]. Танцююча людина, що опановує простір, опановує і смисл, вона асоціюється у Г. Гачева з птахом: «Танець всі слова нашого тіла використовує, сплітає у речення і романи. В русі тіла ми, насамперед, торкаємось повітря. Наприклад, крилами рук викликає на себе подих вітру, повітря. Ноги і руки в танці птахів обертаються на крила, які помахом наворачтають на себе хвилю. Кожна поза, положення рук – певна думка про опановуємо, захоплюємо. ... простору надаємо певного вигляду» [47, с. 56].

Лексичний аспект танцю як смислової універсалії зазначає Н. Атитанова: «Танець є специфічним мовним вираженням і результатом знакової діяльності, і певним «феноменом», «текстом», «культурою» [8]. Як зазначає В. Холопова, знак, як складова частина визначеної знакової системи, являє собою «матеріальний предмет, що чуттєво сприймається, виступає у пізнанні та спілкуванні людей у якості представника деякого предмету, ознак або відношення предметів для набуття, зберігання, перетворення та передачі повідомлень або компонентів якого-небудь роду» [222, с. 58].

Українська народна танцювальна культура містить змістовні знакові коди, які виконують символічні функції. Виокремлюється обрядова, соціальна, вікова, статева, національна, регіональна символіка. 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.

Ґрунтуючись на дослідженнях природи невербальних мистецьких «повідомлень» у системі хореографічної культури, можна визначити лексику народного танцю як систему архетипних смислів, що втілюються засобами спеціально відібраних та згрупованих, канонізованих традицією жестів, поз, рухів та малюнків, що ними утворюються.

Витоки хореографічної лексики – мова символічних рухів тіла як найдавнішого та найвиразнішого прояву людської духовної творчості, що відображає характерні особливості етносу, його світосприйняття. Ритмічно організовані у часі образно-виразні рухи тіла, просторова конфігурація і композиція танцю у поєднанні з етнічною специфікою формують певний лексичний комплекс – «національний пластичний код», в якому є яскраво виражені структурні та символічні особливості як форма існування усталених художніх образів.

Першим спробу фіксації лексики українського народного танцю зробив В. Верховинець у праці «Теорія українського народного танцю», усвідомлюючи необхідність теоретичного узагальнення його специфічних рис (опис підготовчих рухів, танцювальних позицій, основних танцювальних кроків та ходів, присядкок й плазунців, комбінацій, фігурта різноманітних рухів народних танців)[36]. А. Гуменюк в роботі «Українські народні танці» подає класифікацію й характеристику українських народних танців (запис танців, основних термінів і умовних позначень, позицій, положень рук, ніг, корпусу і голови, опис

основних рухів) [71].

К. Василенко приділяв велику увагу впливу географічного розташування та історичних зв'язків країни на формування хореографічних рухів в їх первісному вигляді (трансформація структурних елементів танцювальних па, їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух). Запропонована автором класифікація української хореографічної лексики стосується загальнонаціональних особливостей народного танцю, але виявлені закономірності становлять основу подальшого дослідження лексичних особливостей хореографічної культури регіонів України, їх специфічної стилістики і манери виконання. К. Василенко у праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» підкреслює, що у хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу є лексика танцю, причому її образність залежить не лише від її якостей, а від ідейного змісту, асоціативного ряду, вираженого за допомогою зримих засобів – рухів, поз, жестів тощо [31].

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. Фіксація та опис рухів, характерних для українського Полісся міститься у навчальному посібнику регіональної дослідниці І. Аксьонової «Танцювальна лексика Поліського краю», але це є початком системного вивчення регіональної специфіки у контексті розуміння національного світогляду. В посібнику авторка використовує переважно описові пріоритети, до яких не належать питання інтерпретації народного й народно-сценічного танцю у широкому контексті національної і загальнолюдської культур. Пластична мова народного танцю донині повинна стати об'єктом таких ґрунтовних комплексних досліджень, як, наприклад, мова української народної пісні.

Частково екстраполюючи філософські узагальнення у мистецьку площину, можна стверджувати, що національне мистецтво має як архетипну (загальнонаціональну), так і змінно-ментальну (варіативно-регіональну) складові, тому етнохореологія збагачує національне та світове хореографічне мистецтво. Академік І. Дзюба, узагальнюючи характер реалізації творчої енергії та потенціал культурної життєздатності українців «в історії і за найважчих часів», зазначив: «Ми є однією з небагатьох країн Європи, де народна мистецька культура є не предметом спогадів чи музейного догляду, а реальністю життя мільйонів людей, – а це і величезний резерв для професійної творчості, і неабияка величина в загальному культурному потенціалі нації, яка постійно народжує нові і нові таланти. Нарешті, в Україні є незрима спільнота людей, жертвовно відданих національній культурі, для яких доля національної культури тотожна їх власній творчій і життєвій долі, і вони підтверджують це своєю працею» [79, с. 4]. Науковець формулює у цитованій статті й актуальне завдання, що стоїть перед дослідниками української культури та мистецтва, зокрема, й народного та народно-сценічного: «Ми стоїмо перед необхідністю осмислення української культури в усій повноті й різномірності компонентів – від феноменів буденної

свідомості до вищих феноменів духу: в усій здебільше непрямій і прихованій, але неунікненній взаємодії цих компонентів: від оптимізації їхньої взаємодії залежатиме потенціал української культури, а отже – і наше національне майбуття» [79, с. 5].

**Завдання для самостійної роботи.
(аналіз літературних джерел).**

- Авраменко В. К. Українські національні танці, музика і стрій. Канада, Вінніпег, 1947. 80 с.
- Аиброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ «ромб с крючками». Сов. археология. 1965. № 3. С. 14-27.
- Аксьонова І. Ю. Танцювальна лексика Поліського краю: навч. посіб. Рівне: Вид. О. Зень, 2012. 254 с.

**Практичні завдання.
(постановочна робота в класі хореографічного етюду).**

- Розбір та вивчення лексика танцю «Крутях».
- Опрацювання малюнку танцю «Крутях».
- Прослуховування музичного матеріалу танцю «Крутях».
- Постановка танцювального етюду.

2. Становлення етнонаціональних рухових архетипів як відображення образного світобачення народу в системі хореографічного мислення.

В архаїчному міфопоетичному просторі відбувалося формування універсальної культурної символіки, у т. ч. й танцювальної. Народжена в глибині століть мова жестів, мова пластики людського тіла, де найменші нюанси рухів ніг, рук, голови мали певне значення, перетворилась на своєрідну пластичну систему знаків, що дійшла до наших днів. Цей знаково-символічний комплекс виступає показником суспільного й культурного світогляду людських спільнот у конкретні історичні епохи. Різноманітна пластична символіка архаїчної танцювальної спадщини, зазнавши певних трансформацій, стала основою для

розвитку етнічних традицій танцювальної творчості [106].

Етнокультурні архетипи (первісний образ, ідея, первісні уявлення) у значній мірі визначають особливості національної ментальності, символіки, орнаментування і колористики; виявляються у характері чуттєво-настрійних комплексів, постають у міфах, художній творчості у вигляді стійких мотивів, асоціацій, образів, ідей. К. Юнг виокремлював у людській психіці не лише свідомість і несвідоме, як його попередники (зокрема З. Фройд), а й розрізняв два шари несвідомого: особисте, чи індивідуальне несвідоме, що одержує змістове наповнення з досвіду окремої людини, та колективне, вміст якого є спільним для всіх. Цим вмістом і є архетипи. Вони успадковуються, будучи позбавленими змісту, здобувають його, лише активізуючись у свідомості. Тому не можна відчутти чи пережити архетип у чистому вигляді, а тільки в одній з нескінченної кількості його іпостасей – архетипному образі. У вигляді архетипних образів архетипи постають у снах, мареннях, міфах, казках, витворах мистецтва. На думку вченого, цінність архетипів полягає у тому, що вони володіють нуменозністю – здатністю захоплювати, навіювати. Саме ця риса і робить первообрази поза стильовим і позачасовим, а значить, вічним явищем, чинником, що зумовлює вплив мистецтва на людину [243].

Національні архетипи українців закорінені на ґрунті прадавнього землеробства, поклоніння небесним світилам, родинних селянських традицій з культом предків і батьків (особливо Матері), міфологізацією гостя, громади та її звичаєвих законів, лицарського побратимства у захисті батьківщини, гідності і честі людини. Початок хореографічної етнокультури, становлення етнонаціональних рухових архетипів, системи образного світобачення народу, на спільну думку дослідників, слід шукати в хороводах. В українській хореології хороводи традиційно поділяють на три чітко означені тематичні групи (К. Василенко):

- перша – найдревніші хороводи з яскраво вираженим відбиттям трудових процесів;

- друга – хороводи, у яких оспівується рідна природа, відображуються характер, темперамент свійських тварин, звірів, птахів;

- третя – хороводи, у яких відтворюються родинні й побутові взаємини з розкриттям характеру людини в різних ситуаціях (ліричні, жартівливі) [32, с. 11].

Класифікація К. Василенка є лише дещо видозміненим варіантом тематичної класифікації хороводів, запропонованої А. Гуменюком: «До першої (тематичної групи) належать хороводи, в яких відбито трудові процеси («А ми просо сіяли, сіяли», «Мак», «Шевчик», «Бондар», «Коваль» та ін.); до другої – хороводи, де відбито родинно-побутові відносини трудового народу («Перепілка», «Ой, гілля-гілочки», «Пташка» тощо); до третьої – хороводи, в яких знайшли свій вираз патріотичні почуття народу, оспівується рідна природа («А вже весна», «Марена» та ін.) [70, с. 7].

Цілком очевидно, що класифікація А. Гуменюка створювалась з урахуванням панівних ідеологічних доктрин радянської доби (звідси – ключові слова: «трудова процес», «трудова народ», які зумовлюють ієрархічну

структуру схеми). Не зупиняючись на деталях, зазначимо, що головною вадою обох варіантів класифікації за тематичними групами, на наше переконання, є надмірна соціологізація і спрощеність, що не відповідають змісту хороводів.

«Лексика та композиція у хороводах нескладна, – стверджує К. Василенко, – адже виконувались вони просто неба, тексти допомагали відтворювати дію, а мелодія – розкривати емоційний зміст та художні образи» [32, с. 49]. Можна погодитись з оцінкою К. Василенком лексики та композиції у хороводах, однак поняття «простота» є неправомірним в оцінці їхньої семантики. Лексика хороводу завжди метафорична і містить декілька шарів смислу. Так, наприклад, хоровод «А ми просо сіяли, сіяли», згаданий А. Гуменюком, є не лише ілюстрацією трудового процесу, а ще й місткою метафорою 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.

На нашу думку, при класифікації хороводів, насамперед, мають враховуватись світоглядні засади їх авторів. Релігією наших далеких предків був пантеїзм – релігія природи. Крізь товщу віків дійшов до нас багатий пласт архаїчного культу Матері-Природи і варто взяти від наших пращурів уміння поводитись у природі, відчувати себе її частинкою, жити в гармонії з навколишнім світом.

Хороводи створювались і функціонували як засаднича складова культури природи. Саме це, а не «відбиття трудових процесів», визначає реальний зміст найдавніших хороводів. Отже, хороводи, в яких найвиразніше звучать відгомони проукраїнської передхристиянської релігії природи, культури природи, на нашу думку, мають посісти у класифікаційній схемі по праву належне їм перше (а не третє, як у схемі А. Гуменюка, й не друге, як у схемі К. Василенка) місце. Конкретний міфологічний зміст цих танцювальних дійств з часом стерся, однак не втратився остаточно, перелившись у зміст художній. Це й повинна відображати класифікаційна схема.

Крім того, в сучасній класифікації повинні бути враховані й рухові архетипи, які характеризують ту чи іншу групу хороводів. Рухові архетипи в українському народному танці визначаємо 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.

Рухові архетипи започаткувались ще на початку етногенезу. З плином часу вони ускладнювались, вбудовуючись та вибудовуючись у систему ментальної духовності етносу, тому і сьогодні традиційно передаються через покоління. Для їх означення необхідно дати характеристику архаїчного світу, з'ясувати залежність рухових архетипів від комунікативних засад його розвитку та визначити спільні риси втілення рухових архетипів у різних видах матеріальної культури (стосовно стильових, композиційних, образних і

символічних елементів художньої мови).

Історично основи соціальної комунікації сформовані у вигляді комунікативних архетипів. Комунікативні архетипи В. Козлов називає «фундаментальним психологічним словником» візуально-пластичних образів, втілених у рухових формах, у лексиці народної хореографії з часів її виникнення, які розізнаються через загальний характер руху, його просторові та енергетичні якості [115, с. 37]. Комунікативні архетипи диктують певний емоційний тонус, руховий еквівалент, просторові координати процесу спілкування, тобто втілюються в символічних (іконічних, числових, процесуальних), просторових та рухових архетипах. Можна узагальнити комунікативні архетипи за певними смисловими, просторовими та м'язово-моторними характеристиками:

-Взаємодія лідера і маси, вищого і нижчого – архетип заклику (від заклинань жерців, стародавніх воєнних та мисливських ритуалів), де лідер підбадьорює, заохочує, веде за собою. До архетипу заклику можна віднести такі м'язово-моторні компоненти руху, як рухова поривчатість, стрімкість, широкі за амплітудою жести, активне освоєння простору.

-Звернення нижчого до вищого – архетип прошення, благання (від вимолювання дощу, оплакування померлих, різноманітних видів ліричних спілкувань), де є звернення до того, хто здатний виконати певні побажання. До архетипу прошення можна віднести такі м'язово-моторні компоненти руху, як поклон, схиляння голови та всього корпусу, хвилеподібний інтонаційний контур, що фіксує невпевненість, чуттєву щирість .

-Спілкування рівного з рівним – тип комунікації, в якій відсутній зовнішній і внутрішній тиск та напруження, є свідчення абсолютної свободи думки і дії, архетип гри. До архетипу гри можна віднести такі м'язово-моторні компоненти руху як обертання, легке метушіння, перевага колоподібних елементів, що виконуються пошвавлено, віртуозно.

-Внутрішній діалог, спілкування зі своєю душею – архетип медитації, пов'язаний із зануренням у себе, роздумами, самотністю. До архетипу медитації можна віднести такі м'язово-моторні компоненти руху, як коливання, блукання, освоєння замкненого смислового простору [115].

Хоровод народився і функціонував як інформативний і комунікативний феномен. Формування архаїчного пласту символічної народної творчості відбувалося в контексті змісту «колективного несвідомого» обрядового синкретизму, коли символічні рухи, жести, пози танцю відображали уявлення про зв'язок людини з одухотвореними силами природи та духами предків, про стосунки у межах роду, про структуру світу в цілому. При цьому пластичний жест наділявся магічною силою, примноженою магією ритму. «Особливо ритм всякого роду набирає в очах людини такого магічного значення, – наголошував М. Грушевський. – Ся психофізична сторона ритму дала йому величезний розвиток і різноманітне використання...» [69, с. 64]. Ведучи мову про магічний зміст прадавніх хороводів, маємо на увазі не тільки наївну віру предтеч у те, що можна «витанцювати» собі урожай чи перемогу над ворогом, а й те, що ще за сивої давнини люди відчули силу впливу танцювального мистецтва й навчилися нею керувати. В їхньому середовищі виокремились жерці-волхви, котрі володіли

технікою танцювальної магії, творили й інтерпретували її, уособлюючи національну енергетику, засоби хореографічного «змалювання» національного образу світу. Їх роль є важливою в аутентичній народній хореографії як прототипів сучасних хореографів й балетмейстерів – так званих «хороводниць», «водіїв», «заводіїв» (різні назви в регіонах), чий вияв творчої фантазії віддзеркалював властиву народному мистецтву імпровізаційність та здатність вільно володіти архетипними образами та значеннями, створюючи хореографічну лексику.

«Танець – це завжди щось більше, ніж звичайний рух під музику, – зазначає Ю. Чурко. – Як про своєрідну художню модель світу можна, очевидно, говорити про хоровод, у якому в синтетичній пластично-вокально-ігровій формі відтворилися знання людей про довколишню дійсність, суспільство, людину» [228, с. 14]. Тому хоровод варто сприймати у такому ж самому розрізі, як свого часу композитор М. Глінка висловлювався про народну пісню, порівнюючи її з жолудем, що містить в собі цілий дуб [174, с. 31]. Так, К. Василенко зазначав, що сучасні дослідники не звертають достатньої уваги на значення хороводів як основу первісної народної драми з її системою символічних значень, які в подальшому перейшли в народний театр [32].

Хореографічна культура українців успадкувала її прадавню лексику і символіку, про що свідчать археологічні знахідки, збережені зображення танцюючих фігур з елементами атрибутики та одягу, позиціями рук у ритуальних позах магічно-заклинальних танців. Хореографічна лексика українського народного танцю закономірно вивчається у культурологічному аспекті, нерозривній єдності, зокрема, з орнаментикою різноманітних предметів матеріальної культури, яка наочно зберігає спільні архаїчні корені ритуально-побутового призначення, визначає просторові малюнки хореографічних структур, форми національної пластики на основі єдності їх стильово-композиційних засад (С. Килимник, М. Селівачов) і образно-символічної мови (Г. Алієв, А. Гуменюк, С. Карабанова, К. Кіндер, С. Лісіціан) [70, 106].

Просторові малюнки хореографічних композицій корелюють із геометричними орнаментами, які відносять до найдавнішої створеної людством символічно-знакової системи, пов'язаної з архаїчним світоглядом. Цей зв'язок (світогляд-орнамент-хореографічний малюнок) пройшов різні етапи розвитку від поодиноких знаків, графем чи піктограм до складних ритмічно повторюваних систем. У наш час орнамент розглядають як частину архаїчної універсальної знакової системи, що включає в себе велику кількість знаків, символів, мотивів, які використовувалися в різних сферах життя та мистецтва. Коли взяти за основу твердження М. Кагана про те, що знакові системи є мовами культури, які виступають засобами узагальнення і матеріалізації набутих знань [98, с. 269], то орнаментика, як частина знакових систем, також входить до мов культури. Сама структура орнаменту, способи його використання, його призначення свідчать про те, що він входить до сім'юсфери всієї етнічної культури, хореографічної тощо. «Частина сюжетів, прикрас та елементів орнаменту явно магічного, заклиального характеру виконувала свого часу роль замовлянь на добробут та оберегів від зла. Нашого далекого предка заспокоював і звеселяв вигляд цих

оберегів, і звідси, з цієї радості й народжувалося відчуття краси» [182, с. 51]. Відчуття краси було втілено у складній орнаментальній системі (дослідники семантики нараховують часом до 120 знакових систем, які використовуються в побудові геометричних узорів), що komponується з різноманітних елементів, знаків, символів. Кожен із цих знаків має свою енергетику. Але, взаємодіючи між собою, вони створюють синтетичну енергетичну картину, цілісну картину міфологічного простору давніх слов'ян.

Геометричні орнаменти являють собою схеми, траєкторії руху Духа. Особливість їх полягає в тому, що рух Духа йде по прямій лінії від однієї точки до другої, створюючи упорядковану мережу з прямих ламаних ліній. В Природі, Матерії рух проходить по тих же точках, але, з урахуванням інерційних процесів, усі ці лінії будуть виписані по кривій (простежується у фізичному рості організмів, у русі всіх фізичних об'єктів, у зміні пір року тощо). Орнаменти з геометричними символами відображають принцип чоловічих енергій, в той час як рослинні узори з вільним контуром – це відображення жіночих енергій [187]. Враховуючи це, в аналізі символіко-композиційних засад пластичної мови можливо виділяти в хореографічних текстах символіку траєкторій руху або того чи іншого типу енергії (жіночої, чоловічої).

Серед найпоширеніших мотивів геометричних орнаментів виділяють ромби, хрести різної конфігурації, овали, кола, зигзаги, трикутники, меандри, так звані «шеvronи», хвилясті лінії, розетки, квадрати. Крім того, існують різні комбіновані мотиви, утворені шляхом сполучення основних. З точки зору символіки, цю групу декоративних елементів (включаючи свастики, гілки та інші мотиви) виділяють як «космічне тіло», оскільки вони, по суті, символізують діяльність природних сил та елементів, причому кожна історична доба наклала на народну орнаментику власний відбиток [105, с. 156].

До символів землі відносять ромбічний орнамент, відомий, починаючи з неоліту, впродовж двох десятків тисяч років. На наш час, за етнографічними даними, він в усій своїй багатоманітності зустрічається в усіх народів світу. Походження цього мотиву (варіант – перехрещений ромб як символ певної території – поля, ділянки, що може дати врожай) дослідники пояснюють по-різному, але поки що продовжує домінувати точка зору, згідно з якою цей знак належить до символів родючості, запліднення, а в більш широкому значенні – до символу жіночого єства, можливо, божества, яке «відало» процесами життя, народженням (а можливо, і смертю), відродженням природи навесні. Аналоги можна шукати в такому відомому міфологічному персонажі як Мати-Сира Земля, що народжує все живе, надає сили людині, а також поглинає віджиле [2].

До символів землі відносять також зображення квадрата. Квадрати і ромби символізують Матерію. Квадрат – стійка фігура, що відображає Матерію статичну. Ромб, який стоїть на одній точці, має велику свободу для руху і відображає Матерію у динаміці. Квадрат і ромб у більшості культів зображують Землю, а тому здавна вважаються знаками благополуччя, матеріального багатства, достатку. В духовній традиції квадрат символізує Матерію, а коло, як символ досконалості – Дух. Проміжною ланкою між ними є восьмигранник, або восьмикутник. [2]

Найбільш узагальненим знаком неба виступає коло, хоча небо могло символізувати різні природні явища і зображувалося саме за допомогою цих явищ, а коло найчастіше було солярним знаком. Солярних знаків, символічних зображень сонця, а також вогню (невід’ємний сонячний атрибут) у аграрного народу досить багато. Це кола, хрести, модифікації хрестів, свастики, хрести в колі. Зокрема, хрест у колі може бути як знаком сонця, так і знаком вогню (або блискавки – «вогню небесного»). Але сам по собі хрест ближчий до умовно-антропоморфних зображень і може бути знаком чоловічого начала. Косий хрест вважається варіантом солярної символіки, але, зокрема, М. Гімбутас та А. Голан відносять його до знаків жіночих, пов’язаних з емблематикою архаїчної Великої Богині, які в добу енеоліту змінили своє значення в процесі зміни світогляду ранніх хліборобів, набувши солярної символіки [54].

Хрест, але в динаміці, уособлює собою рух та утворює сваргу (свастику, від санскритського слова «свастя», що трансформувалося у слово «щастя» та означає «вхід у Небеса»). Свастика символічно відображає рух Сонця по екліптиці. Оскільки є два види сварг (обернені вправо і вліво), то й демонструють вони рух літнього та зимового Сонця, або рух денного і нічного Сонця. Загнуті кінці сварги позначають напрям руху енергетичних потоків, що не співпадає з фізичним рухом колеса зі шпичцями (закони символіки не завжди співвідносяться з фізичними законами).

На більш високому рівні два види свастики позначають два напрями руху Духа – Еволюцію та Інволюцію, або прогрес і регрес. В енергетичному плані сварга досить сильний знак, що має потужну гармонізуючу дію; була скомпрометована у ХХ столітті фашистами, як і пентаграма (5-кутна зірка) більшовиками. Символи не є уособленням якогось зла, тому потрібно без упередження ставитись до вивчення їх семантики. Також цей мотив у всіх індоєвропейців чітко асоціюється з сонцем та вогнем, які, належачи до амбівалентних явищ, вважаються досить сильними оберегами. Тому свастика може означати як сонце (відповідно й небо як певний стратиграфічний рівень), так і чоловіче начало, мужність. У слов’янській традиції свастика, що означає Рух за сонцем, символізувала добрий знак, зворотна – недобрий, що може прирівнюватись до опозиції «добро» – «зло», або ж «чоловіче» – «жіноче». Відомий дослідник народної орнаментики В. Стасов писав: свастика – «один із найдавніших знаків доброго знамення, побажання добробуту, відвернення нещастя» [193].

Заслуговує на окремий розгляд семантика восьмикутної зірки («повної рожі»). У багатьох культурах Світу цей символ означає Бога, Сонце, Зірку, Рік. Популярність української колядницької зорі пояснюється тим, що зірка-октаедрон є моделлю побудови енергетичного поля навколо кожного живого і «неживого» організму. Восьмигранник символізує духовну трансформацію людини, шлях душі в земних умовах [2].

Надзвичайно поширеними в українській орнаментіці є стародавні меандрові мотиви (шеvronи), які ще називають «ковровими», «ромбічними», а також різного роду «безконечники», що походять від них. Це елементи, що нагадують трикутник, однак не мають основи (шеvronи вершиною догори

символізують чоловіче начало (духовне), вершиною донизу – знаки жіночого начала (матеріального). Найчастіше меандри та їхні варіанти визначають як символ добробуту та ситості, що пов'язується з небесним благословенням або небесним даром, але при цьому виділяють різні варіанти походження цього зображення, що впливає і на його трактування. Крім того, дані мотиви могли означати нескінченність, вічний рух від життя до смерті, лабіринт, що зв'язує «цей» і «той» світи, мандри людської душі після смерті. Греки ще називали меандр «Річкою Життя». Безконечник виконує функцію захисту та розмежування інформації. Маючи вигляд синусоїди, ці хвилі, як камертон, структурують простір, настроюють його на гармонійний лад. Різна довжина хвилі потрібна для того, щоб настроїти різні духовні центри людини [184, с. 47-48].

Символіка хвилястих ліній та зигзагів пов'язується з символікою води. Причому, це може бути як вода, що розміщується у верхньому рівні світобудови, на небі, так і води «підземного світу». Інший аспект символіки мотивів «хвилі» виводять із того, що цей знак може також означати змію, яка, зрештою, теж асоціюється з водою (інший відомий символ змії – спіраль) [48, с. 77]. Символи змії та води часто зустрічаються разом, вважається що змія виступає як охоронець води (це, приміром, виводять фізичних зображень на посуді, що відноситься до трипільської доби). В такому разі ці мотиви також можуть мати подібне значення, особливо коли взяти до уваги аграрний характер традиційної культури українців та їхніх безпосередніх предків і, відповідно, аграрне спрямування магічних дій та символіки зображень.

Спіраль – символ побудови Всесвіту, адже всі галактики мають спіральну будову. Принцип спіралі знаходимо в різноманітних живих організмах, явищах природи, життєвих циклах тощо. Основа побудови організмів – ДНК складається із спіралей. Космічні знаки Добра завжди включають в себе спіралі (Павук, як один із символів Творця, творчу павутину – Всесвіт – по спіралі). Безконечник власне є спіраллю, яку споглядаємо у профіль, збоку. А якщо дивитись на спіраль зверху, то вона закручується до центру, сходячись у точку. Хоча знаємо, що ця точка уявна, насправді спіраль простягається до безконечності (безконечник). В який бік закручується спіраль до центру, таке вона має значення енергетики: якщо від периферії до центру за годинниковою стрілкою – «+», якщо проти – «-».

Знаком вогню як стихії є трикутник. Проте, семантика цієї геометричної фігури значно глибша. Вогонь – стихія, що пронизує всі плани Буття. Цей знак відносять до символіки жіночого начала, небесної води (згруповані попарно трикутниками, як це бачимо на прикладі трипільського посуду, могли означати Велику Богиню – небесну годувальницю і часто супроводжувалися знаками води та змії-охоронниці) [2]. В трикутникові відображена троїстість Світу, це один із символів Трійці; трикутник, спрямований вгору – знак Духа, трикутник вершиною донизу – символ Матерії. Між цими двома знаками утворюється декілька конфігурацій: «пісочний годинник», утворюється внаслідок дотику вершин трикутників одна до другої (Світ та Антисвіт); шестикутна зірка, яка утворюється внаслідок проникнення одного трикутника в інший (проникнення

Духа в Матерію, втілення Божого плану на Землі, Гармонія між духовним та матеріальним); ромб, один із символів Матерії, символ Священної Тетради (Четвірки); видозмінений ромб із розходженням трикутників, між їхніми основами утворюється проміжок, поясок. Такий символ у народі має назву «колодязь». Колодязь є символом зв'язку між світами – Земним, фізичним, видимим і Небесним, тонким, невидимим [2].

Кожен орнамент та подібні орнаментальні схеми у хореографічних композиціях відображають якийсь аспект Буття, певну сторону Життя. Якщо Людина створена за образом Творця і є мікрокосмосом, то все, що відбувається в ній, відображається на макрокосмосі. Зрештою, цей процес двосторонній і Людина у собі переживає ті процеси, що відбуваються в навколишньому світі, у Всесвіті, Космосі [2].

В українському народному танці проявляється таке розуміння символічних рівнів структури світового простору, що надає можливість порівнювати їх із композиційною будовою народної орнаментики. Загальна вихідна характеристика слов'янського міфологічного простору – це чотири сторони світу, поняття «вперед», «назад», «праворуч», «ліворуч». Чотири пори року та чотири вікових етапів життя людини (дитинство, юність, зрілість, старість) знаменують у міфопоетичних концептах українців ідею циклічності часу, його безперервності та повторювальності, нескінченості життя Роду. Музично-хореографічні композиції українського танцю поєднують ці ідеї в формотворчих принципах репризності, варіаційності, рондальності, сюїтності та симетричності побудови.

Уподібнення світу дереву знаменує для танцювального фольклору, як і для української орнаментики, звернення до розподілу простору на три символічних поверхи: верх, середина і низ. Як правило, Древо (Древо Життя, Світове Древо, Древо Роду, Древо, Квітка, Вазон – усе це наукові та народні назви центрального символу в українському народному мистецтві) символізує Космос, безсмертя, нескінченість та розмаїття Життя, є символом Роду та має непарну кількість гілок завдяки двобічній симетрії та єдиній центральній квітці. Найпростішим є зображення Дерева з трьох гілок. Воно відоме здавна, знайдене на кераміці трипільської культури. Значення його, як і Трійці (Три Суті, але не тризуб), – троїстість Світу в процесах творення (Брама), руйнування (Шива), над якими панує Всевишній (Вішну), або Абсолют. У той же час у цьому образі відображено дуальність, полярність Світу – поєднання Духа і Матерії. Матерія являє собою коріння, стовбур, гілки (статична форма), як скелет дерева взимку. А Дух – це молоді гілки з листям, квіти, плоди, бруньки (динамічна субстанція), – дерево весною та влітку [106].

Естетика подібної просторової симетрії простежується в композиційних структурах народного українського танцю, який твориться статичними та динамічними пластичними засобами. Хореографічний простір умовно можна уподібнити цілісній світобудові, що конструюється з дій пластичного творення й руйнування (дуальність статичності та динамічного руху), розділити його на окремі семантичні зони (вертикальний поділ на три частини – верх, середина та низ), чотири сторони світу (чотири сценічні зони).

Присвячені рослинним силам аграрно-спрямовані ритуали найбільш проявилася у весняній обрядовості, значну роль у ній відігравали хороводи й хороводні ігри з різноманітними формами символічної хореографічної пластики-плавними, витонченими рухами (пластично-хореографічний малюнок давньослов'янської обрядової гри «Колосок», українських хороводів «Шум», «Жучки», «Вербова дощечка»); переплетенням, що утворюють спіралеподібні, закручені лінії енергетичних потоків («Черчик», «Щітка», «Кривий танок», «Журавля водити», «Плетінь»). Поетизація рослинного світу, його емоційно-образне відчуття, благоговіння перед рослинними силами природи відбилосся в назвах цілої низки українських танців: «Пшениченька», «Ой, у полі жито», «Горошок», «Мак», «Зелений шум» та ін.

Чоловіча та жіноча символіка хореографічної пластики зосереджується в хороводах з антропоморфними персонажами («Ящур», «Подольночка», «Білозорчик-Білоданчик», «Кострубонько»). Наявність антропоморфних образів пояснюється тим, що на землях України, яка з астрологічної точки зору знаходиться під сузір'ям Тельця, завжди сильним був матриархат, утілений у культурі Матері Світу, Матері-Природи. Жінки в Україні і зараз відіграють велику роль у родині, суспільному житті. Тому Велика Богиня, Праматір усього суцього вважалась покровителькою, захисницею кожної родини, в кожній родині їй віддавали шану. Останніми роками закріпився ще й мистецтвознавчий термін Богиня-Берегиня. Богиня часто зображується з руками, піднятими вгору у молитовному жесті, або з опущеними вниз. Дослідниками трактується перша позиція як притаманна для весняних подій, коли Богиня закликає Небо допомогти засіяти ниву, зачати нове життя на землі. Друга позиція характерна для другої половини літа, осені – Богиня благословляє Землю на народження, принесення плодів, дарів. Дослідження структурно-вербальних ознак хореографічних зразків з антропоморфними персонажами дозволяють стверджувати, що вони мають архаїчні витoki та символіку, хореографічна лексика в них має синтетичний характер [106].

Через природність пантеїстичного сприймання світу, що реалізується через застосування елементів перевдягання, імітацію дій тварини або птаха, в українському хореографічному фольклорі розкриваються зооморфні мотиви в пантомімно-ілюстративних хороводах «Заїнько», «Козлик», «Веребей», «Голуб-голубочок», «Журавель». Збереження мотивів тварин і птахів є відгомном давніх культів мисливців, кочівників (схожі/подібні або символічні). Найдавніші зразки вишивок, орнаментів, декору також демонструють символічні, прості зображення пташок, що не передають якихось видових ознак. Але є категорія птахів, яких відображали конкретно. До них належить орел (символ Творця, уособлення Мудрості), пава, голуб. В українському хореографічному фольклорі зооморфні образи представлені у двох формах пластичних рухів: імітаційних (поведінка тварини або птаха, певні дії людини, що шукає пару) та пантомімно-ігрових («зооморфні» ігри з елементами перевдягання).

Хореографічна лексика танцювальних композицій часто не є однорідною, містить елементи антагонізму, пластично дуалістичну природу слов'янського світобачення – дихотомію «свій-чужий», «чоловіче-жіноче», які реалізуються:

1) у формі організації танцю за принципом бінарної опозиції «чоловічий-жіночий» («А ми просо сіяли») та в пісенно-танцювальних комплексах із сюжетами боротьби, веселої суперечки хлопця з дівчиною («Царівна», «Король», «Жельман»);

2) у формі колективних змагань, суперництва, «баталій» хлопців між собою («Довга лоза», «Геть, хлопці, геть», «Тягнути бука», «Боротьба», «Чий батько дужчий»);

3) у символічних рухах і діях військових танців, домінантою змісту яких є оспівування «свого» та «паплюження» і викриття «ворога» («Гонта», «Довбуш», «Аркан», «Опришки», «Дзвіниця») [106].

Проведений порівняльний та історико-культурний аналіз дозволив дослідити в українських народних танцях прояв етнонаціональних рухових архетипів, заснованих на дуалістичній природі загальнослов'янського світобачення (протиставлення правий-лівий, чорний-білий, своє-чуже, парний-непарний, чоловік-жінка та ін.): притупу, три кроку та їх модифікацій до більш складних форм. Найдавніший архетипний елемент – потрійний притуп – означає міфопоетичну потребу в імпульсі-означенні, продовженні розвитку та ствердженні. Об'єднання потрійного притупу зі звичайним поступальним кроком призвело до виникнення так званого «три кроку», або перемінного кроку, конструкція па якого полягає саме в наявності трьох різновидів кроків. У зв'язку з цим третій складник постає ніби ствердженням першого, продовженням розвитку. Звідси і міфопоетична потреба – три кроки, три поклони, три поцілунки, три притупи, триразове піднімання рук, повторення тричі молитви. Подальша модифікація потрійного кроку призвела до появи знаменитого українського бігунця [106].

До етнонаціональних рухових архетипів відносимо й пригортання рук до грудей (кордоцентризм) та їх симетричне розкриття в різні сторони, рухи по колу, трикутнику, квадрату (оспівування сонця, неба, землі, світу), лінійний та спіралеподібний рух.

Так, в українському хореографічному мистецтві засобами хореографічної лексики відтворюється цілісна картина народних світоглядних установок, орієнтирів та значень.

Завдання для самостійної роботи. (аналіз літературних джерел).

- Аксьонова І. Ю. Основи українського народно-сценічного танцю: історичний аспект. Рівне, 2009. 135 с
- Антоненко М. В. Про ментальні категорії часу і простору в традиційній духовній культурі мешканців Українського Полісся. Мультиверсум. Філософський альм. Вип. 83. 2009. С. 17-32.
- Антонович Д. В. Історія української літератури. Т. 1. Київ: Либідь, 1993. 357 с.

Практичні завдання.

(постановочна робота в класі хореографічного етюду).

- Розбір та вивчення лексики танцю «Ой-ра».
- Опрацювання малюнку танцю «Ой-ра».
- Прослуховування музичного матеріалу танцю «Ой-ра».
- Постановка танцювального етюду.

3. Співставлення структурно-змістовних характеристик танцювальної лексики з культурно-мистецькими архетипами (в контексті теорії хореографічного змісту).

Художньо-смилова система хореографічного твору. Рівні змісту	Рухові архетипи	Просторово-рухові архетипи	Комунікативні архетипи	Хореографічна лексика
Знаковий рівень. Знаки: - візуальні - слухові -емоційно-психологічні - функціональні Національно-символічні структури - національний художній код	Знаки-символи: 1.Символіка траєкторій руху : - чоловічий тип (лінійність, геометричність як відображення принципу руху чоловічих енергій, різкий, чіткий рух);	Лінійний рух у просторі. Динамічні форми геометричних малюнків-знаків Трикутник – вогонь, жіноче начало, Трійця, дух-матерія; Коло – сонце, небо; рух за Сонцем символізує	- земне (реальне) та позаземне (духовний світ), - чоловіче та жіноче;	Комплекс хореографічних рухів та динамічна система правил їх застосування: 1. Основні лексичні групи хореографічних рухів: - чоловіча, - жіноча, - універсальна (містить загальноживані рухи,

	<p>- жіночий тип енергії (не лінійність, вільні контури плавні, витончені рухи);</p> <p>- енергетична якість руху як відображення національної ментальності (імпульс, швидкість, ритм).</p> <p>2.Символіка числова / - полярність світу, двобічна симетрія, дуальність статичного і динамічного руху, парність; - троїстість світотворення, три рівні світу; триразове повторення (поцілунку, обіймів, поклону), потрійний притуп/трикрок; - чотири сторони світу, чотири пори року.</p>	<p>добро, проти Сонця – зло</p> <p>Квадрат – статична матерія, земля, поле;</p> <p>Ромб – родючість, жіночність</p> <p>Шеврон/безкінечник – благополуччя, добробут</p> <p>Хрест – знак духу, духовності, умовно антропоморфний знак;</p> <p>Сварга – хрест у динаміці;</p> <p>Зірка 8-кутна (4x2) – Бог, колядницька зоря, Зірка, Рік; Хвилясті лінії, зигзаги – знаки води, змії.</p> <p>Спіраль: розгортання-згортання за годинниковою стрілкою – добро, проти – зло;</p> <p>Синусоїда: знак вічного руху, вічності Роду;</p> <p>Числова символіка у сценічному просторі: - дуалізм чоловіче-жіноче, сольне-масове;</p>	<p>- статичне-динамічне;</p> <p>- головне-другорядне (фігура – тло)</p> <p>- 4 типи м'язово-моторних характеристик комунікативних архетипів:</p> <p>а) заклику;</p> <p>б) привітання-запрошення;</p> <p>в) гри;</p> <p>г) медитації.</p> <p>Архетипи художнього вираження</p>	<p>трансформовані чоловічою або жіночою манерою виконання).</p> <p>2. Арсенал хореографічних виражальних засобів: хореографічні рухи, пози, ракурси, жести, пантоміма композиційні прийоми та ін.</p> <p>3.Національний жанровий комплекс рухів (специфіка рухів українських хоріводів, козачків, гопаків, польок, кадрилей, вальсів та ін.)</p> <p>4. Основні та другорядні рухи щодо регіонального районування (відносний розподіл).</p> <p>5. Формування динамічних властивостей національної хореографічної лексики.</p> <p>Комунікативні архетипи на рівні хореографічної лексики</p> <p>а) рухова поривчатість,</p>
--	--	---	---	---

	<p>3. Символіка предмету. Використовується: зовнішня схожість речі-символу на інші предмети або пластичний потенціал самої речі.</p> <p>3. Ритуальні/сакральні символи – знаки поклоніння (жіночому началу, материнству, роду, природним силам), контакту з вищими силами.</p> <p>4. Етно-побутові символи.</p> <p>5. Ігрова символіка – ігрові обряди. Символіка обрядових образів .</p>	<p>- правий-лівий напрямки, симетричність рухів;</p> <p>- три семантичні сценічні зони (верх, середина, низ);</p> <p>- чотири просторових сценічних зони;</p> <p>- вісім радіально-відцентрованих сценічно-просторових напрямки.</p> <p>Предмет як допоміжний знак рухової комунікації.</p> <p>Фізичні параметри предмету (текстура, форма, розмір, колір та ін.) – костюм, хореографічна атрибутика</p> <p>Пізнання глибинного «я» - медитативні рухи, відображення в</p>	<p>відносин людина – простір: предметне оточення, побутове та естетичне середовище.</p> <p>Архетип контакту з вищими силами або з внутрішнім, глибинним «я»</p> <p>Національні моделі відносин: людина-людина, людина-природа, людина-рід, людина-світ.</p> <p>Архетип контакту з вищими силами відповідно національно му світобаченню .</p>	<p>стрімкість, широкі за амплітудою жести, активне освоєння простору;</p> <p>б) поклон, схиляння голови та всього корпусу, хвилеподібний інтонаційний контур, що фіксує невпевненість, чуттєву щирість;</p> <p>в) обертання, легке метушіння, перевага колоподібних елементів, що виконуються пошмавленим, віртуозно;</p> <p>г) коливання, блукання, освоєння замкненого смислового простору.</p> <p>Предмет – складова частина хореографічної лексики, знак-виразник певних якостей хореографічного образу, Предмет як смислоутворюючий центр твору, формоутворююча одиниця:</p>
--	---	--	--	---

		<p>танці моментів одкровення, усвідомлення прекрасного. Ствердження в масових сценах єдності людської спільноти, загальної емоційно-образної, національної ідеї.</p> <p>Рух у просторі певного інтер'єру, природного фону. Хореографічна атрибутика використовується як знак-виразник національно / регіонально визначених якостей художнього простору.</p> <p>Просторово-композиційна побудова обрядових дій. Основа формування знакових образних груп.</p>		<p>Концептуальність речі пов'язана з варіативністю вираження форми. М'язово-моторне вираження комунікативних архетипів. Рівень виявлення базових загальнонаціональних рис хореографічної лексики як прояв ментальної смислової семантичної сфери (кордоцентризм, релігійність, емоціоналізм, антропоцентризм, індивідуалізм)</p> <p>Формування етнонаціональної та регіональної виконавської манери в контексті ментальних і територіально-географічних особливостей хореографічної лексики.</p> <p>Рівень виявлення</p>
--	--	--	--	--

				базових загальнонаціональних та варіативно-регіональних рис хореографічної лексики як прояв ментальної смислової семантичної сфери.
Знаково-смысловий рівень Формування зовнішнього образу	Енергетично-рухова образність - образ вічного руху (від народження до смерті) - образ духовного зростання, злету до Неба; - образ духовної трансформації людини, набуття духовної сили; - образ повторюваності, відтворення всього суцього; - образ очищення (від рудиментів тоталітаризму, посткомуністичної ідеології, радянського світовідчуття, малоросійства)	Сигнітивна образна сфера Лінійна образність. Образність просторової конфігурації: геометричні малюнки та фігурні побудови як складова частина композиції (фігурні побудови – арки, переплетення, ворота, хрестоподібні побудови, мости та ін.) Музично-хореографічні опозиції: повільно-швидкі темпи, дво – та тридольні метри, рівномірні та гострі, синкоповані	Іконічна образна сфера – Зоо-орнітоморфні образи; Антропоморфні образи; Образи, пов'язані з людиною – Дівчина, Парубок, Солдат, Наречена та ін.; Символічна образна сфера - культові образи Матері-Світу, Матері-Природи, Жинка / Богиня-Берегиня; - культ Творця; - символіка Роду, Предків, Дому, Сім'ї, Рідного краю;	Розгортання предметних смислів хореографічних рухів – хореографічних інтонацій та лексем. Єдність кінетичного тексту, семантичного значення руху та послідовності рухів. Рівень індивідуалізованого виявлення регіональних рис хореографічної лексики як прояв змінно-ментальної (варіативно-регіональної) смислової семантичної сфери: 1. Оформлення регіонально-індикативного комплексу хореографічних

		<p>ритми, можорний та мінорний лади, фразування, нюансування, характерні мелодичні звороти, музичний інструментарій супроводу та ін.. (звук та рух у просторі)</p> <p>Формування знакових образних груп: - дружніх людині; - ворожих; - алегоричних образів.</p>	<p>- образи світоглядної сутності: добра і зла, війни і примирення, морального пороку та його осудження, етики взаємовідносин та ін.</p> <p>- образ духовно-ментальної сутності народу: узагальнення основних рис ментальності, що поєднує західний та східний типи: західний (активно-раціоналістичний, індивідуалістичний, матеріалістичний) та східний (пасивно-споглядальний, спрямований на вищі істини).</p>	<p>рухів, що трансформуються в хореографічному творі у хореографічні лейтмотиви, лейтінтонації, лексеми:</p> <p>- поклони та запрошення ґрунтуються на трансформації характерного для танцювальної культури комунікативного архетипу вітання-прошення</p> <p>- кроки та танцювальні біги, бігунці – рухові архетипи лінійного освоєння простору.</p> <p>- рухи загального вжитку – рухові архетипи освоєння «земного», реального світу</p> <p>- ритмічно-технічні рухи підкреслюють важливість для лексики поліського народного танцю звуко-рухових архетипів.</p> <p>- рухи на повному присіданні –</p>
--	--	---	--	--

				<p>група рухових архетипів енергетично-напруженого освоєння «нижнього» світу, коріння родового Древа.</p> <ul style="list-style-type: none"> - повороти та оберти – рухові архетипи, пов’язані з символікою кола, сонця (оберегові). - підбивки у стрибку – група імпульсних рухових архетипів. - складні технічні рухи – рухові архетипи духовного злету, розвитку-вдосконалення, осягнення «верхнього», небесного світу. <p>2. Регіонально-локальний діапазон модифікованих форм хореографічної лексики Рівненського Полісся:</p> <ul style="list-style-type: none"> - мінімальні та максимальні параметри глибини, ширини та висоти руху знаходяться в межах середньої кінесфери;
--	--	--	--	--

				<ul style="list-style-type: none"> - спрямованості руху у просторі переважно має гнучкий, непрямий шлях; - в комбінуванні площин руху переважають вертикально-орієнтовані, - наближеність рухів до тіла визначається середніми значеннями; - напрямки рухів відносно тіла (центрального та периферійного) збалансовані.
<p>Предметно-смысловий рівень. Формування художньої концепції. Предметне значення – загальнолюдська цінність, трансляція національного образу світу (смысл)</p>	<p>Рух драматургічних пластів: утілення певної ідеї, ілюстрація предметної діяльності та подання відповідної емоції, що в цілому характеризує світоглядні засади буття людини, створює конкретний цілісний образ оточуючого світу.</p>	<p>Гармонізація в хореографічній лексиці національних, регіональних традицій і сучасності. Концептуальне втілення в сценічному просторі загальнолюдського, національного, регіонального та індивідуального. Регіонально акцентовані жанрово-рухові архетипи Полісся: хоровод, полька, кадрили, козачок, вальс.</p>	<p>Трансляція національного образу світу: - образ реального фізичного світу, - образ вірцевих міжлюдських стосунків, - типовий образ «Я» члена етносу, - сценарій життя, - смыслобуттєва життєва філософія (позитивний світогляд, другорядність зла та ін).</p>	<p>Створення цілісного хореографічного тексту, логіка поєднання рухів в єдиний драматургічно-динамічний процес, прояв смислової взаємодії хореографічних інтонацій, мотивів, лексем. Стабілізація динамічних властивостей характерно-регіонального процесу руху: - достатня свобода протікання – визначається значимістю людини у житті, якістю відчуття нею свого</p>

				<p>простору, взаємодії простору людини з простором життєдіяльності іншої людини/людей; - час протікання – відображення помірно- швидкого, найбільш комфортного темпоритму життя, в якому людина відчуває себе впевнено, тримаючи існуючий ритм під контролем/впли- вом; - сила потоку протікання – грунтове відчуття ваги тіла, її зв'язку із землею, земним тяжінням; - висока спрямованість потоку протікання – здатність підтримувати даний стиль руху, цілеспрямовані- сть у досягненні життєвої мети.</p>
--	--	--	--	--

**Завдання для самостійної роботи.
(аналіз літературних джерел).**

- Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій: Навч. посіб. Львів: Фенікс, 2000. 325 с.

- Боримська Г. В. Самоцвіти українського танцю. Київ: Мистецтво, 1974. 136 с.
- Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. 3-тє вид. Київ: Мистецтво, 1996. 493 с

Практичні завдання.

(постановочна робота в класі хореографічного етюду).

- Розбір та вивчення лексика танцю «Буянський скакунець».
- Опрацювання малюнку танцю «Буянський скакунець».
- Прослуховування музичного матеріалу танцю «Буянський скакунець».
- Постановка танцювального етюду.

4. Структурні та символічні особливості хореографічної лексики як форма існування художнього тексту українського народного танцю

Глибинні рівні людського світосприймання, пізнання і мислення, що історично закріпилися з архаїчних часів та об'єднують у цілісно-єдиний культурно-історичний, морально-релігійний та психоментальний комплекс художню культуру, мистецтво й національний характер суспільства, формують національні традиції. Національні традиції як національний історичний досвід з його специфічними й унікальними властивостями генерують найвищі ціннісні смисли, що закріплюються часом й історією та стають фактором хореографічної творчості на різних рівнях – стильовому, драматургічному, лексичному, інтонаційному. Національні традиції виступають символами унікальності, відмінності народу від інших та втілюють національний образ світу, асоціюються з широтою розмаху та волелюбною вдачею, духовною силою і красою українського народу.

Закономірності національного образу світу диктують закономірності формування пріоритетів у часовому, просторово-чуттєвому, пластичному осягненні світу, а в кінцевому рахунку – глибинну єдність різних стильових (регіональних) тенденцій у загальнонаціональному хореографічному контексті та, як наслідок, структурні та символічні особливості хореографічної лексики.

Хореографічна лексика визначається як окремі рухи (*pas*) та пози, з яких складається танець як художнє ціле, як твір хореографічного мистецтва. Виникає на основі узагальнення та специфічно танцювального перетворення виразних рухів людини. Упродовж багатьох століть вона накопичувалась, вдосконалювалась та відшліфовувалась. ... Елементи хореографічної лексики не є носіями певного образного змісту, але володіють колом виразних можливостей, що реалізуються в конкретному тексті танцю як цілого. З послідовності та взаємозв'язку елементів хореографічної лексики складається хореографічний текст, який втілює змістовний образ» [10, с. 22].

Мистецтвознавче дослідження лексики українського танцю не зводиться до фіксації та порівняльного аналізу її формальних ознак залежно від регіональних особливостей, культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу, а вимагає більш глибокого вивчення ідейно-естетичного змісту хореографічних образів народного танцю. Вивчаючи лексику українського народного танцю, постає проблема функціонально-естетичного аналізу хореографічного твору, тобто вивчення зв'язку лексики з естетичним

змістом танцю.

Тому хореографічна лексикологія, один із найважливіших розділів сучасної хореології, висуває перед теоретиками та практиками-хореографами низку важливих завдань:

- термінологічне окреслення та вивчення історичних закономірностей еволюційного розвитку лексики, зв'язку танцювального руху з конкретно-уявними діями, музикою, малюнком танцю, композиційною структурою;
- визначення художніх особливостей першоелемента танцю,
- розгляд знаково-символічного виміру хореографічної лексики,
- вивчення принципів добору засобів виразності, психологічної вмотивованості використання тих чи інших лексичних засобів (втілення психологічної характеристики персонажів танцю засобами образної характерної лексики);
- визначення художніх особливостей загальнонаціональної та регіональної танцювальної лексики.

Зв'язок хореографічної лексикології з теорією хореографічного змісту означає посилену концентрацію навколо безпосередньо хореографічного твору, вимагає знань не лише з історії хореографії, але й філософії, естетики, психології, нейропсихології, культурології, загального мистецтвознавства, семіотики, анатомії, фізіології, тобто виділяє і вивчає специфічний предмет – смислові одиниці та одиниці смислу хореографічного змісту.

Хореографічну лексику неможливо розглядати відокремлено від психологічного явища комунікативності. Л. Виготський зазначав: «З когнітивної точки зору комунікація – це процес передачі деякого змісту адресатові, який сприймає цей зміст у рамках своєї когнітивної структури. Зміст, що передається, закодований сигналом (знаком або субзнаком – В. Г.), з якого адресат може витягти певну інформацію, спираючись на систему знань, якою цей адресат володіє» [46, с. 451].

Завдяки явищу комунікативності (спрямованість знаку на комунікативну функцію) є змога розширити діяду «зміст і форма», яка, на жаль, практично всюди превалує в мистецтвознавчому аналізі та внести живий струмінь спілкування, реального психологічного контексту. Якщо з координувати комунікативність та семіотику у визначенні «змісту, що передається», його можна представити на двох рівнях: як неоформлений, загальний «план змісту» та «план вираження», чітко сформульований лексичними засобами, індивідуальний в залежності від адресату [223]. В «плані змісту» виявляється виразно-смілова, образна сутність хореографії, в «плані вираження» представлена матеріальна сторона знаку, т. б. смисл, що адресований суб'єктом іншим особам у руховій формі знаку. Причому в художній комунікації обидві сторони хореографічного змісту знаходяться у рухливому, не застиглому стані, бо для підтримання дієвого впливу на глядача, який сприймає художній образ, виконавець повинен постійно підживлювати свій «план змісту» новими емоційними враженнями.

Зміст як монокатегорію стверджував Г. Гегель в «Естетиці»: «У художньому творі немає нічого іншого, ніж те, що має суттєве відношення до

змісту та виражає його» [49, с. 103]. Зміст хореографічного твору комплексно можна визначити як цілісну систему взаємодії різних видів хореографічних знаків з їх семантичним значенням, що об'єктивно склалися та з індивідуальними смислами, закладеними балетмейстером, розвинутими у виконавській інтерпретації та сприйнятті глядачів. Основними категоріями хореографічного змісту є діада «спеціальне-неспеціальне», три сторони хореографічного змісту, «свідоме-несвідоме», «хореографічна інтонація», «хореографічна лексема».

Хореографічне мистецтво має зміст, який не є відображенням оточуючого світу. В ньому є спеціальний зміст (аспект змісту, що належить лише хореографії) та зміст неспеціальний – те, що присутнє як в хореографії, так і поза нею [223]. Спеціальний зміст має декілька основних характеристик, найважливіші з них – естетична і психологічна. Естетична гармонія (краса) означає, що всі елементи композиції (музика, рухи, пози, жести, поліфонія, нюанси та ін.) ідеально співвідносяться один до одного, утворюють єдине досконале ціле. Така досконала гармонія викликає задоволення, яке є психологічною характеристикою спеціального хореографічного змісту – емоційно позитивною (радість).

Неспеціальний хореографічний зміст, який має прояв у хореографії та поза її межами, при всій своїй неосяжності складає три великі групи (три сторони змісту) – емоційну, зображальну, символічну:

- світ людини, її емоцій, психічних станів, характерів, взаємовідносин (емоції міметичні – радість, сум, гнів, страх, пристрась та ін.; емоції енергетичні – напруження та розрядки енергії);

- явища реальної дійсності (зображення світу поза людиною – природа та її представники, цивілізація та ін.);

- світ ідей (філософські, релігійні, етичні, естетичні, індивідуальні та ін.) та символів (цифрова, фігурна символіка, символіка кольору тощо).

Три сторони хореографічного змісту стають інструментом семантичного аналізу окремих хореографічних творів, можуть доповнюватись залученням сфери несвідомого в людині засобами психологічних методів.

Для окреслення рівнів цієї сфери необхідно змоделювати ієрархію сприйняття від її найнижчої межі – субсенсорного сприйняття, т. т. відчуття м'язового тону, енергетики виконавців, яке не сприймається органами почуттів глядача, але їх присутність має значний вплив на реципієнта, – до найвищої, мимовільної реакції ритмомоторики та дихання аудиторії глядачів на хореографічний виконавський процес. Глядачі по-різному відчують емоції, сприймають різні типи хореографічних інтонацій, але при цьому несвідомо відбирають ведучі, основні, смислоутворюючі елементи, виводячи всі підпорядковані, менш змістовні, другорядні моменти хореографічної мови на периферію перцепції (психологічний принцип «фігура-тло») [223, с. 3]. Увесь комплекс такої ієрархії в цілому вимальовує хореографічний зміст, але мимовільно-інтуїтивним способом.

Для мистецтвознавчого аналізу важко визначити першоелемент хореографічної лексики. Незаперечна цілісність відрізняє хореографічну інтонацію, в якій всі елементи знаходяться у взаємодії: ритм, пластичний

малюнок, емоційна й енергетична наповненість та ін. Використовуючи наукову базу нейропсихології, В. Медушевський наголосив щодо можливості правої півкулі людського мозку «згортати» і «розгортати» інформацію, тобто сприймати хореографічну інтонацію як єдиний (найменший) образно-смысловий елемент у реальному та «зупиненому» часі. Хореографічна інтонація базується на комплексному відчутті тілесної моторики, звукової і рухової пластики, маси тактильних, зорових, предметних асоціацій (часто говоримо про теплі і холодні, яскраві або матові рухи, інтонації ніжні, гострі, героїчні, м'які або жорсткі – як доповнення, супровід до певного рухового елемента) [142].

Для практичних цілей аналізу зразків народної та народно-сценічної хореографії необхідно визначити типологію хореографічних інтонацій, які можуть бути емоційними, зображальними, жанровими, стильовими, композиційними. Виявлення та означення хореографічних інтонацій дозволяє фіксувати варіативні компоненти основних рухів – особливості манери виконання, темпового нюансування, положення рук, голови, корпусу та ін.

При означенні хореографічної інтонації як одиниці хореографічного мистецтва її аналітична, структурно-смыслова складова існує в іншому вимірі. Якщо спів ставити логічні системи словесної та хореографічної мови, найважливішим виявляється рівень найменшої структурно-смыслової одиниці – лексеми (одиниця мови). Кристалізація хореографічної лексеми відбувалася в найдавніших обрядових танцях у вигляді повторюваних танцювальних рухів, жестів, поз, лейттем, які можна назвати «стійкими хореографічними формулами» або хореографічними лексемами, втіленими у зерні так званого «основного руху» та інваріантних супутніх йому елементах, підпорядкованих музичному матеріалу [31, с. 124-127].

Хореографічна лексема українського народного танцю – це чітка ритмо-формула певного руху, що у своїй назві зберігає силу живої традиції народної пам'яті та має певний образний еквівалент (повзунець, плескач, вихилясник, доріжка, плетінка та ін.), тобто сполучає в своїй образній назві руховий архетип визначеного характеру з відповідною технологією виконання та звуковою організацією.

Вбудованість рухових архетипів у загальну картину національного образу світу, його ментальних та комунікативно-образних характеристик дозволяє, не ставлячи за завдання створення нової класифікації хореографічних рухів, групувати хореографічні лексеми за їх функціонально-змістовними характеристиками, що мають відношення до створення хореографічного образу та формування загального смислу хореографічного твору:

- емоційні: сигнальні (вітання, заклик, попередження, погроза, дозвіл та ін), мовно-виразні (плач, мольба, прохання, залицання та ін.), виразно-комунікативні;

- зображальні: імітаційні (тварини, птахи), імітаційно-особистісні (люди), алегорично-зображальні (Природа, Вогонь, Квітка, Зірка та ін.);

- символічні: предметно-символічні (зоо-орнітоморфні, антропоморфні), стильові (індивідуалізація найбільш сутнісного в хореографічному образі), жанрові (використання характерних танцювальних рухів – ознак певного танцю),

композиційні (просторово-символічні).

К. Василенко у своїй фундаментальній праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» підкреслює, що лексика танцю у хореографічному мистецтві є основним матеріалом для створення образу, причому її образність залежить не лише від її якостей, а від ідейного змісту, асоціативного ряду, вираженого за допомогою зримих засобів – рухів, поз, жестів [31, с. 127].

Формування художніх образів українського народного танцю пов'язано з усталенням структурних і символічних особливостей традиційної хореографічної лексики, що бере початок з синтезу елементів культу плодючості, тотемізму, магії. Розглядаючи обрядові цикли слов'янського календаря, М. Грушевський постійно тримав у полі зору мистецтво танцю, аналізуючи, зокрема, магію «кривого танцю», покликаною пробуджувати життєву енергію в природі; звертає увагу на словесні формули, такі, як: «сонце гуляє», «грає», «скаче», що увиразнювались відповідними пластичними засобами. У синкретичному мистецтві фольклору М. Грушевський розкриває дивовижне багатство мотивів та різних за природою елементів (наприклад, християнських і оргіастичних – у «весільній літургії»), динамічне сплетіння котрих зумовлює розмаїття фольклорних форм, «... паралельні обряди, різнорідно переплітаючись між собою в різних варіантах по різних місцевостях, поширювались усе новими паралельними мотивами – релігійними, магічними і символічними образами і обрядами.., – пише вчений про українське весілля. – Так кінець кінцем утворилась та надзвичайно багата і складна драматична дія чи «літургія».., що становить ядро в світовім фольклорі, а для дослідника соціальної еволюції словесного мистецтва (можемо додати – мистецтва узагалі) українського народу являється незрівняним в багатстві матеріалу архівом, далеко ще не проаналізованим вповні...» [69, с. 277].

Сплетення «різних за природою елементів» хореографічного тематизму (розширення тематики), вихід за межі суворо визначеного часу виконання обрядів (весняних або літніх хороводів), відокремлення від поетичного слова – окремих поетизованих вигуків, примовок, триндичок – поступово окреслювало певні чітко визначені різновиди: гопаки, метелиці, козачки, гуцулки тощо, вони значно розширили амплітуду лексики, композиції, мелодійну та метроритмічну структуру. В результаті виконання таких численних танцювальних пісень виникли побутові танці – логічне продовження третьої групи хороводів (побутова тематика) зі значним розширенням тематики та умов виконання [30-32].

Пластичні образи народного танцю відтворюють колективний портрет етносу, причому не статичний, а динамічний, ретроспективну глибину якого детермінуємо тією мірою, яку дозволяють досягнути наші знання, інтуїція, уява. «Хореографічний образ не зрідка містить у собі мовби у спресованому вигляді найрізноманітніші символи: зооморфні, антропоморфні, астральні, аграрні, шлюбні та ін. Про тісні зв'язки з конкретними явищами далекого минулого нагадують іноді лише окремі компоненти структури танцю. Так, багато хто з учених вважає, що кругове розташування танцюючих пов'язане з прадавнім культом сонця, із землею, а лінійне – з війною, що квадрат є частиною архаїчного

орнаменту, що зображує поле, а симетрія несе ідею порядку, постійності й вічності», – зазначає Ю. Чурко [228, с. 14]. Логічне підґрунтя культури – уявлення про дуалізм світу, де, як вияв найархаїчнішого – протиставлення, збережене в слов'янському світогляді від індоєвропейської епохи, – небо, земля, народження, смерть. Аналізуючи обрядові коди християнських і язичницьких (за реконструкцією) свят річного календарного циклу, виявляємо спільність ряду їх структурних складових, особливо предметні символи: яйце, ритуальний хліб, каша (коливо, кутя), рослини, вода, водоймище, вогонь, птахи, коло, жертва, зірка, сонце, місяць, земля. Дотриманий і принцип дуалізму: небо, Бог, рай – те, що світле і вгорі; земля, диявол, пекло – те, що внизу. Щодо принципу відліку часу – присутній відлік не за датами, а за циклами, від свята до свята.

«Пластичний код» танцю має складну багаторівневу структуру. Хореографічні рухи, лексеми та динамічна система їх застосування формують систему предметних смислів, систему хореографічних образів. Про труднощі, пов'язані з розшифруванням хореографічного образу, також пише Ю. Чурко: «Для повного розшифрування умовної символіки народного танцю знадобились би роки й роки роботи представників різних наук. Та й навряд чи це можливо. Адже кожен танцювальний рух є концентрацією художньої діяльності багатьох поколінь. Складна структура хореографічного образу, його складові й рівні практично ще не вивчені» [228].

Вітчизняній науковій хореографії помітно шкодить вузькість прочитання багатющої семантики художніх образів українського танцю. Характерною прикметою української та й загалом слов'янської народної хореографії є те, що її зразки дійшли до нас лише у вигляді безпосередніх танцювальних практик, без автентичних описів – коментарів-тлумачень, закріплених у канонах міфологічної та художньої творчості, що становлять золотий фонд хореографічних культур, наприклад, античної Греції, Китаю, Індії, Японії. Для танцювальних традицій цих країн характерна чітка регламентація виконання визначених рухів, символічних жестів, міміки для створення художнього образу певної модальності [106].

Хореографічний образ — категорія естетична, що об'єднує конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером з допомогою вигадки, асоціативного бачення і т. ін., які мають певну естетичну цінність. Це конгломерат типових рис, у яких найбільш точно і яскраво відображене певне життєве явище. Балетмейстер Р. Захаров тлумачить термін «образ» як конкретний характер людини плюс у контексті його відносин до навколишньої дійсності, що виявляються в діях і вчинках, зумовлених драматургічною дією [88, 89]. Специфіка хореографічного мистецтва все несуттєве, другорядне при втіленні ідеї автора відкидає та спрямовує на формування цілісності, нерозривності образу та засобів його хореографічно-лексичного втілення, єдності художньо-образної інтонації та логічної структури. Така єдність доводить, що хореографічна лексика не тільки створює оболонку образу, вона є формою його існування, тому питання образності лексики й хореографічного образу переростають у питання про роль лексики у його формуванні, створенні. Хореографічний образ буде створено тільки тоді, коли всі його складові

спрямовані на відкидання всього зайвого, що не стосується основного змісту, вираженого у єдиній кінетичній системі почуттів.

«Танець починається там, де рух народжує образ, а образ є носієм емоції і думки, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і призводить до розвитку образу», – писав В. Богданов-Березовський у «Статтях про балет» [21, с. 133]. «Формальне приєднання одного руху до іншого не є танець... рухи і жести самі по собі не виявляють характеру. Один і той же танцювальний рух може бути виконаний у зовсім різному характері, в залежності від того, хто його виконує», – писав Р. Захаров, підкреслюючи, що пластика виявляє свою змістовну сутність лише за умови безумовного зв'язку з афористично відточеним, емоційним і технічно досконалим вираженням [89, с. 5].

Можливості різнобічного розшифрування-тлумачення хореографічного образу необхідно розширювати. Наводячи приклад цікавого асоціативного прочитання танцю, Ю. Чурко посилається на міркування російського філолога Г. Гачева відносно вальсу: «Вальс – та це ж космічний танок! Робимо обертання двох родів: довкруг своєї осі (вкупі з партнером ми – возз'єднана цілісна людина, «андрагін» Платонів) і по колу зали – тобто, у вальсі ми дорівнюємо Землі, земній кулі, котра і довкруг своєї осі обертається, й по орбіті довкруг Сонця. В цьому – запаморочлива насолода вальсу: його кружляння, що захоплює дух, – тієї ж природи, що й коловорот Землі... Такт на 3 є «трійця» – досконале й повне число: оскільки лише трьома точками можна здійснити обертання (коло тільки через трикутник завжди описується) ...» [228, с. 133].

Образний зміст українського народного танцю конкретизує національний образ світу з його архетипними смислами, виявляє глибинні рівні ментальності, означає життєвий та духовний простір. Належність до видової системи народної хореографії визначає його тотожно-життєву реалістичність, зображальність, однозначність, конкретність, особливо сильну емоційну насиченість. Лексичні особливості для вираження образного змісту зазнають змін відповідно фізичним, етичним, естетичним характеристикам національного образу світу кожної епохи. З великою любов'ю К. Станіславський говорив про тих танцюристів, для яких «пластика – не самоціль, а засіб для створення хореографічного образу. Ці талановиті виконавці не можуть діяти не в образі: танець – їхнє життя» [191, с. 18].

Визначимо найбільш «концентровані» групи образного змісту. Образ реального фізичного світу визначається архетипними уявленнями Природи, її культовим значенням для українців, розумінням практичного сенсу сезонних особливостей та їх співвіднесеністю з аграрними потребами українців, відповідними, циклічно організованими обрядово-ритуальними діями. До образів, пов'язаних з оточуючим світом природи, відносимо і зоо-орнітоморфні (Коза, Заєць, Горобець, Горлиця, Журавель та ін.).

Друга група образів безпосередньо стосується людини. Типовий образ «Я» членів етносу персоніфікується на чоловічий та жіночий, презентуються як колективно-узагальнені, так й індивідуалізовані антропоморфні образи (Подольночка, Надя, Дівчина, Мати, Козак, Парубок та ін.). Образи взірцевих

міжлюдських стосунків втілюються в українському народному танці відповідно домінуванню притаманних етносу архетипів комунікації, закорінених ментальних рис, типам мислення та ціннісного сприйняття світу. Образи життєвого сценарію (людської долі) розкриваються в українському народному танці відповідно етапам життєвого становлення людини у соціумі, співвіднесеним з особливостями кожної епохи (образи ініціальні, шлюбні, аграрні, ритуальні та ін.).

Третя образна сфера пов'язана з смислобуттєвою життєвою філософією, яка орієнтує індивіда в світі та є базою свідомості для буття, концентрована в алегоричних, символічних образах (Берегиня, Природа, Вогонь, Квітка, Зірочка та ін.), відображається засобами хореографічного втілення іконічних та просторових архетипів. Просторові архетипи представлені геометрично-орнаментальними малюнками та фігурними побудовами. Хореографічній структурі цієї групи властивий чіткий просторовий малюнок – коло, трикутник, квадрат, спіраль, крива звивиста лінія та прості фігури – ворота, мости, арки, переплетіння, хрестоподібні та колоподібні побудови. Зазвичай просторово-конфігураційний елемент танцю виступає у поєднанні з іншими, взаємодіючи та доповнюючи один одного, і є складовою частиною композиції, у якій кожний танцювальний малюнок і фігура наділена своїм символічним змістом. Великого значення в таких танцях набувають кінетичний текст, семантика як окремих рухів, так і їх комбінацій [106].

До кожної образної сфери українського народного танцю мають відношення відповідні атрибути, які, зазвичай, є смислоорганізуючим центром танцювальної композиції. Специфічні підгрупи складають: атрибути рослинного походження (вінки, купальське деревце, весільне гільце, висока палиця з колесом-сонцем); елементи одягу (хустки, стрічки, рушники, кожух); предмети зброї (списи, шаблі, топірці); музичні інструменти (сопілки, трембіти, решето) [106].

Хореографічна лексика обумовлюється завданням створити емоційно забарвлений, яскравий та стисло-конкретний художній образ, тому її основні функції – образність, емоційність, афористичність – доповнюються функцією концентрації змісту, коли лексичні засоби незалежно від їх кількісних характеристик набувають можливостей множинної та концентрованої дії. Саме тому суто структурні та художньо-естетичні особливості лексики, не зважаючи на значне фізичне навантаження виконавців, розглядатимуться надалі цілісно, з позиції проблематики загального змісту хореографічного твору. Виконавець має уміститися у точні часові, ритмічні, просторові межі й одночасно творити танець дійовий та образний.

Залежно від образного змісту хореографічної лексики формуються її структурні особливості [31, с. 42-43]:

- розподіл на чоловічу та жіночу лексику (К. Василенко наголошує на відносному характері такого розподілу);
- залежність певного комплексу рухів від хореографічного стилю та жанру;
- наявність основних та другорядних рухів (відносність розподілу);

- співвіднесеність зі структурною побудовою музичного супроводу;
- наявність внутрішньої логіки руху та рухових комплексів;
- вмотивованість застосування однорідної («Голуб-голубочок», «Зайчик», «Бичок» і т. д.) та неоднорідної лексики для відтворення простих і складних життєвих ситуацій, колізій;
- застосування лексичного мінімалізму;
- застосування різновиду хореографічної лексики – трюкової техніки.

З огляду на психологію сприйняття хореографічного твору лексику можна класифікувати за видами:

1. Основна танцювальна.
2. Дієва, що має умовний, узагальнений характер, «будує» танець дієвою конкретикою, полегшує сприймання глядачів.
3. Наслідувальна, зображально-наслідувальна, що передає рухи і жести, наслідуючи поведки тварин, птахів, маленьких та дорослих людей, використовується при постановці характерних танців .
4. Асоціативна наділяє образи конкретними якостями, що художньо узагальнюються у відповідних символах, особливих положеннях рук, корпусу, створюється пластична характеристика образу.

В українській культурі майже відсутня літературна традиція заглиблення у структуру танцювального образу, тлумачення «пластичних кодів» хореографічної лексики на мікро- (окремі рухи, комбінації – лексичні знаки) і макрорівнях (художній образ, ідейна концепція – художній текст).

Визначаючи хореографічний твір як багаторівневу систему, необхідно сформулювати загальні підходи до аналізу особливостей лексики, побудованої на основі українського народного танцю. Визначаються наступні рівні:

1. Знаковий (хореографічні рухи та динамічна система правил їх застосування – національний художній код). В умовах семіотики хореографічні рухи – об'єкт – розглядаються як певні «знаки» в системі хореографічного мистецтва, а семантика надає усталене «значення» цих знаків.

2. Знаково-смысловий (розгортання предметних смислів танцювальних рухів – хореографічних інтонацій і лексем, певного типу висловлювання, який формує художній образ). Комплекс архетипних образів, сплетених у хореографічному змісті, стали основою художнього образу хореографічного твору. Їх виявлення важливе, інакше сенс найпростіших образів та іномовлень залишиться нерозгаданим. Цінність архетипів полягає у тому, що вони володіють нумерозністю – здатністю захоплювати, навіювати (за К. Юнгом). Саме ця риса і робить первообрази позастильовим і позачасовим, а значить, вічним явищем, чинником, що зумовлює вплив мистецтва на людину та отримує нові смисли з плином часу (формування фактору багатозначності) .

3. Предметно-смысловий (художній текст, семантичний зміст якого – художня концепція).

На кожному етапі переходу на вищий щабель (від знаків до художнього висловлювання, від художнього висловлювання до художнього тексту) відбувається якісне «переключення», перекодування – зняття попереднього рівня та виникнення й посилення нової якості смислу та нових значень

художньої хореографічної думки.

Хореографічний текст (замкнена система) в процесі соціально-історичного буття набуває інформативного змісту культурної комунікації та отримує статус хореографічного твору (системи розімкнена). Хореографічний твір у якості мінімальної одиниці, елементу художньої культури виступає як метазнак, т. т. знак більш високого смислового наповнення та більш широкого предметного значення, ніж первинні знаки, елементи хореографічної лексики, що будують художній образ. Таким чином, у художньому процесі поєднується знакове та незнакове: зі знаків хореографічної лексики шляхом якісного стрибка складається художнє висловлювання – художній образ (сміслове утворення); з художніх образів за допомогою іншого стрибка формується художній текст, включення якого в соціальне функціонування перетворює його на твір – метазнак хореографічної культури.

Хореографічний твір (метазнак) має свій смисл (художня концепція) та предметне значення (загальнолюдську цінність). Хореографічний твір є результатом естетично усвідомленої творчої діяльності людини і постає як доцільно організоване явище, побудоване на основі пластики, руху, музики. Їх підбір визначає якість, порядок і спосіб організації елементів твору, метод створення його художником. Так, наприклад, у репертуарі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського довгі роки живе танець «Поліська полька». Композиція елементів козацько-поліського побуту, специфічна організація рухів мовою хореографії в єдину цілісність підпорядкована реалізації художньої ідеї – виразити високу організацію культуротворення, дух етносу, впевненість у завтрашньому дні. Внаслідок чого бачимо широке тло актуальності і популяризації танцювальної культури Поліського краю. Таким чином, функціонально-естетичний аналіз хореографічного твору підтверджує зв'язок лексики композиції з його смисловою сферою.

Національна самобутність всіх компонентів танцю, в т. ч. танцювальної лексики, обумовлена специфікою українського світовідчуття і світобачення. Домінуючими рисами українського художнього мислення є декоративність, поетичність, емоційність, задумливість. Ці риси властиві й танцювальним творам – природність, «зручність», антропологічність тілесної пластики, замріяна кантілена, легато, протяжність ліній, рослинна примхливість малюнків і побудов, і водночас, екстатичність, віртуозна чіткість, майстерність і артистичний блиск. В українському танці представлена вся повнота і багатство пластичної танцювальної лексики, яка є важливою складовою національної традиції, вічним знаковим кодом українського народу, в якому упродовж віків утілювався досвід поколінь, їх уявлення про себе та навколишній світ.

Таким чином, лексичний зміст пластично-хореографічного тексту дозволяє визначити приналежність танцювального твору до певної національної культури і в той же час позначити універсальні загальнолюдські категорії, виведені в танці як естетичний стрижень хореографічної культури в цілому. М. Попович відзначав: «...національна культура – це культура нації. Всі здобутки, сприйняті даною нацією, органічно входять до репродуктивного і продуктивного

потенціалу її культури» [173, с. 98].

**Завдання для самостійної роботи.
(аналіз літературних джерел).**

- Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990. 151 с.
- Весілля у Сварицевичах: Етнографічний опис із народних уст / упоряд. Р. В. Цапун. Рівне: Перспектива, 2005. 100 с.
- Виноградова Л. Мифологический аспект Полесской русальной традиции. Славянский и балканский фольклор. Москва: Наука, 1978. С. 98-125.

**Практичні завдання.
(постановочна робота в класі хореографічного етюд).**

- Розбір та вивчення лексики танцю «Шалантух».
- Опрацювання малюнку танцю «Шалантух».
- Прослуховування музичного матеріалу танцю «Шалантух».
- Постановка танцювального етюд.

5. Історико-географічний та етнографічний фактори формування народної хореографічної культури Полісся.

Сучасний культурний простір характеризується процесами, що активно протікають у ньому – повернення до свого коріння, традицій, культури на різних рівнях: передачі знання, моделей поведінки й ритуалів, мислення й феноменологічного сприйняття світу, часу й простору, відродження автентичного фольклору. Всі ці процеси характеризують і самостійний напрям художньої культури – хореографічну культуру, обумовлюючи збереження народної хореографічної спадщини.

Засоби виразності народної хореографії спираються на існуючі народні традиції, зберігають їх стилістичні особливості. Тому український танцювальний фольклор, в якому, за словами В. Авраменка, «український народ промовляв свою душу» – невід’ємна частина світосприйняття і світовідчування українця [1, с. 3].

У сучасних умовах народне танцювальне мистецтво завдяки глибокій духовній сутності відіграє важливу роль у відродженні та актуалізації художньої культури, інтеграції й духовному розвитку українського суспільства та його окремих регіонів.

Народна хореографічна культура складається в процесі формування народу як нації. Соціально-історичний досвід, умови існування, менталітет народу формують певну систему виражальних засобів, особливий тип пластичного мислення, хореографічної лексики. Народна хореографічна культура сполучає в собі загальнолюдське та національне, загальні типологічні схеми в структурі хореографічного мистецтва та національну специфіку їх втілення. «Національна специфіка фольклору не є його якась національна «самобутність». Автогенного фольклору, що спонтанно розвивається, взагалі не існує» [228, с. 15].

Фундаментальною рисою світосприйняття українців є оптимізм колективної свідомості, наявність цілісного й позитивного образу світу, безумовне розуміння безсмертя роду. Тому в народному хореографічному мистецтві навіть негативні явища осмислюються без акцентування трагедійних колізій, через м’який гумор, сатиру, гротеск, шарж.

У науковій літературі зазначається, що певні етнічні групи мають локальну свідомість (етнокультурна домінанта). На етнокультурну домінанту регіону впливає низка економічних факторів – міграція трудових ресурсів, однобічний розвиток аграрного сектора тощо. Останнім часом проблема локальної ментальності набирає широкого розголосу і серед дослідників культури, звичаїв і традиції Полісся, які визначили низку особливостей поліської ментальності, що безпосередньо формують регіональний зміст хореографічної культури [6].

Мистецтво праукраїнців, у тому числі й танцювальне, еволюціонувало, як показував М. Грушевський, з ряду причин, серед яких пріоритетні процеси – міграційні, «розщеплення життя по лініям інтересів господарства і війни» [69, с. 85] тощо. Ще у VII ст. до н. е. античний поет Гезіод згадує міф про Фаетона, сина Сонця, який упав у ріку Ерідан, уражений стрілою Зевса. Сльози його перетворилися на бурштин. Геродот також оповідає про Ерідан, звідки до Елади

привозять бурштин. Враховуючи те, що паневропейський корінь «дан» міститься у назвах найбільших річок (Дон, Данапр, Да(у)най, Данастр), можливо, згадується ріка Горидан (Горинь), яка протікає у Рівненському Поліссі [80].

Розселяючись у II-III, а потім у другій половині IV ст. у Чорномор'ї, «праотці антські», а потім – «анти», «венеди», «слов'яни», нарощуючи потенціали власної творчості, зазнавали різних культурних впливів. М. Грушевський називав епохальним поширення слов'янських племен у Чорномор'ї в IV столітті: «Може бути, що в довгій, закритій від нас попередній своїй еволюції наші предки пережили не менші, а навіть і гостріші пертурбації. Але традиція не донесла нам нічого з того, сим же разом, за поміччю хоч не своєї, то чужої традиції, можна зміркувати значення того, що діялось» [69, с. 86]. Очевидно, вже тоді фольклорне танцювальне мистецтво відчуло вплив розвиненої професійної греко-римської хореографії. Говорити щось більш-менш певне про силу цього впливу дозволили б спеціальні наукові розробки, присвячені, зокрема, мистецтву скоморохів, але таких робіт з акцентом на танцювальній майстерності й техніці скоморохів у нашій хореологічній літературі поки що немає.

М. Грушевський зупиняє свою увагу на донині загадкових постатях «веселих людей» та впливі мистецтва цих професіоналів на різні пласти фольклорної культури. Зокрема, історик відзначав у календарній обрядовості слов'ян запозичення з балкано-романських сатурналій і новорічних свят: «обходи маскованих, танці, співи і поздоровлення», що на них «вказує передусім назва провідника колядників, або «счинальника», або як його звать інакше. Ся назва у нас «береза», румунське «бреза» – замаскований, перебраний, по-болгарськи «брезая» – маска. Румунський «брезая» дійсно має голову кози, вовка, птаха. Наш береза не маскується, але в компанії колядників буває часом «коза» – у вивернутім навзгак кожусі, котра танцює під музику...» [69, с. 184]. Такі феномени збереглися у танцювальній обрядовості поліщуків донині.

Аналізуючи далі еволюцію традиційних народних новорічних святкувань, учений виокремлює пізніші впливи різних професійних організацій «веселих людей», «скоморохів» усякого походження. «Сі перебрані комічні фігури стоять, правдоподібно, в зв'язку з традицією римських новорічних забав, коли також ходили з дому до дому перебрані, масковані штукарі і скоморохи» [20, с. 25-26]. Для нас важливий цей мотив взаємодії народного мистецтва з професійним, оскільки елементи техніки професійного танцю мимів-скоморохів артикулюються дослідниками (наприклад, у праці Л. Блок), що наближає нас до розуміння деяких ранніх форм фольклорної хореографії [20].

У колядницькій «таборі» нашу увагу особливо привертають «плясаки», що виконують «церемонію плясу». Запис цього плясу з дзвінками вказує на його довершену композицію і архаїчний характер. «Плясаки» («плясаники») танцюють спершу в хаті, потім надворі, зробивши «кругляка», себто, коло в центрі якого опиняються газда, газдиня і скрипаль. Такого ж «кругляка» танцюють на пасіці. В тому й тому випадку – в хаті й на пасіці – «плясаки» та й решта колядників переслідують свою програмну мету – «розвеселити дім» і

наворожити – «аби бджоли були веселі» [69, с. 148].

М. Грушевський вбачав у цих обрядових хореографічних церемоніях «останки скоморошества», аргументуючи це й тим, що колядницька ватага настирливо вимагає за своє мистецтво матеріальної винагороди. Колядники змагаються, яка ватага виколядує більше. «Прошацькі ноти», які звучать у колядницьких звертаннях до господарів (супроводжувані часом навіть жартівливими погрозами), остаточно переконують у тому, що маємо справу з «рештками» професійних скомороших вистав, показуваних за винагороду. Ці та інші мотиви наводять на думку про найдавніші джерела поліського народно-сценічного танцю, вплив на формування фольклорних форм професійного хореографічного мистецтва, «скоморохів різного походження» та їхніх послідовників і попередників.

Хореографічна культура поліщуків формувалася і функціонувала у зрілих художніх формах вже у протоукраїнському – праслов'янському і слов'янському язичницькому середовищах. Сакральні змісти народного танцю були відкритою книгою для незліченних поколінь посвячених жерців-волхвів і жриць. На жаль, фонди їхньої пам'яті назавжди закриті для нас (знищені носіями християнської культури). Перші і єдині описи народних танців знаходимо у давньоруських книжників, однак у них емоції християнської віронетерпимості домінують над конкретикою зображення і тлумачення [82, 117].

Про Полісся згадується у працях польських хроністів XV-XVI ст., у документах Б. Хмельницького, в козацьких літописах. У XIX ст. вивченню матеріальної і духовної культури Полісся присвячено наукові розвідки польських, російських, українських авторів (М. Козакевич, В. Кравченко, К. Мошинський, Г. Стельмах, Т. Стецький, С. Таранущенко, П. Чубинський та ін.); в умовах української державності Полісся досліджували Л. Булгакова, М. Гладкий, М. Глушко, О. Курочкін та ін. [167-169].

Необхідно визнати значний доробок науковців, дослідників, відповідних державних інституцій, а також ентузіастів, котрі їдуть у фольклорні експедиції на Полісся, накопичують польові матеріали, проводять ґрунтовні аналітичні дослідження з багатьох питань, що стосуються вказаного регіону. Польові дослідження та наукове осмислення звичаєво-обрядової культури регіону в XX ст. здійснюють учені ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ С. Грица, Г. Крипник, Н. Гаврилук, Г. Пашкова, О. Курочкін, Г. Бондаренко та ін. Узагальнюючі праці з вивчення обрядів річного циклу та землеробського календаря, підготовлені науковцями Інституту народознавства, входять до підсумкової українсько-білоруської монографії «Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья» [155]. У 70-80-х рр. активну збирацьку й дослідницьку роботу безпосередньо на Рівненському Поліссі проводили співробітники обласного центру народної творчості С. Шевчук, С. Кітова, І. Пестонюк. Однак, питання локальних особливостей хореографічної культури в контексті календарної обрядовості цієї території висвітлювалися у цих працях побіжно.

Ареальні дослідження етнокультури Полісся здійснювалися й вченими Інституту слав'янознавства та балканістики Російської АН С. Толстою, Л. Виноградовою, Т. Агапкиною і ін., але поліська проблематика розглядалася

ними передусім з погляду загальнослов'янського контексту [38].

Пошвавлення науково-дослідницької роботи у цій галузі пов'язується з роками становлення української незалежної держави, коли зростає інтерес самого суспільства до осмислення національної культури в цілому та її регіональних особливостей. Зокрема, календарні звичаї і обряди Рівненського Полісся активно вивчаються лабораторією Поліссезнавства Рівненського державного інституту культури (з 1998 р. – Рівненського державного гуманітарного університету), Полісько-Волинським народознавчим центром (м. Луцьк), Рівненським фольклорно-етнографічним товариством. Окремі аспекти традиційності і трансформацій в календарно-обрядовій культурі висвітлюються у публікаціях М. Давидюка, О. Курочкіна, К. Кутельмаха, О. Ошуркевича та ін. [74-75, 126-127, 160].

В Україні успішно функціонує експозиція Полісся у Національному музеї народної архітектури і побуту України (назва музею, що йде від назви села у цій місцевості з XVII ст. – «Музей Пирогово»). Територія Пирогово (загальна площа 150 гектарів, понад 300 експонатів) етнографічно-територіальна модель трьох підрегіонів – Лівобережного, Середнього та Західного Полісся. Давні традиції поліської будівельної школи (зі специфікою вільного, природно-винахідливого ставлення полісян до оточуючого простору, символічними значеннями землеробства, обрядових дій, контурів кола) представлені авторами архітектурного ансамблю й інтер'єрів експозиції «Полісся» – архітектором С. Верговським та етнографом Л. Орел. Збирання та дослідницьку діяльність проводили в регіоні протягом десятиріч науковці В. Бойченко, В. Давидюк, О. Заброра, Л. Костенко, І. Несен, Л. Пономарь, Р. Свирида та ін. [97].

Проте, на сьогодні немає ще узагальнюючих досліджень, які б висвітлювали локальну специфіку хореографічної лексики у регіоні етнографічного Полісся із врахуванням трансформаційних процесів, що відбулися протягом XX – початку XXI ст. Заповненню цієї прогалини в межах Рівненського Полісся присвячені виконані дисертантом роботи з польових досліджень, запису та аналізу традиційного фольклорного танцю в період незалежності України. Досліджено, що вже з середини XX ст. у календарних обрядах простежується еkleктичне поєднання елементів традиційної лексики з елементами нових, соціалістичних явищ, зміни функціональної семантики хореографічних образів, нівелювання регіонального колориту. Ці зміни продукувалися численними факторами: введенням планового сільського господарства, урбанізацією, активним формуванням нових світоглядних уявлень та цінностей серед молодшого і середнього покоління, ідеологічним пресингом на всі верства суспільства, руйнівними наслідками Великої вітчизняної війни та Чорнобильської катастрофи [167-169].

Поліський етнорегіон належить до Чорнобильської зони, хореографічна культура якого в силу відомих обставин може бути втрачена частково або цілком, тому її осмисленню дисертант приділяє особливу увагу. Рівненське Полісся визнане територією, що постраждала від аварії на ЧАЕС тільки зі здобуттям незалежності України у 1991 р., через п'ять років після вибуху. Лише в 2010 р. за підтримки Міністерства з надзвичайних ситуацій відновилися роботи

етнографічних експедицій на півночі Рівненщини, тому що у всьому східнослов'янському просторі Рівненському Поліссю належить важлива та особлива роль у процесі етногенезу слов'ян.

Сучасні тенденції розвитку народно-сценічної хореографії у регіоні пов'язуються з впливом глобалізаційних процесів, так званої «масової культури», зростанням впливу християнської релігії у формуванні суспільної свідомості та ін. Результатами таких досліджень є публікації, наукові статті та укладені збірники з питань матеріальної та духовної культури поліщуків. Упродовж останніх дев'яти років певним внеском у заповнення цієї прогалини стала поява у Рівному збірників «Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся» (Вип. 1-4) та згодом «Етнокультурна спадщина Полісся» (Вип. V-VII), де надруковано численні статті та матеріали про Західне та Середнє Полісся, авторами яких виступили науковці переважно з Рівного, Києва та Львова, а упорядкував указані видання відомий дослідник поліського фольклору – художній керівник Етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді, заслужений працівник культури України В. Ковальчук [110-112].

Увага до регіональної специфіки хореографічного мистецтва побічно зосереджена ще наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. з виникненням наукової дискусії стосовно поліських пісень. Деякі дослідники (М. Сумцов, Н. Жинкін) відносили їх виникнення до кінця ХVІІІ - початку ХІХ ст. і вважали одним із виявів занепаду народної творчості. «На виникнення і розвиток таких пісень, – писав М. Сумцов, – вплинуло головним чином, якщо не виключно, загальне одряхління всіх форм малоруської народної поезії, думи, колядки, щедрівки, веснянки, весільної пісні. Бандуристи перевелися, лірники остаточно переводяться: парубки й дівчата починають вважати співання колядок під вікнами непристойною, жебрацькою справою. Думи забуті, колядки й щедрівки вироджуються в тягучі і дряблі духовні вірші; веснянки й весільні пісні – в легкі любовні імпровізації; настає загальне зубожіння. Однак життя не терпить порожнечі, тривалого застою» [144, с. 10].

Версію М. Сумцова й Н. Жинкіна спростовували І. Франко, В. Гнатюк та ін. доводячи, що пісня поліського краю є прадавнім і самостійним витвором народного генія. В самих початках розвитку поліських переспівів слово, без сумніву, мало підрядну функцію. Воно супроводило танець, пластика та композиція якого відтворювала любовний або родинний сюжет. З плином часу цей сюжет розширювався, вбираючи в себе соціальний дух тієї чи іншої доби. Легкий поліський жанр став використовуватися для соціальних тем, що, зрозуміло, не вкладались у вузькі рамки приспіву до танцю. З періодом розширення сюжетності в цьому напрямі і пов'язаний розрив пісні з танцем. Пісня почала співатись окремо, вилившись згодом у широкий і повноводий потік народної пісенності, в окремий пісенний жанр із виробленими упродовж його розвитку своїми художніми засобами відображення дійсності. Така еволюція, звичайно, відбувається повільно, протягом багатьох століть» [149, с. 12-13]. У загальних же рисах, за окресленням О. Дея, танцювальна пісня – це окремий жанр народної лірики, який на основі певних спільних ритмічних форм об'єднує

у собі поетичні, хореографічні та музичні елементи. Своїм найглибшим корінням танцювальна пісня веде до календарно-обрядової лірики (веснянок, купальських, петрівок), обрядових хороводів, які з часом набувають переважно ігрового характеру. До танцювальних пісень, вважає дослідник, належать метелиці, гопаки, козачки, шумки, краков'яки, коломийки та пісеньки-триндички, тобто веселі, гумористичні твори невеликого об'єму, співвідношення яких із танцем засноване на ритмомелодійній спільності й має характер взаємосупроводу [76]. Танцювальна пісня виконується періодично (на відміну від хороводних пісень), вриваючись час від часу в плин танцювальної мелодії. Пісні до танцю відрізняються від усіх інших видів пісень більш швидким темпом виконання і чітким ритмом. Завдяки жвавій мелодійності та лаконічній формі цим пісням властивий гумористично-сатиричний спосіб відтворення дійсності.

Регіональна належність до Полісся впливає на функціональні параметри пісень до танцю. Як стверджує О. Остап'юк, на Поліссі сфера їх вживання значно вужча (ніж, наприклад, в інших регіонах України; найпоширенішими вони є у Бойківському регіоні) [159]. Зазвичай, вони побутують на родинних та громадських святах під час застілля і танців, на весіллі – супроводжують різноманітні весільні обряди: вінкоплетення, випікання короваю, викуп молодої, від'їзд до молодого, обряд комори, перезву та ін. Однією з типових рис танечних пісень Полісся (у поліських дріботушках, зокрема) є відсутність політичних та соціальних мотивів; весільні співанки Полісся найчастіше мають дражливий зміст.

У поліських піснях до танцю найчастіше використовується ритмічна будова козачка – чотирирядковий вірш із формулою (3+3) 4 та (4+3) 4 із модифікаціями: (4+4+7) 2 та (4+4+8) 2:

Ой, я в Колі в коридорі

Ніженьками тупала,

А я Колі не любила,

А цукерки хрупала;

Часто бувають дванадцятискладові вірші з формулою краков'яка : (3+3) 4, або (6+6) 2:

Пішов дід на обід,

Баба на хрестини.

Прийшов дід без чобіт,

Баба без хустини [159].

В поліських дівочих піснях про кохання переважає дражливий характер:

Ой, хто ж то іде

Попід вербами?

Чи ж то мій, чи то твій –

Світить ребрами [159].

Та найбільш жартівливими серед танечних пісень Полісся є парубочі, основним змістом яких є різноманітні дошкульні жарти й кепкування:

Ой, я хлопець розбишака лишень до розбою.

Та як вийду на вулицю, то сі жаби бою.

Ой, я хлопець розбишака ішов могірами
Як би дала жаба в груди – я сі вкрив ногами [159].

В окрему групу виділяються гостинні пісні (триндички), основним мотивом яких є величання господарів дому і припрошення гостей до столу. Вважається, що створені вони жіночим середовищем під час пригостання на здоров'я, на похвалу, на подяку. Тому виконуються застольні пісні найчастіше від імені господині.

Типовими темами на Поліссі є танці й музики, що безпосередньо вказує на основну їх функцію – приспівуватись до танцю. Ця тема опрацьовується в різноманітних дотепних поворотах і несподіваних гумористичних перипетіях. Але, на відміну від інших, в яких майже не відчувається основного первинного призначення цих пісень, у поліських текстах тема танців і музик переважає над іншими.

Ой, заграйте, ви, музики,
Витоптала черевики.

Ой, заграйте на гітарі,
Витоптала штири пари.

Або:

Й у полі, й у полі корчомка стояла,
Корчомка стояла велика, новая.

У туй же корчомці козак дудку грає,
Козак дудку грає, дівчина гуляє [152].

Змістовний підхід до дослідження хореографічної лексики Рівненського Полісся вимагає аналізу втілення психологічної характеристики персонажів танцю засобами образної характерної лексики, психологічної вмотивованості використання тих чи інших лексичних засобів. Як приклад – танець весільної обрядовості.

Весільний обряд – один із найдревніших ритуалів духовно-мистецької діяльності людства, що безперервно змінюється під впливом економічних, соціальних, політичних, освітніх чинників і зберігається як необхідний компонент життєвого циклу людини незалежно від її віросповідання, національності та навіть особистих принципів.

У наукових працях істориків культури, мистецтвознавців, етнографів і фольклористів, філологів В. Красовської, К. Голейзовського, О. Воропая, Л. Орел, Є. Приступи, М. Немиро, Ю. Марка, Р. Цапун, О. Бріциної, З. Босик досліджено матеріали весільного обряду починаючи з прадавніх часів. Але хореографія весілля відображена в авторів як елементи певної обрядодії [154].

У культурі древніх народів ритуальний танок – чи не найголовніша складова в обрядодіях різного характеру. Перевтілення ритуального танку у видовище пов'язане в першу чергу з обрядом погребіння, а пізніше – весільним обрядом оскільки «обертвий характер ритуального танку з його екстатичною кульмінацією вже сам по собі свідчить про рух народження, є круговоротом віднови та трансформації» (Д. Антонович) [7, с. 41]. Предки українського народу не були винятком. Патетичний і пафосний обряд тризни – вшанування пам'яті загиблого воїна або померлого родича, неодмінно включав співи, танці Згодом

усі ці елементи переходять у весільний обряд [37].

У хореографії Рівненського Полісся трапляється не так багато спеціальних закінчених танцювальних форм, що виконувались під час весілля, зокрема, характерні лише для весільного обряду танки-хороводи, які і досі виконуються на весіллі. Нам вдалося віднайти кілька весільних танців та ігровий хоровод, що побутували на Поліссі до середини ХХ ст., які розглядаємо як певні епізоди з хореографічними елементами або закінчені танцювальні форми. Такий підхід відкриває можливості аналізу хореографічної складової весілля.

На весіллі танцювали під час випікання короваю, у «неділю молодої», вінчання, після вінчання, обіду у молодої, комори перезов, поділу короваю, коли у багатогранному дійстві переплітаються різні за змістом і структурою обрядові дії. В більшості випадків танець входив до ритуалу весілля як необхідний елемент.

Під час дослідницької роботи в історико-етнографічних експедиціях державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф при МНС України А. Самохваловій вдалося зібрати комплексний матеріал щодо хореографії весільного обряду Полісся (з Рівненським включно) як важливого фактору формування народної хореографічної культури Полісся [185].

Першим у перебігу весілля виконують танець коровайниць. Його пам'ятають, а то й досі танцюють чи не в кожному поліському селі: «Єк коровай всадили в піч, то коровайниці танцювали із лопаткою такею, що хліб сажили. Потом, як потанцювали, ти й лопаткою тею били по головах мужиків» [37, с. 29]. У більш поширеному варіанті на цих теренах: «Як уже в піч сажеют першого коровай, то всадит уже мати, чи крищона, тею лопатою бере та хату хрестить. З лопатою потанцує трошки» [144, с.16]. При цьому коровайниці виконують приспівки: «Ой дай Боже в добрий час, в добрий час, Яку людей, таку нас, таку нас»; «Поскачемо годину, годину, звеселимо родину, родину» [145, с. 17].

Коли до весілля випікають маленькі коровайчики чи плетіночки, коровайниці беруть рогачі чи коцюбу, обмотані рушником та співають і танцюють:

«Наша пічка рогоче, гой,
Наша пічка рогоче,
Коровайчика хоче» [144, с. 17].

Танці коровайниць можна характеризувати як довільну імпровізацію з приспівками, що несе в собі позитивну інформацію, яка насичає майбутній коровай і прогнозує веселий, невимушений та святковий настрій майбутнього весілля.

У «неділю молодої» зустрічаємо спогади та інтуїтивне виконання архаїчних розімкнутих танків-хороводів, які описує один із перших дослідників слов'янської хореографії К. Голейзовський – ведення молодої на посад [56]. Надалі, в перебігу весілля, розімкнуті танки-хороводи зустрічаються щонайменше тричі – обведення молодого навкруг столу перед виходом до церкви, коли батюшка в церкві водить молодих навколо престолу та трійний обхід навкруг столу молодих, коли їх вже обвінчали та «садовлять на кожу».

Обряд вінчання супроводжується процесією. До вінчання молодих супроводжували хресні батьки, дружки, гості та музиканти, що грали, як правило, марш. Наявність таких процесій фіксують майже всі дослідники. Хід весільного поїзду (процесії) є нічим іншим, як розімкнутим хороводом, підпорядкованим музичному ритму або пісенно-музичному ритму: «По вулиці весільного батька вели танцем «Ланцюжок». Він знаходився в центрі, з боків – «ватажели», до яких приєднувались інші гості, таким чином утворюючи «ланцюг» (лінію). Після приходу весільних батьків наречені йшли або їхали на возі до церкви вінчатись» [138, с. 42].

У частині застілля весільного обряду, «...випивши по дві ритуальні чарки... гості включаються в емоційний магічний акт зародження нової родини, що поєднує в собі ритуальні дієства зі співами-танцями» [37, с. 21].

Особлива увага на весіллі приділяється стійкому хореографічному елементу дієства – танцю молодих. В. Красовська зазначає, що виражальними засобами цього танцю, за свідченням документу XVIII ст., були дуетна форма, діалогічна міміка, залучення символічної атрибутики (платок), пантоміма [123, с. 12].

У 2008 р. під час історико-етнографічної експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини України етнографам вдалося записати спогади про весільний танець молодих у с. Кричільськ Сарненського р-ну Рівненської області від А.Ф. Корзун 1952 року народження. За її спогадами, на весіллі молодий танцював до молодої з приспівкою:

«Ти до мене я до тебе,
А більше нікого...» [185, с. 70].

За свідченням А. Самохвалової, спогади про весільний танець молодих зустрічаються вкрай рідко. Дослідниця припускає, що весільна пританцювка-відголосок старовинної весільної пляски. У східних районах Буковини «після першого столу староста з «деревцем» (маленька ялинка, прикрашена стрічками та штучними квітами), пританцювуючи, виводив молодих на їх перший танець» [185, с. 72]. Цей приклад підтверджує побутування весільного танцю молодих на теренах України незалежно від регіону. В сучасному весіллі функцію танцю молодих виконує вальс, який за образністю, лексикою, музично-хореографічною знаковістю найбільш відповідає сакральному змісту.

Особливої уваги заслуговує весільний танець «Подушечка» або «Танець із хустинкою», в якому теж відчувається відголосок старовинної весільної пляски. Так, у с. Нобель Зарічненського р-ну Рівненської області при виконанні «Подушечки» всі танцюристи ставали в коло, взявши одне одного за руки. У середині кола – соліст (дівчина або хлопець із хустинкою в руці), який вибирає в колі того, хто найбільше йому сподобався. Підходить, стає на коліно, дарує хустинку, цілує і стає в коло. Той, кого поцілували, далі танцює з хустинкою. При цьому співали: «Подушечки, подушечки, усі пуховіє, Подружечки, подружечки, усі молодые»; «Кого люблю, кого люблю, того поцілую, Я свою подушечку тому подарую» [138, с. 32]. У цьому танці обов'язковим є використання знакової атрибутики – хустинки, яку подають вибраному партнеру, та поцілунок із партнером, стоячи на коліні або на колінах (знак

преклоніння).

Хореографічним елементом весілля дослідники називають наступну складову частину весілля – затанцювання хлібу. У с. Нобель Зарічненського р-ну затанцювали хліб після першої чарки. Танцювали по двоє: старший дружка і дружка підійдуть до столу, перехрестять той хліб, що лежить біля молодої, поцілують його і затанцюють. Хліб тримають під рукою, беруться за мізинчики і танцюють (імпровізація – вільний хід, тричі). Музика грає не швидко. Далі беруться попід руки і скачуть. При цьому співають:

«Сватоньку до коханчику, гой,
Сватоньку до коханчику,
Пускай же нас до танчику» [138, с. 34-35].

Після танцю дружка з дружкою танцювали хресних батьків, а далі всі інші.

Схожий фрагмент затанцювання хліба було побачено у с. Задовже Зарічненського р-ну Рівненської області. У танцювальну програму весілля входили різновиди польки, козачок або гопачок, довгач або «До порогу до стола...», ігровий хоровод «Чоботи, чоботи...», який подекуди танцюють і досі на весіллі; «На реченьку», коробочка, різновиди вальсу та кадрили під назвою «Лисий» або «Надя» [185].

Гумористичне спрямування весільного дійства з рідкісно-високим рівнем хореографічного виконання зафіксовано у с. Вовчиці Зарічненського р-ну. Респонденти відтворили характер і настрої весільних побутових танців [185].

Окремою частиною поліського весілля є «комора», в якій хореографічний елемент використовувався ситуативно, відповідно до збереження молоддю чистоти природних інстинктів, вихованих із малку духовності почуттів. На відміну від інших регіонів України, на Поліссі пісні і танці виконували поза коморою. «Надалі все було за сценарієм. Простирадло, як знамено, вивішували на вулицю або ж ходили з ним по селу з піснями і танцями. Якщо ознак дівочтва не виявлялося, співали сороміцьких пісень, родину молодої всіляко ганьбили» [214, с. 182].

Із середини 30-х років ХХ ст. цей звичай почав зазнавати змін, а на початку ХХІ ст. від «комори» залишилися хіба що сороміцькі або скромні пісні з пританцюваннями, що виконують жінки середнього та старшого віку. А. Самохвалова у складі науково-етнографічної експедиції записала «аби що» у Г. Горбачевської, 1933 р. н., що проживає в с. Серники Зарічненського р-ну Рівненської області:

Тумбаси, тумбаси,
Ти казала що даси
Того меду що спереду,
А я тобі – ковбаси!

Окрім сороміцьких приспівок жінки співають весільні «пріпівки» або «частушки», але обов'язково з танцями, що носили імпровізаційний характер. Кожна виконавиця індивідуально виконує рухи, найбільш притаманні особисто їй, чим висловлює свій погляд на те, що відбувається [185, с. 4].

У власному архіві автора записано свідчення Валентини Густус, 1959 р.н.,

що народилася у с. Озеряни Дубнівського району Рівненської обл., про весілля її батьків, збереглося фото наречених (Див. Додаток Е Фото наречених із Рівненської області). За спогадами, весільні «пріпевки» супроводжувались танцями «веселими і розкутими» [161].

Театрально-хореографічним фрагментом весілля можна вважати жартівливе дійство перевдягання у циган, гадання на картах, обмащування та ін. («перезов»). Усі дійства супроводжували танцями, які виконувалися тим яскравіше й витриваліше, чим професійніше грали музиканти, що забезпечували весілля. Поліське весілля в наш час зберегло елементи театралізації з використанням характерної танцювальної лексики цього епізоду, наприклад, циганського танцю, елементами якого є «потрясування» плечима, рухи з шаллю або кольоровою хусткою, що чудово виконують танцівники навіть без хореографічної освіти.

Останнім танцювальним епізодом весілля можна вважати краєння короваю. Той, хто коровай розносить, пританцьовує, а гості співають жартівливих приспівок:

«Допустили негодя
До нашого короваю,
А він рук не помие
І делити не вмие...» [185].

Після того, як коровай розділили, весілля закінчується. Родина молодої йде додому з піснями і танцями, часто під супровід музики.

Відомості про весілля як один із найдавніших обрядів – джерела хореографічної культури краю – у дослідницьких роботах переважно зосереджувались на обрядодіях та їх вербальним, пісенним, атрибутивним супроводом. Роль хореографії ще вивчається, але вже існує цінний матеріал для наукового узагальнення. Так, використання ритуальних потрійних обводів, що виконуються під час весілля щонайменше чотири рази, є хороводом – найдревнішою формою танцю, що побутує досі на теренах України. Рядження у циган та інших персонажів відображає давні вірування людей про можливість пластичного перевтілення в природному середовищі. Введення весільних танців у програму обрядодії, на думку А. Самохвалової, які «ставали тлом до «комори», власне, розігрівали тіло» [185]. На нашу думку, коли музики грають гопачок, різновиди польки та вальсу, частушки, приспівки, «Аби що», народна хореографічна лексика збагачується й удосконалюється найкращими руховими елементами, що відповідають національному та регіональному (локальному) менталітету, відображує розуміння громадою національного образу світу з його архетипними смислами, знаками, образами.

На хореографію весільного обряду не дарма звертають увагу сучасні дослідники. Фольклористи XIX-XX ст. зафіксували для майбутнього музику та режисуру дійства весільної обрядодії, але не змогли зафіксувати весільні танці, оскільки система запису в хореографії остаточно сформувалась лише в 60-х роках XX ст. Але попри все танець посідає не останнє місце у весільному обряді, оскільки відповідає за рухливо-емоційну частину дійства.

Особливо важливим для нашого дослідження є вивчення впливу

компонентів вбрання та його крою на будову хореографічного руху в регіоні (стриманий або широкий, стрибковий або приземистий).

Поліський костюм сформувався в окремі етнолокальні комплекси наприкінці ХІХ-ХХ ст. Дослідженням народного вбрання поліського краю ХІХ-ХХ ст. займались: М. Білан, Г. Стельмащук, Г. Ніколаєва, А. Українець, О. Цюпа та ін. У працях автори звертали увагу на історичний аспект розвитку побутуючого комплексу, складові вбрання, тканину, специфіку пошиття, спосіб носіння, колористику та орнаментику [18, 194, 156, 211, 225].

Традиційне вбрання поліщуків наприкінці ХІХ ст. сформувалось у комплексі народного одягу. Комплекс – повний комплект одягу, який включає натільний, нагрудний і поясний одяг, а також їх додаткові елементи – пояси, головні убори, взуття і прикраси. Комплекси поділяються на кілька різновидів, що, у свою чергу, відбивають загальні стильові ознаки народної творчості. Ці локальні різновиди відокремлюються у територіальні строї і різняться лише окремими частинами костюма, характером оздоблення (технікою виконання орнаменту), колоритом, а також способами носіння фрагментів костюма [211, с.29-61].

Описи вбрання поліщуків ХІХ-ХХ ст. мають як інваріантне ядро, так і варіативний компонент. У ХІХ ст. подається такий комплекс: святкове жіноче вбрання складалося з довгої (до п'ят) домотканої, гарно прикрашеної сорочки, поділ якої часто визирав з-під смугастої вовняної рясної спідниці – «літника». Поверх неї обов'язково одягали вовняну запаску або полотняний фартух, які зшивалися з двох пілок і зверху рясувалися. Вузкий смугастий пояс-крайка, який подекуди зав'язували в свято, скріплював перераховані деталі між собою, водночас підкреслюючи особливості фігури та виконуючи певну оберегову функцію. Всі заміжні жінки покривали голови намітками чи хустками. Характерна особливість одягу – смугастість. Орнаментальні мотиви перегукувалися між собою. Червоні барви візерунків на фартухах, рукавах сорочок, кінцях наміток поєднувалися із переважаючим червоним кольором поясів, запасок, літників, завдяки чому творилася гармонія костюму [211, с. 29-61].

Чоловічий одяг того часу складався з лляної чи конопляної довгої сорочки, яка одягалася навипуск на штани (влітку – полотняні, взимку – сукняні). Сорочка обов'язково підперезувалася поясом, переважно однотонним. У холодну погоду носили сукняні «шоломки» (циліндричної форми та з чотирикутним верхом) і смушкові шапки, влітку – солом'яні «капелюші». Штани утримувалися за допомогою конопляного шнура – «очкура». Відзначалися вони неабиякою шириною: вздовж очкура утворювалася суцільна смуга складок. Носили чоловіки також і шкіряні пояси («ремені»), до яких закріплювалася шкіряна сумка («калита»), де знаходилися кремій, огниво, тютюн та ніж у шкіряному футлярі.

Головна складова частина народного вбрання, як жіночого, так і чоловічого – сорочка. За своїм кроєм, прикрасами вона гармонувала із загальним строєм народного одягу, в якому, за давньою традицією, переважали червоні кольори. Сорочка складалася з таких частин: стану, рукавів, «установок» (плечових

вставок), «лястовок» або «цвіклів» (клинців під рукавами), «коміра», «чохлаві». Усе це – прямокутні куски полотна, які, відповідно до задуму, оздоблювалися візерунками, а тоді зшивалися, як правило, вручну. Біля «корнера» та «чохлаві» полотно «морщили» (з цієї причини воно залишалося без прикрас) [211, с. 29-61].

Жіночі сорочки поліського регіону мають свої особливості. До спільних ознак варто зарахувати архаїчний крій, з яким тісно пов'язане декорування виробів. Характерне оздоблення жіночих сорочок – вишитий чи тканий орнамент, котрий розміщувався на рукавах, комірі, чохлах, подекуди – на пазусі (грудях). Найпоширеніша техніка вишивки – «заволока», завдяки якій творилися геометричні орнаменти. Розповсюдженими були гладь, хрестик. Нитки переважно червоного, синього й чорного кольорів. Часто поєднувалися ткані та вишиті орнаменти, різні техніки вишивки [211, с. 29-61]. У вишивках Рівненської та Волинської областей переважають геометричні орнаменти, композиції яких утворюються з ритмічного повторення ромбів, ламаних ліній, восьмикутних зірок. Основний колір – червоний, іноді додавалася чорна або синя нитка.

М. Білан подає опис іншого комплексу вбрання поліщуків – широкі полотняні спідниці оздоблені у долішній частині червоними перебірними смугами, або з картатої чи смугастої тканини, з-під якої випускали натканну смугу візерункового подолку; полотняна сорочка зі стійкою або викладним коміром, розкішно прикрашену червоним тканням або вишиваним орнаментом. Поверх таких спідниць одягали перкалевий або ситцевий фартух, вишитий орнаментом поперек. Як нагрудний жіночий одяг, побутувала коротка безрукавка-горсет. Від стану (талії) в цих безрукавках робили клапани-язики. Улюбленими кольорами безрукавок були: вишневий, червоний, зелений, синій. Верхнім одягом слугували традиційні свити-сернеги, розшиті аплікацією і вишивкою на манжетах і грудях. Головні убори поліських жінок – це давньоруські намітки, «старовіцькі» прямокутної форми хустки, а святковий головний убір дівчат – вінок. Жінки Західного Полісся виготовляли і носили на голові тверді обручеподібні кибалки, зроблені з картону або гнучкої деревини. Поверх кибалки одягали очіпок, а потім одягали намітку або хустку. На ноги взували постолі або чоботи [18, с. 145-180].

Чоловіче вбрання складалося з білої полотняної сорочки, одягнутої поверх штанів, з вишивкою на комірці-стійці, чохлах. Сорочку підперізували скрученим лляним, конопляним чи вовняним мотузком, або шкіряним чи домотканим ременем. Штани шили полотняні з доморобної тканини у смужки або дрібні клітини. На голову одягали солом'яний бриль, шапку із сукна або овечої шкіри. Взуттям були постолі або чоботи [18, с. 145-180].

У результаті аналізу обох комплексів означаються спільні елементи: сорочки, спідниці-літники, штани, головні убори та взуття. Вишивка та спосіб носіння вбрання теж перегукуються. Відмінність, а точніше, можливість по-різному інтерпретувати носіння одягу полягає у необов'язковому носінні фартуха, безрукавки-горсету, різних головних уборів. Характеристики одягу доповнюють один одного оздобою, кроєм, колористикою та складовими костюму. Побутуюче вбрання виготовляли з домотканого лляного чи

шерстяного полотна, що було важким та теплим і мало дещо інші функціональні особливості.

За функціональним призначенням народний комплекс поділяється на щоденний, святковий, обрядовий. Цілісний комплекс, який включав доповнення – зачіску, взуття, атрибути-символи, поєднував у собі всю гаму функцій: захисну, практичну, обрядову, знакову, оберегову, регіональну, національну. Надзвичайно важливими функціями були практична (у побуті) і захисна (фізичного тіла), проте не менш важливими були й інші функції, оберегова тощо. За допомогою певних символів, нанесених на одяг способом вишиття, ткання, вибійки, оберігали, за народними віруваннями, людину від поганого ока, злих духів. Неабияке значення мала функція обрядова, що вимагає спеціально виготовленого одягу для певного ритуалу чи обряду, наприклад, як весільний чи поховальний. В обрядовому вбранні певну роль відігравали атрибути-символи: квітка, вінок, колір квітів, стрічок, вишиті узорі сорочок та їх колір [195, с. 159-161].

У всі часи надважливою функцією була соціальна. Вона регламентувала носіння всього вбрання, впливала на вибір тканини, з якої виготовляли одяг. Привілеєм заможних, знаті віддавна було носіння шовкових, парчевих тканин і мережив. Отже, стрій мав становий характер і відповідав певному соціальному статусу його власника. Станова різниця виявлялася у конструкції окремих складових частин, у символіці кольорів [195, с. 159-161].

Естетична функція відображає ідеал краси, притаманній тій чи іншій епосі, історичному часу. Так, у давні часи панували різні художньо-естетичні ідеали, різні художні стилі, а у вбранні люди активно реагували на означені чинники. У середні віки на костюмах знаті позначився готичний стиль, у козацькі роки – мистецький стиль бароко, який був панівним у Західній Європі XVII ст., а в Україні – ще й у XVIII ст. Стиль бароко вплинув не лише на стрій знаті, а і на вбрання селян. Вбрання стало пишнішим за формами, у вишивці переважали композиції з рослинними крупними мотивами: трояндами, фуксіями, виноградними гронами, листям дуба з жолудями, кетягами калини [195, с. 159-161].

На підставі аналізу вищевказаних джерел можна виявити певні особливості саме Поліського краю, що дають підстави виділити його в окрему етнографічну зону, цікаву своїми рисами як у загальній культурі, так і хореографії. Хореографічна культура Полісся характеризується :

- великою силою глибинної культурної національної традиції, віддзеркаленої у пам'ятках народної поетичної творчості, описах обрядів і звичаїв, одязі і орнаментиці;

- значним впливом обрядової пісенності, її регламентації за порами року, певними календарними віхами та видами занять;

- особливим вирізненням ролі жінки у плеканні і виконанні обрядової і взагалі фольклорної традиції.

Танцювальна культурна спадщина Поліського краю своєрідна за манерою та характером виконання і є виявом життєрадісного характеру, оптимізму, дотепності, що є показником духовної сили населення.

Таким чином, розглядаючи культуру Поліського регіону можна засвідчити, що даний регіон знаходиться на перехресті мов і традицій та виступає прикладом взаємодії західної й східної субкультур. 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.

Висновок щодо ментальності Поліського регіону, яка залежить від специфіки географічного розташування регіону та геополітичних ситуацій. Особливістю регіону є відтворення в культурі світосприйняття із характерологічною манерою, що дає підстави назвати даний аспект менталітетом. До таких характерних рис поліської ментальності можна віднести консерватизм, помірну політичну активність, національну толерантність, релігійну терпимість тощо. Серед рис менталітету полісян також можна відмітити бажання до мирного співіснування, яке передбачає толерантне невтручання в життя та інтереси інших соціальних груп, оскільки групи мають інші ознаки та різняться за національним, релігійним, соціальним, територіальним, історичним показником.

Рівненське Полісся ще й донині зберігає значну кількість архаїчних рис у матеріальній та духовній культурі й характеризується:

- а) особливою консервативністю та залишками дохристиянських вірувань, прадавніх звичаїв, світогляду й уявлень українського народу;
- б) синтетичністю пам'яток традиційної духовної і матеріальної культури, що є наслідком адаптації білоруських та польських народних традицій та впливом Західного та Середнього (Центрального) Полісся;
- в) наявністю новітніх смислів та символіки, пов'язаних із трагічними історичними подіями Чорнобильської катастрофи.

Завдання для самостійної роботи. (аналіз літературних джерел).

- Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори духовного життя: монографія. Рівне: М. Дятлик, 2014. 362 с
- Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії. Матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2005. 87 с
- Годовський В. М. Танці Полісся. Рівне, 2002. 114 с.

Практичні завдання.

(постановочна робота в класі хореографічного етюд).

- Розбір та вивчення лексики танцю «Поліський козачок».
- Опрацювання малюнку танцю «Поліський козачок».
- Прослуховування музичного матеріалу танцю «Поліський козачок».
- Постановка танцювального етюд.

10. Тематика рефератів.

- 1 Формування структурно-образних та символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю.
- 2 Структурні та символічні особливості хореографічної лексики як форма існування художнього тексту українського народного танцю.
- 3 Становлення етнонаціональних рухових архетипів як відображення образного світобачення народу в системі хореографічного мислення.
- 4 Сучасні соціокультурні та мистецькі форми збереження та розвитку особливостей регіональної лексики українського танцю Полісся.
- 5 Тенденції та перспективи розвитку регіональних особливостей лексики українського народного танцю на Поліссі.
- 6 Збереження та збагачення хореографічної лексики народних танців на прикладі аналізу творчості хореографічних колективів Рівненського Полісся.
- 7 Історико-етнографічні джерела регіональної лексики українського народного танцю Полісся.

- 8 Історико-географічний та етнографічний фактори формування народної хореографічної культури Полісся.
- 9 Особливості народних танців Рівненського Полісся у системі поліської народної хореографічної культури.
- 10 Танцювальні кроки та танцювальні біги, бігунці – група рухових архетипів лінійного освоєння простору (оточуючого середовища).
- 11 Рухи на повному присіданні – група рухових архетипів енергетично-напруженого освоєння «нижнього» світу, коріння родового Древа.
- 12 Повороти та оберти – рухові архетипи, пов'язані з символікою кола, сонця (оберегові).
- 13 Підбивки у стрибку – група імпульсних рухових архетипів.
- 14 Складні технічні рухи – група рухових архетипів духовного злету, розвитку-вдосконалення, осягнення «верхнього», небесного світу.
- 15 Лексика та малюнок танців: «Крутях».
- 16 Лексика та малюнок танців: «Ой-ра».
- 17 Лексика та малюнок танців: «Буянський скакунець».
- 18 Лексика та малюнок танців: «Шалантух».
- 19 Лексика та малюнок танців: «Поліський козачок».
- 20 Лексика та малюнок танців: «Оберек».
- 21 Лексика та малюнок танців: «Скакуха».
- 22 Лексика та малюнок танців: «Зайчик».
- 23 Лексика та малюнок танців: «Шир».
- 24 Лексика та малюнок танців: «Падеспань».

11. Рекомендована література.

1. Авраменко В. К. Українські національні танці, музика і стрій. Канада, Вінніпег, 1947. 80 с.
2. Аиброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ «ромб с крючками». Сов. археология. 1965. № 3. С. 14-27.
3. Аксьонова І. Ю. Основи українського народно-сценічного танцю: історичний аспект. Рівне, 2009. 135 с.
4. Аксьонова І. Ю. Танцювальна лексика Поліського краю: навч. посіб. Рівне: Вид. О. Зень, 2012. 254 с.
5. Андреев А. Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства. Москва: Наука, 1981. 192 с.
6. Антоненко М. В. Про ментальні категорії часу і простору в традиційній духовній культурі мешканців Українського Полісся. Мультиверсум. Філософський альм. Вип. 83. 2009. С. 17-32.
7. Антонович Д. В. Історія української літератури. Т. 1. Київ: Либідь,

1993. 357 с.

8. Атитанова Н. В. Танец как новая универсалия. От выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дисс... канд. филос. наук: 24.00.01. Саранск, 2000. 18 с.

9. Базарова Н. П. Азбука классического танца. Ленинград, 1983. 207 с.

10. Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва: Сов. энцикл., 1981. 623 с.

11. Балог К. Ф. Танці Закарпаття. Ужгород, 1998. 143 с.

12. Баранова Г. И. Танцы народов СССР. Москва: Госиздат культ-просвет. лит., 1954. 192 с.

13. Барток Б. Народна музика Угорщини та сусідніх народів. Київ. 1966.

14. Бахрушин Ю. А. История русского балета. Москва: Просвещение, 1977. 287 с.

15. Безклубенко С. Д. Теорія культури: навч. посіб. Київ: КНУКіМ, 2002. 323 с.

16. Бердяев Н. А. Русская идея. Судьба России. Москва, 1997. С. 514-515.

17. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. 2-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990. 256 с.

18. Білан М. С., Стельмашук Г. Г. Український стрій: Навч. посіб. Львів: Фенікс, 2000. 325 с.

19. Білоус О. Особливості соціального функціонування хорової культури в Україні Молодь і ринок. 2017. № 2. С. 130-133. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2017_2_29.

20. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Москва: Искусство, 1987. 380 с.

21. Богданов-Березовский В. Статьи о балете. Ленинград: Сов. композ., 1962. 208 с.

22. Боголюбская М. С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания. Москва: ВНИИ ИТ и КИР, 1986. 92 с.

23. Богород А. Народний танець українців у писемних джерелах URL: <http://www.redkyb.ru/boh/dans/bookstan/ukrtan2-2.html>

24. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці. Монографія. Київ: Ліра-К, 2015. 185. с.

25. Бондаренко Л. А. Методика хореографічної роботи в школі. Київ: Рад. шк., 1966. 214 с.

26. Боримська Г. В. Самоцвіти українського танцю. Київ: Мистецтво, 1974. 136 с.

27. Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. Москва: Наука, 1973

28. Бромлей Ю. В. О предмете культурно-социальной антропологии и этнографии в трактовке англо-американских и советских ученых (опыт сравнительного анализа). Этнография за рубежом, 1979.

29. Ваганова А. Я Основы классического танца. Ленинград: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. 192 с.

30. Василенко К. Ю. Лексика народно-сценічного танцю. Київ:

Мистецтво, 1971. 257 с.

31. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. 3-тє вид. Київ: Мистецтво, 1996. 493 с.

32. Василенко К. Ю. Український танець: Підручн. Київ: ПКПК, 1997. 281 с.

33. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ: Мистецтво, 1962. 164 с.

34. Васіна З. О. Український літопис вбрання: [книга-альбом]. Київ: Мистецтво. Наук.-худож. реконструкції, 2006. 448 с.

35. Верховинець В. М. Весняночка. 4-е вид. Київ: Муз. Україна, 1969. 123 с.

36. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990. 151 с.

37. Весілля у Сварицевичах: Етнографічний опис із народних уст / упоряд. Р. В. Цапун. Рівне: Перспектива, 2005. 100 с.

38. Виноградова Л. Мифологический аспект Полесской русальной традиции. Славянский и балканский фольклор. Москва: Наука, 1978. С. 98-125.

39. Виткалов С. В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне: ППДМ, 2012. 416 с.

40. Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори духовного життя: монографія. Рівне: М. Дятлик, 2014. 362 с.

41. Вірський П. П. Передмова до четвертого видання / В. М. Верховинець. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990. С. 11-12.

42. Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії. Матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2005. 87 с.

43. Володько В. Ф. Методика викладання народно-сценічного танцю: Навч.-метод. посіб. Ч. 2. Київ: Мистецтво, 2003. 122 с.

44. Волынский А. Книга ликований. Проблема русского балета. Ленинград: АРТ, 1925, переизд. 1992.

45. Воронський В. Передмова до третього видання. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ: Муз. Україна, 1990. С. 10.

46. Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. Москва: Искусство, 1986. 572 с.

47. Гачев Г. Вещают вещи. Мыслят образы. Академический проект. Москва, 2000.

48. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: курс лекций. Москва: Academia, 1998.

49. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. Т. 1. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. Москва: Искусство, 1968. 311 с.

50. Гнатенко П. І. Український національний характер. Київ: ДОК, 1997. С. 73-93.

51. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків. НТШ, Т. 201. Нью-Йорк, 1981. С. 213-240.

52. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т русс. лит. (Пушкин. Дом). [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 8. Статьи. 1952. С. 177-190.
53. Годовський В. М. Танці Полісся. Рівне, 2002. 114 с.
54. Голан А. Миф и символ. Москва, 1993. С. 24.
55. Голдрич О. Хореографія: Навч. посіб. Львів: Край, 2003. 156 с.
56. Голейзовский К. О. Образы русской народной хореографии. Москва: Искусство, 1964. 368 с.
57. Головинский Г. Восприятие музыки. Москва, 1980. 105 с.
58. Гордеев В. А Танець та духовність традиційної української народної обрядової культури. Духовність українства ХХІ століття. Зб. наук. пр. Кіровоград: ВНЗ ВМУРОЛ «Україна», 2006. Вип. 10. С. 87-90.
59. Гордеев В.А. Лексика українського народного танцю як предмет наукового дослідження. Вісник міжнар. слов'янськ. ун-ту «Харків». Серія «мистецтвознавство», 2007. Т. Х. № 1. С. 30–31
60. Гордеев В. А Танцювальний фольклор Полісся. Вісник міжнар. слов'янського ун-ту «Харків». Серія «мистецтвознавство», 2010. Т. ХІІІ. № 2. С. 22–25.
61. Гордеев 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.
62. Гордеев В. А Взаємовплив на формування танцювальної лексики Полісся. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*, 2014. №№ 11–12 (November – December) Austria Vienna. С. 55-58.
63. Гордеев В. А Формування структурно-образних та символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю. Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наук. зб. Напрямок «Мистецтвознавство». Рівне: РДГУ, 2018. Вип.28. С. 213-222. (Index Copernicus, Googl Scholar, РИНЦ, Cosmos, Googl Scholar).
64. Гордеев В. А Лексика народних танців Рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культури України. Часопис Народознавчі зошити, 2019. № 1 (січень-лютий) двомісячник Нац. акад. наук України. Львів. С. 253-258 (Googl Scholar).
65. Гордеев В. А. Рівненське Полісся як самобутній і архаїчний культурний регіон України: хореографічна складова мистецької спадщини. *Культура України. Серія «Мистецтвознавство»*. Харків: ХДАК, 2019. С. 135-143 (World Cat, Index Copernicus, Googl Scholar, РИНЦ, BASE).
66. Гордійчук Б. Презентація «Родослава» / новоствореного фольклорного колективу. Режисер програми – балетмейстер, засл. артист УРС Р. Малиновський. Вісник «Житомир». 1992. 28 лют. С. 6-7.
67. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Чернигов, 1895. Вып. 1. 308 с.; 1896. Вып. 2. 390 с.; 1899. Вып. 3. 765 с.
68. Грінченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / Упоряд. Д. Жуковський. Київ, 1994. 288 с.

69. Грушевський М. С. Історія української літератури в 6-ти т. Т. 1. Київ: Либідь, 1993. Т. 1. 391 с.
70. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ: АН УРСР, 1963. 235 с.
71. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ: Наук. думка, 1969. 614 с.
72. Гумилев Л. Н. Этносфера: история людей и история природы. Москва: Экспрос, 1993. С. 493-542.
73. Гусев Г. П. Народный танец. Методика преподавания. Москва: Владос, 2012. 608 с.
74. Давидюк В. Концепції і рецепції. Луцьк: Твердиня, 2007. 288 с.
75. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Вежа, 1997. 296 с.
76. Дей О., Марченко М., Гуменюк А. Танцювальні пісні. Київ: Наук. думка, 1970. 250 с.
77. Дем'янюк Н. Ю. Педагог, учений і митець Василь Миколайович Верховинець: Наук.-практ. матеріали / Полтавський держ. пед. ін-т ім. В.Г.Короленка. Полтава, 1997. 24 с.
78. Денисюк В. Зачаровані мистецтвом: історико-краєзнавчий нарис. Луцьк: Ініціал, Надстир'я, 1997. 160 с.
79. Дзюба І. Деякі проблеми і перспективи української культури. Кур'єр Кривбасу. 2002. № 153. С. 3–7.
80. Дмитрук А. Український янтар. Країна знань. 2007. № 3. С. 40-41.
81. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне: Славянский и балканский фольклор / отв. ред. Н. И. Толстой. Москва: Наука, 1986. 149 с.
82. Елѣхина Е. А. Проблемы формирования танцевальной культуры Украины: Период Киевской Руси: дисс...канд. искусств. 17.00.01 / Киев. гос. ун-т культуры и искусств, 1996. 185 с.
83. Етнокультурний центр Рівненського міського Палацу дітей та молоді. URL: <http://www.pdm.org.ua/news/etnokulturniy-centr-rivnenskogo-pdm> <http://www.pdm.org.ua/ensembles?page=1>
84. Євдокиєв Т. Чужого наuczайтесь і свого не цурайтесь. До гуманістичної педагогіки В. О. Сухомлинського і Р. Штайнера. Київ: Рідна шк., 1998. С. 26-28.
85. Забрєдовський С. Г. Деякі аспекти розвитку народної хореографії. Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 1994. С. 72-74.
86. Загайкевич М. П. Українсько-польські мистецькі взаємини ХІХ ст. Київ: Логос, 1998. 59 с.
87. Зайцев Е. В. Основы народно-сценического танца: Учеб. пособ. Ч. I. Киев: Мистецтво, 1975. 223 с.
88. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. Москва: Искусство, 1976. 351 с.
89. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. Москва: Искусство, 1954. 431 с.
90. Здоровега Н. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. Київ: Наук. думка, 1974. 159 с.

91. Зубатов С. Л. Основи викладання українського народно-сценічного танцю. Київ: МК України, ІПКПК, 1995. 159 с.
92. Зубатов С. Л. Поліська полька та Бойківчанка: Літературно-графічний запис українських побутових танців. Київ: МК України, 1993. 43 с.
93. Інтерв'ю з О. Козачуком, записане автором на базі танцювального колективу «Волинянка» при міському палаці культури м. Луцьк 15 травня 2017 р. Приватний архів автора.
94. Інтерв'ю з А. Крикончуком, записане автором на базі народного танцювального колективу «Дружба» при міському палаці дітей та молоді м. Рівне 20 лютого 2004 р. Приватний архів автора.
95. Інтерв'ю з В. Марущаком, записане автором на базі заслуженого народного танцювального колективу України «Полісянка» при міському будинку культури м. Рівне, 3 лист. 2014 р. Приватний архів автора.
96. Інтерв'ю з В. Смирновим, записане автором на базі кафедри хореографії Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 23 верес. 2011 р. Приватний архів автора.
97. Історія створення музею Пирогово / URL: <http://pirogovo.org.ua>.
98. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996.
99. Каган М. С. Морфогия искусства. Ч. 1-3. Ленинград: Искусство, Лен. отд., 1972. 440 с.
100. Капустін О., Задорська Л. Шалантух. Київ, 1966. 15 с.
101. Кара-Васильєва Т. В., Заволокіна А. О. Українська народна вишивка. Київ: Либідь, 1996. 96 с.
102. Кара-Васильєва Т. В. Українська сорочка: Альбом. Київ: Томіріс, 1994. 32 с.
103. Каргин А., Цагарелли Ю. Призвание и мастерство. Москва: Высшая шк., 1986. 132 с.
104. Квітка-Основ'яненко Г. Історія українського театру у Харкові. Харків, 1964. 448 с.
105. Керлот Х. Словарь символов. Москва, 1995.
106. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис...канд. мист. 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мист., 2007. 14 с.
107. Кіндер К. Р. Жанрові різновиди та локальна специфіка народних танців Волині. Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Київ. нац. ун-т культури і мист. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2012. Вип. 26 С. 172
108. Климов А. А. Народно-сценический танец. Ч. I. Москва: Искусство, 1976. 224 с.
109. Книш І. Жива душа народу (До ювілею українського танцю). Канада, Вінніпег, 1966. 78 с.
110. Ковальчук В. П. Луканюк Б. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. IV. Рівне: Перспектива, 2003. 256 с. іл., ноти.
111. Ковальчук В. П. Добрянська Л. П. Волинсько-рівненські матеріали у

фондах ПНДЛМЕ. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. V. Рівне: Перспектива, 2004. 256 с. іл., ноти.

112. Ковальчук Н. А. Обрядовість осіннього циклу на Рівненському Поліссі. Народна творчість та етнографія. 2006. № 5. С. 123-126.

113. Ковальчук Н. А. Поліссязнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів. Рівне, 1998.

114. Ковальчук Н. А. Реліктові особливості весняної обрядово-звичаєвої спадщини поліщуків у XX столітті (історико-етнографічне дослідження за фактологічним матеріалом північних районів Рівненщини). Матеріали до української етнології: зб. наук. пр. Київ, 2005. Вип. 5 (8). С. 52-57.

115. Козлов В. В. Психология дыхания, музыки, движения. Москва: АПН, 2009. С. 37.

116. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград: Степ, 1999. 212 с.

117. Колесса М. Фанатично закоханий в музику. Музика. 1993. № 3. С. 20-22.

118. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ: Наук. думка, 1970. 592 с.

119. Колногузенко Б. М. Хореографіяна композиція. Харків, ХДАК, 2018. 208 с.

120. Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977. 215 с.

121. Косвен М. О. Очерки истории первобытной культуры Москва: Изд-во АН СССР, 1957. 241 с.

122. Котляревський І. П. Енеїда. Мал. А. Базилевича. Київ: Вид-во ФОП Стебеляк, 2012.

123. Красовская В. Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века. Ленинград: Искусство, 1958. 308 с.

124. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: Метод. посіб. Кіровоград, 2003. 99 с.

125. Кропивницький М. П'єси / Упоряд. та авт. приміт. В. М. Івашків; Вступ. ст. Р. Я. Пилипчука; Іл. К. О. Музики. Київ: Дніпро, 1990. 445 [2] с. : іл.

126. Курочкін О. В. Новорічні свята українців: Традиції і сучасність. Київ, 1978. С. 24-39.

127. Кутельмах К. Аграрные мотивы в календарной обрядности полищуків. Полесье Украины: материалы историко-этнографического исследования Овруччины. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1999. Вип. 2. С. 194.

128. Лисинюк М. В. Мова як універсальна форма буття національної культури: автореф. дис... канд. культурології: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2019. 16 с.

129. Левинсон А. Старый и новый балет. Петроград: Сов. иск., 1919. 129 с.: ил. 108 с.

130. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура XX ст.: автореф. дис...канд. іст. наук 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2003. 19 с.

131. Лисенко М. Про народну пісню і про народність в музиці. Київ:

Мистецтво, 1955. 68 с

132. Леся Українка. Драматичні твори / Упоряд. та авт. приміт. Р. П. Радишевський, О. Ф. Ставицький; Авт. передм. Л. Костенко; іл. худож. В. В. Василенка. Київ: Дніпро, 1989. С. 51-52.

133. Лозко Г. Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект. Київ: АртЕк, 2004. С. 6-107.

134. Лозко Г. Українське язичництво. Київ, 1994. 90 с.

135. Лопухов Ф. В. Хореографические открытия. Москва: Искусство, 1972. 215 с.

136. Максюта М. Є. Єдність культури і мислення. / Відп. ред. І. В. Бичко. Ін-т сист. досліджень освіти, Укр. агр. держ. ун-т. Київ, 2005. 215 с.

137. Малиновский Р. Б. Вдохновение в танце. Новости Житомира, 2010. 3 янв.

138. Маркевич М. А. Обычаи, поверия, кухня и напитки малоросіян. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ, 2002. С. 52-169.

139. Марко Ю. М. Хореографічний фольклор східного регіону Чернівецької області. Чернівці: Друк Арт, 2009. 104 с.

140. Матейко К. І. Український народний одяг. Київ: Наук. думка, 1977. 233 с.

141. Медвідь Т. Становлення та розвиток загальної музичної освіти в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття): монографія. Дрогобич: Ред.-вид. відділ Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2017. 254 с.

142. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки; Исследование: теоретическое исследование целостной концепции художественной формы музыки. Москва: Композитор, 1993. 262 с.

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

144. Мелодії древнього Нобеля / Упоряд. Р. В. Цапун. Рівне: Перспектива, 2003. 128 с.

145. Милорадович В. Життьє-бытьє лубенского крестьянина. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ: Либідь, 1991. С. 170-342.

146. Миронов В. В. Український костюм. Комплект листівок. Київ: Мистецтво, 1983. 20 листівок.

147. Михайлик А. Г. Тенденции развития художественной самодеятельности на современном этапе. Ленинград: ЛГИК, 1977. 27 с.

148. Морозов А. І. Віртуозні рухи в українському народно-сценічному танці: витоки, еволюція, сучасні тенденції : автореф. дис...канд. миств. : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мист., 2019. 16 с.

149. Нариси до історії українського народного танцю / Укл. В. К. Купленник. Київ: ІЗМН, 1997. С. 12-13.

150. Народні танці на Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна. Луцьк: Волин. обл. друк., 2005. 100 с.

151. Народные знания. Фольклор. Народное искусство: Свод этнографических понятий и терминов / Под общ. ред. акад. Ю. В. Бромлея

- (СССР) и проф. Г. Штробаха (ГДР). Т. 4. Москва: Наука, 1991. 168 с.
152. Настюков Г. А. Народный танец на самодеятельной сцене : (советы балетмейстеру). Москва: Просвещение, 1976. 64 с.
153. Наулко В.І. Культура і побут населення України Київ: Либідь, 1993. 288 с.
154. Несен І. Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина ХІХ–ХХ ст.). Київ, 2004. 280 с.
155. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Київ: Обереги, 1992. 88 с.
156. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ: Либідь, 1996. 176 с.
157. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балете. Москва: Искусство, 1965. 375 с.
158. Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья / Сост. В. К. Бондарчик [и др.]; под ред. В. К. Бондарчика. Минск: Наука и техника, 1987. С. 23-50.
159. Остап'юк О. О. Українські танечні пісні: регіональна специфіка та національна традиція: автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.07. Київ : КНУТШ, 2012. 20 с.
160. Ошуркевич О. Релікти волочечних звичаїв на західноукраїнському Поліссі. Полісся: мова, культура, історія. Матеріали міжнар. конф.. Київ, 1996. С. 349-353.
161. Пам'ятні матеріали Рівненщини. Фотоматеріали. Тексти танцювальних пісень. Рівне, 2016. Приватний архів автора. 1995-2015 рр.
162. Пастернакова М. Народний і мистецький танець. Енциклопедія Українознавства. Т. І. Мюнхен, 1951. С. 881-882.
163. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Канада, Вінніпег, 1963. 223 с.
164. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца. Книга для учащихся. Москва: Просвещение, 1985. 223 с.
165. Пасютинская В. М. Своеобразие прикарпатской народно-сценической хореографии. Киев: КГИК, 1978. 63 с.
166. Пігуляк І. Василь Авраменко та відродження українського танцю. Короткий нарис до шістдесятиріччя його творчої праці над відродженням українського танцю. Ч. І. Нью-Йорк, 1979. 74 с.
167. Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження / Відп. ред. С. Павлюк, М. Глушко. Львів, 1997. Вип. 1: Київське Полісся, 1994. 356 с.
168. Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження / Відп. ред. С. Павлюк, М. Глушко. Львів: 1999. Вип. 2: Овручина, 1995. 373 с.
169. Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження / Відп. ред. С. Павлюк, Р. Омеляшко. Львів, 2003. Вип. 3: У межиріччі Ужа і Тетерева, 1996. 338 с.
170. Поліська дома / [зібрав, упоряд., прокомент. В. Давидюк]. Вип. II: Проблеми збереження, розвитку та сценічного втілення народного танцю

(матеріали Полісся). Рівне, 2002. 47 с.

171. Полятикін М. А. Народні танці Волині та Волинського Полісся. Луцьк: Волин. обл. друк., 2008. 102 с.

172. Помпа О.Д. Польові дослідження народно-танцювальної культури на Житомирщині. Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2010. № 1

173. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с: іл. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).

174. Протопопов В. В. М. И. Глинка. Москва, 1949.

175. Пушкар Н. До історії рукописного зошита. «Роде наш красний...» : Волинь у долях краян і людських документах / [упоряд. і авт. перед. Л. К. Оляндер]. Луцьк: Вежа, 1996. С. 19-40.

176. Рабинович В. Л. и др. Когнитивная эволюция и творчество / В. Л. Рабинович, Н. Л. Мухелишвили, Ю. А. Шрейдер, Е. Н. Князева / РАН Ин-т философии. Москва, 1995. 225 с.

177. Разумцева Г. І. Народна моральність та ментальні риси характеру українського народу як цінності духовної культури. Зб. наук. пр. Київ. військового гуманіт. ін-ту. 1999. №1 (8). С. 46-50.

178. Рівненське фольклорно-етнографічне товариство. URL:https://knowledge.allbest.ru/moscow/2c0b65635b2bc78a5d43b88421316c27_0.html

179. Рильський М. Чарівник танцю. Верховинець В. М. Теорія українського танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990. С. 5-6.

180. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: Навч. посіб. Київ: ТОВ «Інтерпроф», 2002. 270 с.

181. Рудницька Т. Етнічні спільноти України: тенденції соціальних змін. Київ: Ін-т соціології НАН України, 1998. 170 с.

182. Рыбаков Б. А. История русского искусства. Москва: Искусство, 1963. Т. 1.

183. Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура. История культуры Древней Руси. Москва-Ленинград, 1951. Т. 2. 399 с.

184. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. Москва: Русское слово, 1997. 270 с.

185. Самохвалова А. Хореографія весільного обряду Рівненського Полісся. Актуальні питання культурології. Альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту / За ред. проф. Виткалова В. Г. Вип. 10. Т. 2. 2010. С. 67-78.

186. Скуратівський В. Свято українського танцю і народної пісні в Макалевичах. Житомир, 10 берез. 1994. С. 4-6.

187. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. Москва: Просвещение, 1986. 192 с.

188. Соболь В. Дослідження витоків української ментальності. Слово і час. 1992. № 8. С. 42-45.

189. Соколов А. А. Проблема изучения танцевального фольклора. Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. / Отв. ред. В. Е. Гусев. Ленинград: Лениздат, 1983. Вып. 7. С. 126-138.

190. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку Матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2002. 96 с.
191. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва: Искусство, 1953.
192. Станішевський Ю. О. Хореографічне мистецтво. Київ: Рад. шк., 1969. 102 с.
193. Стасов В. В. Русский народный орнамент. Санкт-Петербург, 1872. С. 17.
194. Стельмашук Г. Г. Давнє вбрання на Волині. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. 280 с.
195. Степанова Л. Г. Народные сюжетные танцы. Москва: Сов. Россия, 1969. 108 с.
196. Степико М. Т. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). Київ: Знання, КОО, 1998. 251 с.
197. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. Учеб. пособ. Санкт-Петербург: Лань, 2016. 376 с.
198. Танцевальный словарь. URL: <http://dance123.ru>
199. Танці Волині / упоряд. І. Антипова. Київ: Мистецтво, 1973. 172 с.
200. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. Москва: Искусство, 1980.
201. Таранцева О. О. Програма спецкурсу з українського народного танцю для педагогічних закладів. Мистецтво та освіта. 2000. № 4. С. 38-40.
202. Таранцева О. О. Василь Верховинець і національне виховання. Рідна шк. 1999. № 12. С. 65-66.
203. Таранцева О. О. Виховання національної культури молоді засобами хореографії у педагогічній спадщині В. М. Верховинця. Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В. М. Верховинця: Зб. наук. пр. Полтава : ПДПУ ім. В. Г. Короленка, 1999. С. 43-49.
204. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх вчителів хореографії засобами українського народного танцю: дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / Ін-т педагогіки і психології професійної освіти АПН України. Київ, 2002. 224 с.
205. Тематична фольклорно-етнографічна експедиція в села Дібрівськ, Вовчиці, Вичівка Зарічненського р-ну Рівненської обл. (27.12-30.12.1998 р.) Танці, ігри. ДАРО (Держархів Рівнен. обл.). Р. 2828 № 4, спр. 48. 6 арк. Запис А. В. Самохвалової.
206. Тітов В. Народні подільські танці. Хмельницький: Поділля, 2000. 151 с.
207. Ткаченко Т.С. Народные танцы. Москва: Искусство, 1957. 351 с.
208. Традиційно-побутові танці України: хрестоматія. Рівне: Волинські обереги, 2019. 280 с.
209. Троєльнікова Л. О. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у ХХ ст.: автореф. дис. ... д-ра миств. 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 42 с.

210. Турула Є. Українські танці. Ів.-Франківськ: Коломия, 1997. 48 с.
211. Українець А. Традиційний одяг Рівненщини. У двох кн. Кн. 1. Рівне: У фарватері істин, 2019. 208 с.; іл.
212. Українська культура і мистецтво у сучасному державотворчому процесі: Стан, проблеми, перспективи: матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. 58 с.
213. Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: Стан, проблеми, перспективи: матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2003. 90 с.
214. Українське весілля / Упоряд. М. Немиро. Рівне: О. Зень, 2008. 304 с.
215. Українське мистецтво у полікультурному просторі. Київ: Екс. об., 2000. 206 с.
216. Українські народні танці / Упоряд., вступ. ст. та прим. А. І. Гуменюка, за ред. П. Вірського. Київ: Наук. думка, 1969. 615 с.
217. Філософія культури: Межвуз. сб. науч. ст. Самара: Самар. гос. ун-т, 1995. 95 с.
218. Франк С.Л. Духовные основы общества. Москва: Республика, 1992. 511 с.
219. Франко І. Я. Про театр і драматургію (вибрані статті, рецензії та висловлювання). Київ, 1957. С. 92.
220. Фриз П. І. Виховання майбутніх учителів початкової школи на засадах хореографічної культури. Педагогічні науки: Наук. вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки / Ред. кол.: І.О. Смолюк (гол. ред.), Р.А. Арцишевський, Е.С.Вільчковський та ін. 2016. Т. 2. № 1 (303). С.86-90.
221. Фриз П. І. Соціалізація молодшого школяра в процесі занять хореографією. Молодий вчений. 2019. № 9 (2). С. 322-325.
222. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. I-II. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 320 с.
223. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Изд. 2-е. Москва: ПРЕСТ, 2008. 32 с.
224. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Kholopova.pdf>. Загол. с экрана.
225. Цюпа О. І. Порівняльна характеристика основних комплексів українського і білоруського жіночого народного костюма Полісся. Культурна трансформація сучасного українського суспільства. Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ: ДАКККиМ, 2009. 300 с.
226. Чепалов О. І. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени). Культура і сучасність: Альм. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2004. С. 80-87.
227. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования: [в 7 т.] / собрал П. П. Чубинский. Санкт-Петербург: [б.и.], 1872-1878.
228. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. Минск:

Высшейша шк., 1990. 414 с.

229. Чурко Ю. М. Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве. URL: <http://repository.buk.by:8080/jspui/bitstream/123456789/599/1/>

230. Чурпіна Т. М. Соціально-педагогічні проблеми розвитку творчої уяви молодших школярів засобами хореографічного мистецтва (на матеріалі використання казок): дис... канд. пед. наук: 13.00.05 / Київ. держ. ун-т культури і мист., 1998. 173 с.

231. Шариков Д. І Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю.: монографія. Київ: КиМУ, 2013. Ч. I. 204 с.: іл.

232. Шапка М. Природа полна танца. Уикенд. № 48 (538) 02.12.2010. С. 28.

233. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та хореографічна практика хореографічної культури: монографія. Київ: КиМУ, 2013. Ч. II. 204 с.: іл.

234. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії: монографія. Київ: КиМУ, 2013. Ч. III. 90 с.: іл

235. Шевченко Т. Г. Дневник. Москва, 1954.

236. Шевченко Т. Г. Кобзар. Київ, 2014.

237. Шибутани Т. Социальная психология. Москва: Прогресс, 1969. С. 91

238. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: дис... канд. іст. наук: 17.00.01. Київ, 2004.

239. Шкурко Т. А. Танец как средство диагностики и коррекции отношений в группе. Психологический вестник РГУ. Вып. 1. Ч. 1. Ростов-на-Дону, 2006. С. 327-348.

240. Шлапак Л. Рівненський обласний краєзнавчий музей. Сторінки історії (1944-1975 рр.). Наук. зап. Рівнен. обл. краєзнавчого музею. Вип. XVI., Рівне, 2018. С.187-190.

241. Штерн И. Еврейский танц-класс, или фрейлехс, мицва и не только. Еврейский журнал для всех «Мигдаль Times» /Упор. К. Верховская. Одесса, 2005. № 59. С. 7-9.

242. Шухевич В. Гуцульщина: в 5 ч. / передм. А. А. Карпенко; післям. М. С. Глушко; упоряд. О. О. Савчук (Репринтне вид. 1899-1908 рр.). Харків: Вид. О. Савчук, 2018. 1218 с. 294 іл.

243. Юнг К. Архетип и символ. Сб. работ. Москва, 1991. 304 с.

244. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. У 3-х т. Т.1 / Передм. В. А. Смолія; Ред. кол.: П. С. Сохань (гол.), В. А. Смолій (заст. гол.), В. Г. Сарбей, Г. Я. Сергієнко, М. М. Шубравська (відп. секр.). АН Української РСР. Археографічна комісія, Ін-т історії. Київ: Наук. думка, 1990. 596 с. (Пам'ятки історичної думки України)

245. Gordeyev V. The historical-geographical and ethnographic factors of formation of the polissya`s folk choreographic culture. Rivne State University of the Humanities. 2019. Issue 30. P. 57-69. Google Scholar, ПИНЦ, Index Copernicus,

«Cosmos», «Research Gate» «CEEOL», Research Bible.

246. Osvita.ua URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11249>.

247. Laban R. & Lawrence, F. C. Laban Lawrence industrial rhythm/and lilt in labour. Manchester: Pathon Lawrence & Co, 1942.

248. Laban R. von; Lawrence, F. C. Effort: economy of human movement /Rudolf von Laban, F. C. Lawrence. London: Macdonald and Evans, 1947.

249. Laban R. Themastery of movement /Rudolf Laban; with a new pref. By R. Laban 4th ed. rev. and enlarged / Lisa Ullmann. Plymouth: Northcote House, 1988.

250. Laban R. Modern Educational Dance. London: Macdonald and Evans, 1948.

ЗМІСТ

Передмова.....	3
1. Формування структурно-образних та символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю.....	5
- Завдання для самостійної роботи.....	18
- Практичні завдання. (постановочна робота в класі хореографічного етюду).....	18
2. Становлення етнонаціональних рухових архетипів як відображення образного світобачення народу в системі хореографічного мислення.....	19
- Завдання для самостійної роботи.....	29
- Практичні завдання. (постановочна робота в класі хореографічного етюду).....	29
3. Співставлення структурно-змістовних характеристик танцювальної лексики з культурно-мистецькими архетипами (в контексті теорії хореографічного змісту).....	30
- Завдання для самостійної роботи.....	38
- Практичні завдання. (постановочна робота в класі хореографічного етюду).....	39
4. Структурні та символічні особливості хореографічної лексики як форма існування художнього тексту українського народного танцю.....	40
- Завдання для самостійної роботи.....	50
- Практичні завдання. (постановочна робота в класі хореографічного етюду).....	50
5. Історико-географічний та етнографічний фактори формування народної хореографічної культури Полісся.....	51
- Завдання для самостійної роботи.....	66
- Практичні завдання. (постановочна робота в класі хореографічного етюду).....	66
6. Тематика рефератів.....	67
7. Рекомендована література.....	68

Навчальне видання

Гордєєв В.А.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ПОЛІССЯ
КУРС ЛЕКЦІЙ
Том I

Навчальний посібник
для студентів галузі знань 02 Культура і мистецтво,
спеціальності 024 Хореографія

Підписано до друку 10.01.2023 р.

Формат 60x84/16

Умов. др. арк 5. Обл-вид. арк. 3.5

Тираж 100 прим. Зам №621/2

Рівненський державний гуманітарний університет
33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12