

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

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГОРДЕЄВ ВОЛОДИМИР АНАТОЛІЙОВИЧ

УДК 793.3 (477.81)

ДИСЕРТАЦІЯ

**УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ НА ПОЛІССІ:
РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИКИ**

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ **В. А. Гордєєв**

Науковий керівник: **Виткалов Володимир Григорович** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету

Рівне – 2020 р.

АНОТАЦІЯ

Гордєєв В. А. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Рівненський державний гуманітарний університет. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2020.

Дисертацію присвячено дослідженню хореографічної лексики поліського регіону України в історико-культурній динаміці від архаїчних часів до сучасних стильових модифікацій. Висвітлюється коло питань, пов'язаних з джерелами жанрово-образного походження, етапами та умовами історико-географічної та етнографічної визначеності, сучасними формами збереження та розвитку, відповідності еволюції становлення національної системи філософських, естетичних, релігійних, міфологічних та інших уявлень про сутність буття, яка координується глибинною культурною національною традицією (національний образ світу).

Здійснені дефініції окремих термінів, зокрема «хореографічна лексика», «етнонаціональні архетипи руху», «національна і регіональна лексика».

Виявлені результати наукових досліджень хореографічної лексики українського народного танцю і специфіка його прояву у західнополіському етнорегіоні України. Акцентовано увагу на архетипічних образах української художньої культури, пов'язаної з культом природи, родинності, поклоніння божествам, небесним світилам. Визначено, що танець як форма суспільної активності, першопочатково був компонентом синкретичного дійства і в пластичній лексиці виявляв та висловлював основи сакрального світосприйняття, відігравав вирішальну роль в оцінці життєвих ситуацій.

Архетивічні рухи прадавньої пластики у «згорнутому» вигляді є невід'ємною складовою української хореографічної культури і видозмінюються з плином часу.

У роботі систематизовано хореографічну лексику Полісся за принципом виявлення загальнонаціонального та регіонально-характерного в її специфіці. Викладено авторську методику аналізу хореографічної лексики танцю на основі єдності її структурно-знакових та образно-сміслових ознак.

На підставі аналізу творчості хореографічних колективів Рівненського Полісся виявлено напрями, принципи та прийоми втілення хореографічної лексики регіону у сучасних формах фольклоризму.

Розвиток народної хореографічної культури Полісся визначається домінуванням впливу збережених місцевих традицій, зокрема й у сфері хореографічної лексики народних танців (хороводи, польки, кадрили, вальси тощо). Лексика українських народних танців Рівненського Полісся вирізняється більш значним проявом поліморфізму, взаємодії зі структурно-образним змістом народних танців прикордонних країн – Білорусі та Польщі.

Виявлені результати фольклорно-етнографічних експедицій з Рівненського Полісся, проведені зокрема й за участі автора цього дослідження. Відшукані, записані та вивчені зразки хореографічної лексики сприяли формулюванню висновків про їх локальній своєрідності в галузі морфології та використаних принципів координації.

Широка палітра хореографічної лексики Полісся як робочий матеріал для створення хореографічних композицій керівниками самодіяльних і професійних колективів регіону використовується у різних напрямках – від примітивної форми запозичення – до переосмислення внутрішніх закономірностей цілісної системи танцювального фольклору.

На підставі аналізу сценічних постановок хореографічних колективів Рівненського Полісся та інших сучасних форм фольклоризму в регіоні (етнофестивалі, фестивалі-конкурси тощо) визначені провідні принципи збереження і розвитку танцювального фольклору в регіоні, а саме: єдність стилістичних і етнічних особливостей лексики народних танців регіону, зв'язок зі структурно-образним змістом музичного фольклору, розвиток сфери символічних сенсів і образів як основи трансформації й модифікації хореографічного і музичного матеріалу.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження:

вперше:

- проведено комплексне дослідження лексики українського народного танцю Рівненського Полісся в широкому історико-культурному контексті;

- введено до наукового обігу джерелознавчі етнофольклорні матеріали, що збагачують історію розвитку української танцювальної культури Рівненського Полісся, розкривають її зв'язки з лексичними особливостями народних танців сусідніх країн;

- виявлено роль фольклорних традицій у розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва Полісся, що містяться у прадавніх звичаях краю та унікальності ментально-психологічних якостей місцевого населення в інтерпретації національного образу світу;

- досліджено шляхи збереження й розвитку регіональних особливостей поліських танців у контексті аналізу творчої діяльності ансамблю народного танцю «Полісянка»;

- з'ясовано роль художнього колективу у збереженні та розвитку регіональної хореографічної культури в Україні;

уточнено:

- понятійно-категоріальний апарат дослідження;

- специфіку виявлення регіональної лексики народного танцю;

набули подальшого розвитку

- питання збереження етнокультурних ознак у регіональній хореографічній практиці.

Ключові слова: український народний танець, хореографічна лексика, національний образ світу, фольклоризм, неофольклоризм.

SUMMARY

Gordeyev V. Ukrainian folk dance in Polissya: regional features of vocabulary.

Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Dissertation for obtaining the degree of the candidate of art criticism in specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture (art studies). Rivne State Humanitarian University, State Humanities University. State Pedagogical University «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk, 2020.

The dissertation is devoted to the research of the choreographic vocabulary of the Polissian region of Ukraine in the historical and cultural dynamics from archaic times to modern style modifications. The range of issues related to sources of genre-figurative origin, stages and conditions of historical-geographical and ethnographic definiteness, modern forms of preservation and development, conformity of evolution of the formation of the national system of philosophical, aesthetic, religious, mythological and other representations about the essence of being, which coordinated by a deep cultural national tradition (the national image of the world).

The definitions of particular terms are made, in particular, «choreographic vocabulary», «ethnonational archetypes of the movement», «national and regional vocabulary».

The results of scientific research of the choreographic vocabulary of Ukrainian folk dance and the specifics of its manifestation in the Western Polar region of Ukraine are revealed. Attention is drawn to the archetypal images of the Ukrainian artistic culture, associated with the cult of nature, kinship, worship of deities, heavenly bodies. It was determined that dance as a form of social activity was originally a component of a syncretic action and in the plastic vocabulary it showed and expressed the foundations of sacred world perception, played a decisive role in the assessment of life situations.

The archaic movements of ancient plastic in the «curtailed» form are an integral part of the Ukrainian choreographic culture and are changing over time.

The work systematizes the choreographic vocabulary of Polissya on the principle of identifying the national and regional-specific in its specifics. The author's methodology for

the analysis of choreographic vocabulary of dance based on the unity of its structural-sign and figurative and semantic features is described.

Based on the analysis of creativity of choreographic teams of Rivne Polissya, directions, principles and techniques of the implementation of the choreographic vocabulary of the region in contemporary forms of folklorism are revealed.

The development of the national choreographic culture of Polissya is determined by the dominance of the influence of the preserved local traditions, in particular in the field of choreographic vocabulary of folk dances (round dances, polka, quadrille, waltzes, etc.). The vocabulary of Ukrainian folk dances of Rivne Polissya is characterized by a more significant manifestation of polymorphism, interaction with the structural and figurative content of folk dances of the border countries - Belarus and Poland.

The results of folklore and ethnographic expeditions from Rivne Polissya were found, in particular with the participation of the author of this study.

The samples of choreographic vocabulary that were found, recorded and studied helped to formulate conclusions about their local originality in the field of morphology and the principles of coordination used.

The wide range of choreographic vocabulary of Polissya as a working material for creation of choreographic compositions by the leaders of amateur and professional groups of the region is used in various directions - from primitive form of borrowing – to rethinking the internal laws of a holistic system of dance folklore.

Based on the analysis of stage productions of choreographic teams of Rivne Polissya and other contemporary forms of folklore in the region (ethno-festivals, festivals, competitions, etc.), the main principles of preservation and development of dance folklore in the region are defined, namely: unity of stylistic and ethnic features of vocabulary of folk dances of the region, lacquer with the structural-figurative content of musical folklore, the development of the sphere of symbolic senses and images as the basis for the transformation and modification of choreographic and musical material.

Scientific novelty and theoretical significance of the research:

for the first time:

- a comprehensive study of the vocabulary of the Ukrainian folk dance of the Rivne Polissya was conducted in the broad historical and cultural context;

- the ethnographic materials enriching the history of the development of the Ukrainian dance culture of Rivne Polissya have been introduced into the scientific circulation, revealing its connections with the lexical peculiarities of folk dances of neighboring countries;

- the role of folk traditions in the development of folk-stage dance art of Polissya, which is contained in the ancient customs of the region and the uniqueness of the mentally-psychological qualities of the local population in the interpretation of the national image of the world, was revealed;

- ways of preservation and development of regional features of Polissya dances in the context of analysis of creative activity of the ensemble of folk dance «Polissian»;

- The role of the artistic collective in the preservation and development of the regional choreographic culture in Ukraine has been clarified;

specified:

- conceptual-categorical apparatus of research;

- the specifics of the identification of the regional vocabulary of folk dance;

got further development:

- the issue of preservation of ethno-cultural features in regional choreographic practice.

Key words: Ukrainian folk dance, choreographic vocabulary, national image of the world, folklorism, neofolklorizm.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРАТЦІЇ:

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Гордєєв В.А. Лексика українського народного танцю як предмет наукового дослідження. *Вісник міжнар. слов'янського ун-ту «Харків». Серія «мистецтвознавство»*. Харків, 2007. Т. X № 1. С. 30–31
2. Гордєєв В. А. Танцювальний фольклор Полісся. *Вісник між нар. слов'янського ун-ту «Харків». Серія «мистецтвознавство»*. Харків, 2010. Т. XIII. № 2. С. 22–25.
3. Гордєєв В. А. Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх народів. *Вісник Львів. нац. ун-ту. Серія «мистецтвознавство»*. Львів: Нац. ун-т ім. І. Я. Франка, 2012. Вип. 11. С.244 – 248
4. Гордєєв В. А. Формування структурно-образних та символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю. *Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку. зб. Напрям «Мистецтвознавство»*. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 213-222 (Index Copernicus, Googl Scholar, Cosmos (США), РИНЦ, Googl Scholar).
5. Гордєєв 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. Серія «Мистецтвознавство»*. Львів. С. 253-258 (Googl Scholar).
6. Гордєєв 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).
7. 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, РИНЦ, Index Copernicus, «Cosmos», «Research Gate».

Статті в інших наукових виданнях:

8. Гордєєв 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

9. Гордєєв 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

З М І С Т

ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ СТРУКТУРНО-ОБРАЗНИХ ТА СИМВОЛІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ.....	20
1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження	20
1.2. Становлення етнонаціональних рухових архетипів як відображення образного світобачення народу в системі хореографічного мислення.....	39
1.3. Структурні та символічні особливості хореографічної лексики як форма існування художнього тексту українського народного танцю.....	53
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА РЕГІОНАЛЬНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ ПОЛІССЯ.....	70
2.1. Історико-географічний та етнографічний фактори формування народної хореографічної культури Полісся.....	70
2.2. Особливості народних танців Рівненського Полісся у системі поліської народної хореографічної культури.....	91
РОЗДІЛ 3. ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА ПОЛІССІ (НА ПРИКЛАДІ РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ).....	122
3.1. Збереження та збагачення хореографічної лексики народних танців на прикладі аналізу творчості хореографічних колективів	

Рівненського Полісся.....	122
3.2. Сучасні соціокультурні та мистецькі форми збереження та розвитку особливостей регіональної лексики українського танцю Полісся.....	149
ВИСНОВКИ.....	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	176
ДОДАТКИ.....	194

ВСТУП

Актуальність дослідження. 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. Григорьев – в іншому регіоні).

Незважаючи на досить вагомі теоретичні розробки проблематики лексики народного танцю Полісся (І.Аксьонова [3-4], В. Верховинець [35-36], К. Василенко [30-31], В. Годовський [53], О. Капустін [100], В. Ковальчук [110-111], Н. Ковальчук [112-114] та ін.), особливості танцювальної лексики регіону, зокрема, в аспекті їх виявлення, збереження та розвитку в Рівненському Поліссі, ще не отримали належного висвітлення у вітчизняній науці. Актуальність проблеми і недостатній рівень її дослідження зумовили вибір теми дисертації: *«Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики»*.

Територіальні межі. Українське Полісся простягається вздовж північного краю української етнічної території, межує з Білорусією та охоплює північні райони Волинської, Рівненської, Житомирської, Київської, Чернігівської та Сумської областей. У західній частині до нього належить південна смуга Брестської області Білорусі і південно-східна частина Польщі. Південна історико-етнографічна межа Українського Полісся визначається приблизно від Західного Бугу на схід до кордону України з Росією у Брянській та Курській областях. Районування Полісся (по відношенню до Дніпра – Правобережне і Лівобережне; Західне і Східне або

Прип'ятське і Наддеснянське, інколи виділяється Середнє; за належністю до областей – Київське, Рівненське та ін.) визначає певні локальні особливості побуту і традиційної культури їх населення та, водночас, характеризується притаманними для всього регіону специфічними спільностями, передусім, збереженістю словесного, музичного і танцювального фольклору.

Рівненське Полісся є складовою частиною Українського Полісся і простягається на північ від умовної лінії Рівне – Гоща – Корець (північніше від кордону сучасного Рівненського адміністративного району), а з заходу і сходу обмежена адміністративними кордонами Рівненської області. Вибір досліджуваної території зумовлений особливим статусом Рівненського Полісся як перехідної зони між Західним та Середнім (Центральним) Поліссям, яка відзначається поліморфізмом етнокультурних явищ і відкриває широкі можливості для порівняльного аналізу. Район охоплює території Волинської та Рівненської областей, межує з країнами Білорусь та Польща. [113]

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота спрямована на виконання завдань, визначених у Законах України «Про освіту», «Про культуру», «Національній доктрині розвитку освіти України у XXI ст.», Національних програмах «Молодь України», «Діти України», «Культура. Просвітництво. Дозвілля», «Освіта: Україна XXI ст.», Державній цільовій програмі інноваційного розвитку української культури на 2009-2013 рр.», Державній цільовій національно-культурній програмі розвитку культури і мистецтва на період до 2020 р. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі плану роботи кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету «Українська культура: історичний аспект» (реєстр Міністерства юстиції України № 01160006525 від 26.04.2016 р.) і Програмі науково-дослідної роботи «Дослідження фольклорних та мистецьких традицій Рівненської області», затвердженою Вченою радою РДГУ (Протокол № 12 від 12.12.1999 р.).

Об'єктом дослідження є народна танцювальна культура Поліського регіону України та сучасні культурні форми її збереження.

Предмет дослідження – специфіка лексики українських народних танців Рівненського Полісся.

Мета дослідження: визначити історико-еволюційні, образно-тематичні, структурно-функціональні особливості хореографічної лексики українського народного танцю Поліського етнорегіону.

Відповідно до мети у дослідженні поставлено такі **завдання:**

- проаналізувати стан заявленої проблеми в науковій літературі;
- з'ясувати джерела виникнення лексичної своєрідності українського народного танцю як форми існування провідних художніх образів української хореографічної культури;

- виявити фактори становлення та розвитку стильових особливостей хореографічної лексики Поліського регіону в контексті єдності загальнонаціональних та регіональних історико-культурних традицій від найдавніших ритуально-обрядових до сучасних танцювальних форм;

- вивчити записи та матеріали фольклорно-етнографічних експедицій з району Рівненського Полісся та визначити їх локальну своєрідність, проаналізувати морфологію та принципи координації локально-регіональних хореографічних рухів (основні, зв'язкові та прохідні рухи, їх поліфункціональність та характерні ознаки) у порівняльному аспекті;

- розглянути культурно-мистецьку діяльність діючих колективів – ансамблів народного танцю Рівненського Полісся, визначити перспективні шляхи збереження та збагачення автентичної лексики народного танцю Полісся у їх сценічній творчості;

- виявити інші форми збереження та збагачення хореографічної лексики Полісся у контексті відображення національного образу світу на сучасному етапі розвитку хореографічної культури регіону.

Аналітична база дослідження. Джерельну базу дослідження становлять художні твори української літератури; фундаментальні наукові роботи з філософії мистецтва і мистецької освіти, етнографії, культурології, педагогіки, музичного і хореографічного мистецтва; праці вітчизняних дослідників історії та теорії

українського народного танцю; біографічна та методична література теоретиків і практиків українського народного танцю; матеріали, зафіксовані як традиційним способом (*етнографічний запис*), так і шляхом кіно - та відеозапису; спеціальні публікації у періодичних виданнях, що містять унікальний фактологічний та аналітичний матеріал з історії розвитку народної хореографічної культури Поліського регіону України; матеріали особистого архіву автора – записи танців, матеріали досліджень Поліського регіону, аналітичні записки за результатами фестивалів, оглядів, регіональних конкурсів ансамблів народного танцю, особистий досвід автора в якості керівника ансамблю танцю, виконавця, викладача кафедри хореографії інституту мистецтв РДГУ; матеріали фондів обласних краєзнавчих музеїв; безпосередні зв'язки та творче спілкування з відомими майстрами народного хореографічного мистецтва Рівненського Полісся.

Методологічна основа дослідження. Відповідно до поставлених завдань у процесі дослідження дисертантом використовувались такі методи: *загальнонауковий* – в аналізі жанрів народної та народно-сценічної хореографії, прийомів модифікації лексики народного танцю в сучасних народно-сценічних формах; *історичний* – для встановлення послідовності умов, в яких відбувався процес розвитку системи художньої мови українського народного танцю Полісся, етапів еволюції регіональних лексичних засобів у контексті музично-хореографічних традицій регіону; *аналітичний* – у вивченні мистецтвознавчої, етнографічної літератури за відповідним напрямком, аналізі жанрово-стилістичних ознак лексики українського народного танцю Полісся (використано наступні різновиди аналізу: лексичний, синтаксичний, композиційно-архітектонічний); *компаративістський* – у з'ясуванні етнокультурних механізмів становлення і розвитку народно-сценічної хореографії Полісся як цілісного феномену; *культурологічний* – у виокремленні тенденцій та закономірностей, які сприяли трансформації українського народного танцю у контексті нових тенденцій розвитку народно-сценічної хореографії; *біографічний* – при розгляді діяльності українських балетмейстерів-постановників колективів регіону; *практичний* – у впровадженні фольклорних знахідок у власну мистецьку практику; *теоретичний* – у систематизації підходів щодо розвитку і збагачення

лексичної основи сучасного народно-сценічного танцю, підведенні підсумків дисертаційного дослідження.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження:

- *вперше*

- проведено комплексне дослідження лексики українського народного танцю Рівненського Полісся в широкому історико-культурному контексті;

- введено до наукового обігу етнофольклорні джерелознавчі матеріали, що суттєво збагачують історію розвитку української танцювальної культури Рівненського Полісся, розкривають її зв'язки з лексичними особливостями народних танців сусідніх країн;

- виявлено роль фольклорних традицій у розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва Полісся, які містяться у прадавніх звичаях краю та унікальності ментально-психологічних якостей місцевого населення, специфіці їх інтерпретації національного образу світу;

- досліджено шляхи збереження регіональних особливостей поліських танців у контексті аналізу творчої діяльності ансамблю народного танцю «Полісянка», з'ясовано роль колективу у збереженні та розвитку регіональної хореографічної культури в Україні;

- з'ясовано роль художнього колективу у збереженні та розвитку регіональної хореографічної культури в Україні;

уточнено:

- понятійно-категоріальний апарат дослідження;

- специфіку виявлення регіональної лексики народного танцю;

набули подальшого розвитку

- питання збереження етнокультурних ознак у регіональній хореографічній практиці.

Стан наукової розробки теми. Теоретичні праці дослідників хореографічного мистецтва України В. Верховинця (20-40-х рр. ХХ ст.) [33-34], М. Авраменка [1], А. Гуменюка [70-71] (50-70-ті рр. ХХ ст.), К. Василенка [30-31] (70-90-ті рр. ХХ ст.) стали фундаментом сучасних наукових досліджень у цій галузі.

У наступних роботах лексика танцю розглядається у контексті більш узагальнених проблем – історії танцю, музики, балетмейстерської та виконавської майстерності, теорії та методики класичного, характерного, народно-сценічного танців А. Ваганової [29], Н. Базарової [9], М. Тарасова [200], Г. Березової [17], Н. Стуколкіної [197] та ін., роботи з народної та народно-сценічної хореографії К. Голейзовського [56], А. Клімова [108], Т. Ткаченко [207], Ю. Чурко [228-229]; історико-етнографічні праці В. Шухевича [242], П. Чубинського [227], В. Гнатюка [51], Ф. Колесси [118], І. Франка [219], Д. Яворницького [244], Лесі Українки [132], Б. Грінченка [67-68], М. Лисенка [131], Б. Бартока [13], М. Косвена [121], Ю. Бромлея [27-28], Г. Гусєва [73], В. Наулка [153], Б. Рибаківа [182-183] та ін. Відомими та вагомими стали сучасні дослідження О. Білоус [19], К. Кіндер [106-107], Б. Колногузенка [119]. С. Легкої [130], Т. Медвідь [141], О. Мерлянової [143], В. Шкоріненка [238].

Фіксація та вичерпний опис рухів у збережених автентичних зразках танців, характерних для українського Полісся, залишається науковою проблемою, про що зауважують дослідники І. Аксьонова [3-4], К. Василенко [30-32], В. Годовський [53], О. Капустін [100], В. Ковальчук [110-111], Н. Ковальчук [112-114] та ін.

Практичне значення результатів. Здобуті наукові дані, положення, висновки, залучений фактичний матеріал можуть бути використані в подальших теоретичних розробках, присвячених дослідженню українського народного та народно-сценічного танцю в поліському регіоні України; при створенні праць із проблем української хореографічної культури та етнокультури; підготовці спецкурсів, методичних посібників і підручників для студентів закладів вищої освіти відповідного профілю; у балетмейстерській практиці та виконавській діяльності. Результати дослідження – фіксовані особливості регіональної лексики також адресуються керівникам ансамблів народного танцю, викладачам та студентам навчальних закладів культури і мистецтва для підготовки хореографів-балетмейстерів.

Апробація і впровадження результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на між кафедральному семінарі кафедр культурології і музеєзнавства

та музичного мистецтва РДГУ (2019 р.). Основні положення дослідження викладено на 19 наукових конференціях, зокрема: «Синтез мистецтва в хореографічній освіті» (Київ, 2007 р.), «Українська культура в добу глобалізаційних трансформацій» (Рівне, 2009 р.), «Культурна динаміка України в світовому просторі» (Рівне, 2012 р.), «Концептуальні проблеми розвитку мистецької освіти» (Хмельницький, 2013 р.), «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (Херсон, 2014 р.), «Історичне минуле й культурна спадщина України в сучасних мистецьких практиках» (Київ, 2019 р.), «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, 2019 р.), «Траєкторія сталого розвитку українського суспільства: особистість і культура» (Маріуполь, 2019 р.), «Філософія подієвої культури: теорія і практика» (Київ, 2020 р.) та ін., повний список яких подано в додатках.

Публікації. За матеріалами дисертації опубліковано 9 статей, з них – 7 у наукових фахових і науко-метричних виданнях, затверджених ДАК України, 1 – у міжнародному виданні, 1 – у матеріалах наукової конференції.

Обсяг і структура дисертації. Дисертація написана українською мовою, складається із вступу, трьох розділів, 7 підрозділів, висновків, списку використаної літератури, який налічує 250 найменувань.

Загальний обсяг роботи – 230 сторінок, із них 178 сторінок основного тексту. Додатки розміщено на 37 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ СТРУКТУРНО-ОБРАЗНИХ ТА СИМВОЛІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ.

1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження

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 розвитком іншого мистецтва – власне того, яке так само, як і мистецтво словесне, ґрунтується на ритмічному русі: на ритмі в часі, а не в просторі. 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, однак, 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, імпонував 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 угрів, 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 уперebій 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, коломиїку, 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 збіднюються 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].

Грунтовний 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 напряду 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 звитяги, 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 *«кордоцентризм»*, 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 «кордоцентризму», 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, відчутти 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, «кордо центризм», 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 «Петербурзьких 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

азиатец. 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 статиці 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. Голдрич, 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/неспеціальний 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 універсалиї 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 «переакцентувувати» 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 різноманітності

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].

1.2 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-настрійових 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 прашурів уміння поводитись у природі, відчувати себе її частинкою, жити в гармонії з навколишнім світом.

Хороводи створювались і функціонували як засаднича складова культу природи. Саме це, а не «відбиття трудових процесів», визначає реальний зміст найдавніших хороводів. Отже, хороводи, в яких найвиразніше звучать відгомони проукраїнської передхристиянської релігії природи, культу 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 започаткувалися ще на початку етногенезу. З плином часу вони ускладнювалися, 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, схилення 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 відчували 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 семіосфери всієї етнічної культури, хореографічної тощо. «Частина сюжетів, прикрас та елементів орнаменту явно магічного, заклинального 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 вписані 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 спицями (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 орнаментиці 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 фз зображень на посуді, що відноситься до трипільської добм). В такому разі ці мотиви також можуть мати подібне значення, особливо коли взяти до уваги аграрний характер традиційної культури цураїнців 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, тче 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 родинах, 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 відгомонам давніх культур 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, трикроку 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.

1.3 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 стилєвих (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 практикаами-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 діаду «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-сміслова, 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, пристрасть 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 елементу) [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-смілова складова існує в іншому вимірі. Якщо спів ставити логічні системи словесної та хореографічної мови, найважливішим виявляється рівень найменшої структурно-смілової 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, вихилятник, 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, залицяння 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, магичними 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 незрівнянним 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: гопакі, 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 (Подільночка, Надя, Дівчина, Мати, Козак, Парубок та ін.). Образи вірцевих 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, співвіднесенням з особливостями кожної епохи (образи ініціальні, шлюбні, аграрні, ритуальні та ін.).

Третя образна сфера пов'язана з смислорозумовою 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-смісловий (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 нуменозністю – 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-смісловий (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 (сміслові 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].

1. Досліджено стан вивчення структурно-образної та символічної специфіки хореографічної лексики українського народного танцю і аргументовано, що системні дослідження й запропоновані змістовні характеристики К. Василенка, В. Верховинця, А. Гуменюка становлять джерело подальшого дослідження лексичних особливостей хореографічної культури регіонів України, їх стилістики та виконавської манери. Фіксація та вичерпний опис рухів у збережених автентичних зразках танців, характерних для українського Полісся, залишається науковою

проблемою, про що зауважують місцеві дослідники І. Аксьонова, К. Василенко, В. Годовський, О. Капустін, В. Ковальчук, Н. Ковальчук та ін.

Проведений аналіз наукової літератури з досліджуваної тематики виявив відсутність теоретичних розробок із проблеми комплексного осмислення хореографічної лексики українського народного танцю як відображення національного образу світу з охопленням історично та географічно сформованих традицій світобачення народу, особливостей його національної історії й менталітету, специфіки мовлення і сукупності явищ художньої культури. Поза полем уваги дослідників продовжують перебувати історико-культурні засади й фольклорні форми сучасного розвитку українського народного танцю окремих регіонів України, Полісся тощо.

2. В українських народних танках та ігрових хороводах, незважаючи на неминучі нашарування і зміни, збереглося чимало архаїчних міфологічних понять, образів, мотивів, сюжетів та структур, які в сукупності утворюють досить цілісну картину світоглядних установок, орієнтирів та значень – певний образ сакрального світобачення народу. Національний образ світу та його значення в хореографічному мистецтві з прадавніх часів – це не ідея, чітко визначений зміст або концепція, це саме комплексно-цілісний прояв духовних смислів загальнонаціонального значення, який відчувається в художньо-мистецькій системі в цілому та в її мінімальній одиниці (елементі художньої культури) – хореографічному творі.

3. Синкретичне первісне світобачення українців формує архетипні уявлення та сферу художніх образів української хореографічної культури. Базову основу лексики української народної хореографії складають комунікативні, рухові й просторово-рухові архетипи – національно-символічні структури, які на знаковому рівні визначають національний художній код українського танцю. До комунікативних архетипів відносимо діади «чоловіче-жіноче», «статичне-динамічне», «головне-другорядне», «сольне-масове», «активність-пасивність». До рухових архетипів відносимо символіку траєкторій руху, числову, предметну, ігрову, етнопобутову символіку. Просторово-рухові архетипи визначаються як просторово-динамічні форми рухових архетипів.

4. Визначено багатовимірність, «полівалентність» рослинних, зооморфних, антропоморфних образів-символів, що відтворюються мовою антропологічної тілесної пластики з її природністю, розспівністю, рослинною примхливістю малюнків і побудов, і водночас, з екстатичністю, віртуозною чіткістю, майстерністю і артистичним блиском. На основі аналізу архетипної основи та багатозначної семантики українського народного танцю синхронізовано основні художні образи українського народного танцю та м'язо-моторні характеристики комунікативних архетипів, які мають прояв на рівні хореографічної лексики: для архетипу *заклику* характерним є рухова поривчатість, стрімкість, широкі за амплітудою жести, активне освоєння простору; для архетипу *прошення* – поклон, схиляння голови та всього корпусу, хвилеподібний інтонаційний контур, що фіксує невпевненість, чуттєву щирість; для архетипу *гри* – обертання, легке метушіння, перевага колоподібних елементів, що виконуються пошвавлено, віртуозно; для архетипу *медитації* – коливання, блукання, освоєння замкненого смислового простору.

5. 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, визначити приналежність танцювального твору до певної національної (регіональної, локально-регіональної) культури та, одночасно, до хореографічної культури в цілому, означуючи національні й універсальні загальнолюдські категорії, поетапно виведені в хореографічному творі на знаковому, знаково-смісловому та предметно-смісловому рівнях.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА РЕГІОНАЛЬНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ ПОЛІССЯ.

2.1 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 світовідчуження 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 панєвропейський 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 навзніж 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 професіональних 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 артикуються 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 ХХ ст. здійснюють учені ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ С. Грица, Г. Крипник, Н.Гаврилюк, 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. Агапкіною і ін., але поліська проблематика розглядалася ними передусім з погляду загальнослов'янського контексту [38].

Пожвавлення 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 Поліссєзнавства 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. Заброда, 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 ХХ – початку ХХІ 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 ХХ ст. у календарних обрядах простежується еклектичне 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 XIX – початку XX ст. з виникненням наукової дискусії стосовно поліських пісень. Деякі дослідники (М. Сумцов, Н. Жинкін) відносили їх виникнення до кінця XVIII - початку XIX 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*, вважав 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, презву та ін. Однією з типових рис танечних пісень Полісся (у поліських дріботушках, зокрема) є відсутність політичних та соціальних мотивів; весільні співанки Полісся найчастіше мають дражнильний 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 дражнильний 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 пригощання 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 коровайници 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 сажають 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 кожух». 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 дійства зі співами-танцями» [37, с. 21].

Особлива увага на весіллі приділяється стійкому хореографічному елементу дійства – 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 дружок і дружка підійдуть до столу, перехрестять той хліб, що лежить біля молодої, поцінують 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 дівоцтва 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 пританцьовками, 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 «пріпівки» супроводжувались танцями «веселими і розкутими» [161].

Театрально-хореографічним фрагментом весілля можна вважати жартівливе дійство перевдягання у циган, гадання на картах, обмашування 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 корова,
А він рук не помие
І делити не вмис...» [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 можливості 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, с29-61] [Додаток Д].

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] [Додаток Д].

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 кремінь, 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», «чохлів». Усе це – прямокутні куски полотна, які, відповідно до задуму, оздоблювалися візерунками, а тоді зшивалися, як правило, вручну. Біля «корнера» та «чохлів» полотно «морщили» (з цієї причини воно залишалося без прикрас) [211, с. 29-61] [Додаток Д].

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] [Додаток Д]. 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 постолы 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 постолы 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 узори 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.

2.2. Особливості народних танців Рівненського Полісся у системі поліської народної хореографічної культури

Лексика українського народного танцю упродовж століть постійно фіксувалася, записувалася, систематизувалася й ускладнювалася, але лише з середини ХХ ст. із появою кіно, а пізніше відеотехніки, проблема запису значно спростилася. Те, що не зафіксовано, але дійшло до нас у вигляді усної традиції, підтверджує думку про те, що збереження лексики народного танцю нерозривно пов'язано із збереженням репертуару українських хореографічних колективів – народних, аматорських, професійних.

Можливість систематизувати величезну кількість рухів Полісся з'явилась у ХVІІ ст. Специфіка української танцювальної культури, структурні особливості рухів українського народного танцю неодноразово розглядалися дослідниками хореографічного мистецтва в Україні ХХ ст: В. Верховинцем у 20-40 рр. [36], В. Авраменком [1], А. Гуменюком [70], А. Лукіним, П. Григор'євим у 50-70-ті рр., К. Василенком [30-32] у 70-90-ті рр., І. Аксьоною з 90-х рр. – початку 2000-х [3-4]. Використовувались наступні принципи опису танцювальної лексики:

1. Від простого до більш складнішого (В. Верховинець, «Теорія українського народного танцю»): підготовчі рухи, танцювальні позиції, основні танцювальні кроки та ходи, присядки та плазунці, комбінації та фігури народних танців;

2. Класифікація-характеристика народних танців А. Гуменюка (праця «Українські народні танці»): запис основних термінів і позначень, позицій та положень рук, ніг, корпусу, голови, основні рухи, запис танців;

3. За законами морфології руху, видових ознак руху, технології виконання (К. Василенко, «Лексика українського народно-сценічного танцю»): використання в хореографії закону ряду: група рухів, його ланки (підряду), запис рухів згідно з їх поділом на 21 групу і 27 підгруп. К. Василенко [30] враховує специфіку рухів окремих регіонів України, проте не класифікує їх за регіональними ознаками;

4. За специфікою відмінностей рухів окремих регіонів України в аспекті сучасної народно-сценічної хореографії (І. Аксьонова «Танцювальна лексика Поліського краю»): фіксація та опис рухів, характерних для Поліського регіону України.

Виходячи з проблематики нашого дослідження, враховуємо всі класифікаційні системи, що надає можливість комплексно охарактеризувати структурно-змістовні особливості танцювальних рухів Полісся. Так, використовуємо порівняльний опис групи загальнонаціональних танців та регіонально акцентованих танців Полісся, дотримуючись послідовно витриманих ознак структурно-змістовної характеристики від найпростіших до найскладніших [3-4, 30, 36, 71]:

- танцювальні поклони та запрошення;
- танцювальні кроки;
- танцювальні «біги», бігунці;
- танцювальні рухи загального вжитку;
- ритмічно-технічні рухи;
- рухи на повному присіданні;
- повороти та оберти;
- підбивки у стрибку;
- складні технічні рухи.

Вивчення лексики народного українського танцю, її регіональних особливостей, порівняльна характеристика, опис, запис автентичної лексики обрядових та інших народних танців у певному регіоні – це не лише актуальне мистецтвознавче завдання, не лише фіксація знайденого, а й творча переробка величезного за своїм образним мистецьким змістом матеріалу, повноцінне культурологічне дослідження. Актуальність дослідження лексики українського народного танцю у Поліському регіоні визначається рядом факторів, до основних належить розташування більшої частини населених пунктів у «забрудненій» Чорнобильській зоні. Запис, вивчення, творче освоєння лексики народного танцю Українського Полісся – це надзвичайно важлива справа для збереження та передачі наступним поколінням мистецької хореографічної спадщини нашого народу. Актуальність тем для розкриття в народній хореографії невичерпна. І навіть, якщо тема мало цікавить сучасників, але музика та хореографічний текст є надзвичайно поетичні, то відтворення таких елементів завжди буде мати основу. Такі елементи завжди містять раціональне зерно, оскільки фольклорний танець наближає людину до самовираження у форматі життєвих обставин. Опираючись на умовну художню виразність та предметну зображувальність у танцювальному образі балетмейстер допомагає розкрити правдивість художнього образу. В народно-сценічному танці балетмейстер ставить перед виконавцем ряд завдань, які мають на меті розкриття художнього образу в «пропонованих обставинах» для глядача.

Дослідження лексики українського танцю у галузі мистецтвознавчого напрямку, потребує глибокого, ґрунтовного вивчення ідейно-естетичного змісту хореографічних образів, і жодним чином не зводиться до механічного порівняльного аналізу із фіксацією формальних ознак лексики за регіональною особливістю. Досліджуючи та аналізуючи хореографічну лексику українського народного танцю усвідомлюємо необхідність збереження функціонально-естетичного аспекту твору. Внаслідок цього неминуче постаємо перед проблемою вивчення зв'язку композиції та лексики з естетичним танцювальним змістом.

Танцювально-рухова основа поліського краю виокремилася завдяки особливостям життя поліщуків, соціально-культурного розвитку (культурно-

історичні зв'язки з сусідніми країнами), кліматичному та географічному розташуванню (північна частина України, що окреслюється Волинським, Житомирським, Київським, Чернігівським Поліссям і займає терени лісо-болотистої смуги). Джерела поліського танцю – рухи і жести, які базуються на трудових процесах і національних традиціях, звичаєва культура, спостереження за довкіллям, враження від побаченого та усвідомленого.

Поліська хореографічна культура охоплює певні традиційні жанри і форми з їх різновидами, властивими всій українській танцювальній культурі, зокрема: хороводи, побутові та сюжетно-тематичні танці. Єдина генетична ментально-світоглядна основа зумовлює спільність змісту, жанрових різновидів, основного лексичного фонду, проте поліський танець має свій виразний характер і свої стилістичні особливості. Територія Поліського краю сформувала специфічні танцювальні рухи, що характеризуються в цілому як стрибкоподібні, пружні, з активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, угинаннями, нахилиннями, притупами, перескоками, підскоками. Тому основними танцями Полісся є польки з різними «вихилясами» та «викрутасами», кадрилі, козачки, гопачки, хороводи, вальси [4].

Матеріали проведених по території Рівненського Полісся експедицій (1994 – 1999, 2001 роки) доповнюють відомі дослідження хореографічної лексики краю унікальними даними, підкріпленими вивченням їх історичних джерел та походження. Специфічні риси лексичного матеріалу групуються за жанровим принципом:

- хороводи і сюжетно-тематичні танці;
- побутові танці.

Хороводи на Поліссі різняться оригінальним почерком і власною пластичною інтонацією, що надає їм неповторності у вираженні емоцій, почуттів і настрою (спокійна врівноваженість композиційної побудови, поетична пластичність, округла завершеність та граціозність рухів, плавна, неспішна хода, благородна простота манери виконання). В цій групі визначаються весняні хороводи і пісні – рогульки/рогулейки (ареал побутування зачіпає території України, Білорусі, Польщі,

що вказує на давнє балто-слов'янське походження – за В. Давидюком), архаїчні хороводи-«поколі», генетично зумовлені релігійно-магічними діями [75].

Весняний хоровод записано А. Самохвалою від Марії Мефодіївни з с. Степангород Володимирецького р-ну: дівчата і хлопці ставали в коло, брались під руки, рухалися стрибками (з двох ніг – на дві, з однієї – на другу), приспівували: «Весна-красна, що ти нам принесла...» [185].

Хоровод «Журавель» описано інформаторами Кондратик Ольгою Сергіївною, 1927 р. н. та Кондратик Вячеславом Клімовичем, 1927 р. н. у с. Селець Дубровицького р-ну. Ігровий танець виконувало до 100 осіб без вікових та інших обмежень, головував у хороводі молодий парубок, який тримав у руці «турмасу» – довгу жердину з кольоровою стрічкою – та закликав «до турмаси», тобто приєднуватися до хороводу [Додаток Г п. 5, с. 8].

У цьому ж селі дівчата водили «розімкнутий» хоровод, співаючи веснянки. Малюнок хороводу залежав від забудови вулиць села, всі повороти були «обтанцьовані», положення рук – довільне. В с. Мочулище Дубровицького р-ну інформатор Заблоцька Ольга Антонівна, 1941 р. н. додає, що починали весняний хоровод декілька дівчат, згодом до них приєднувалися інші у напрямку руху до центру села до «фігури» великого хреста. На Івана Купала дівчата й хлопці водили хоровод по колу біля вогню (запис Петрушко Параски Степанівни, 1911 р. н.) [Додаток Г п.5].

У с. Вовчиці Зарічненського р-ну описано весняні хороводні ігри «Кроп» і «Птачки» від Мельникович Олександри Данилівни, 1922 р. н. Для них було характерним спіральні, дугоподібні хореографічні малюнки, участь необмеженої кількості учасників, фігури «ворітця», «хвиля», різноманітні безкінечники [Додаток Г п.5].

Одним із найцікавіших жанрів народної хореографічної творчості на Поліссі, на Рівненщині тощо, є специфічний хоровод із назвою «поліська». Слово «хоровод» (від грец. «choros» – «коло») потрапило на праукраїнський культурний ґрунт в епоху Київської Русі або й раніше в чорноморсько-дунайську добу, витіснивши на більшості території місцеву назву прадавнього синкретичного мистецтва. Однак у

поліських областях України донині збереглася назва «поліська», що означає танок, інструментальний твір і пісню. Існують різні гіпотези, що пояснюють походження цієї назви. Одні її пов'язують із відповідною територією, інші вважають, що ця назва жанру походить від племінної назви «поліщуки» (тобто мешканці поліських районів); дехто пов'язує (і не без підстав) назву «поліський» з назвою співзвучного з відповідним танком.

Формулу синкретичної поліської можна означити як динамічну єдність трьох компонентів: рух – мелодика – текстова будова. При цьому первинним організуючим началом є хореографічне, в лоні якого формується темп, метро-ритміка й мелодика, на яку накладаються відповідні тексти.

На якомусь етапі своєї еволюції народний поліський танок зумовлює народження характерно українського віртуального «танцю думки», що з особливою силою виражено в поезії Т. Шевченка як відображення генетичного зв'язку з найархаїчнішими пластами народного танцювального мистецтва. Деякою мірою, поліський танок (синкретичне мистецтво) можна розглядати як ключ до розуміння хоріводів: продуктивна енергія хореографічної складової, володіючи необмеженими можливостями «розширення сюжетності», може мати скільки завгодно змістових нашарувань, не обов'язково схожих на той, що дійшов до нас в останній редакції.

Згідно з усталеною традицією «Поліський танець» належить до побутових, отже, похідних від хоріводів, він є мистецькою візитівкою Поліського краю. Проте, фольклорну природу «Поліського танка» можна розглядати як основу довготривалої еволюції від часів, що передували козаччині, як результат співтворчості народного (самодіяльного, фольклорного) і професійного мистецтв. Якщо в поняття «Поліський танець» укладати широкий зміст віртуозного етнографічного танцю, то у якихось своїх варіантах він був таким у добу Київської Русі. В цьому танці Поліського краю реалізується основний комунікативно-композиційний принцип спілкування: звертання один до одного в загальному колі, у паралельних лініях або у інших танцювальних фігурах. Аналіз такої танцювально-ігрової дії дозволяє розкрити його основні системні компоненти. Це – пісня, танець, сюжетно-драматичні діалоги, ігри-імпровазації, вокально-танцювальні змагання, пародії.

У такому розмаїтті складових компонентів природа танцю набуває забарвлення специфічного характеру народної поведінки. Хороводи А. Гуменюк називає «одним із найдавніших» [71, с. 7], а К. Василенко – «найдавнішим» [32, с. 11] видом народного танцювального мистецтва, зазначаючи, що в ньому постійно відбувалися процеси сюжетного розширення хороводної пластики, де танець і пісня не тільки демонструють танцювальні чи вокальні навички учасників, а є засобом соціалізації і комунікації.

Розглянемо найрозповсюдженіші сюжетно-тематичні танці Рівненської області. Танець «Гречка» трапляється в локації Володимирецького р-ну, пов'язаний як із відтворенням народного побуту, так і з темою праці, має легке соціальне забарвлення. Запис А. Самохвалової від 28.08.1996 р. від жительки с. Зелене Нагорної Віри Вереміївни, 1911 р. н. свідчить, що його нескладна хореографічна лексика розрахована на масове виконання хлопців та дівчат. Основний рух – простий хід. Під час танцю приспівували, плескали в долоні, притупували ногами [Додаток Г п.1].

Танець «Колечко» записаний також від В. Нагорної. Ігровий характер танцю підкреслюється використанням простих лексичних елементів (1-2 рівні за класифікацією І. Аксьонової) національної атрибутики (хустинка), яка означає вибір хлопцем дівчини до пари. Виконання парами танцю супроводжувалось командами – «направо», «наліво», «хусточка вгору» [Додаток Г п.1].

Парний танець без назви записано А. Самохваловою 28.08.1996 р. від Сиротюк Варвари Дмитрівни, 1914 р. н. у с. Красносілля Володимирецького р-ну. До танцю виконується тематична приспівка, хореографічна лексика проста (1-2 рівні за класифікацією І. Аксьонової) .

Приспівка: Ой, не ходи льодом

То ходи городом

Бо на льоді уваліся

Ти до мене забарися [Додаток Г п.1].

У с. Прикладники Зарічненського р-ну від інформаторів Бережної Лідії Семенівни, 1915 р. н. та Ганчук Марії Семенівни, 1925 р. н. у 1997 р. записано

танець «Лисий», який виконується по колу однією парою та містить хореографічну лексику різноманітних танцювальних кроків. Також для однієї пари танець «На рибалці» записала А. В. Самохвалова 29.11.97 р. у с. Нобель Зарічненського р-ну від Ходневич Матрони Йосипівні, 1922 р. н. Він носить жартівливий характер та заснований на кроковому русі по квадрату [ФЕ 2]. Кузьмич Єва Яківна, 1943 р. н., надала інформацію про побутування в с. Дроздинь Рокитнівського р-ну танців «Фокстрот», «На Реченьку», що виконувались як парні танці в циклі родинно-побутових свят [Додаток Г п.2].

Танець «Подушечка» трапляється з незначними варіантами у всіх районах Рівненської обл., так, наприклад, у с. Нобель виконується у складі весільного обряду з приспівкою:

Подушечки, подушечки, усі пуховії,
Кого люблю, кого люблю – того поцілую,
Я свою подушечку йому подарую.

Дівчата і хлопці стають у коло, дівчина з хустинкою – у середині кола. Вибирає хлопця, подає йому хустинку або виводить на середину й стеле на підлогу. Після поцілунку дівчина стає у загальне коло, а хлопець обирає дівчину.

До сюжетно-тематичних можна віднести танець «Коваль», записаний у с. Селець Дубровицького р-ну А. В. Самохваловою від Петрушко П. С., 1911 р. н.: дівчина і хлопець гуляють парою, тримаються під руку. Крутяться один навколо одного, виконуючи приставний крок, сильно б'ючи п'яткою ноги, котру приставляють у підлогу. Танець «Коваль» зустрічається також у селах Рокитнівського, Зарічненського р-нів та інших районів Рівненської обл.

На Андрія танцювали танець «Зайонці» під наспів пісні «Ой у полі жито – сидить зайчик». Поліська назва цього танцю «Зайон». В ньому відображено образ зайця. Тому і назва танцю походить від слова «Заєць». Зміст танцю – перестрибування через рогачі або палиці. Хто збивав рогача, або палицю, той виходив із танцю, або програвав.

Експедиційні обстеження Рівненщини з'ясували цікаву тенденцію: інтерес місцевого населення не лише до своєї хореографічної культури, а й до напливових

танців – польських, російських, білоруських, єврейських та існування розгалуженої мережі *побутових танців*: гопаків, козачків, польок з автохтонною основою. Проте, в кожному районі Рівненського Полісся вони мають свою специфіку. Цікаву інформацію щодо виконання танцю «гопак» або «козак» надано в с. Великі Тьолковичі від Сад Олександри Лазарівни 1930 р. н.: Дівчата і хлопці танцювали окремо, особливою ознакою хореографічної лексики було виконання ними швидких рухів на повному присіданні (6 група за І.Аксьоновою, але й у жіночому виконанні). В с. Степангород Володимирецького р-ну Марія Мифодіївна, 1938 р. н. зазначає, що Гопак або Козак виконується «подібно до польки» парами (в окремих випадках – окремо), з підстрибуванням та підніманням рук угору. Рухи на повному присіданні виконували лише хлопці.

У с. Млинок Зарічненського р-ну від Подерні Савети Іванівни (1905 р. н.) 31 серпня 1996 р. записано танець «козак», який виконується лише дівчатами. Виконавиці ставали у дві лінії одна напроти одної, брались під руки. Йшли, підстрибуючи кроком «крок-підскок» [Додаток Г п.1].

«Козачок» або «гопачок» у с. Борове Зарічненського р-ну Рівненської обл. виконувався лише чоловіками, використовували стрибки. Цікавий хореографічний прийом описано як «хід миші», коли хлопець ходить максимально тихо навприсядки [Додаток Г п.4]. Козачок у с. Городище Дубровицького р-ну, записаний від Філько Н. А., 1937 р. н. у жовтні 1998 р., виконувався кожним окремо з великою часткою імпровізації. За свідченням інформатора, найбільш цікавим і захоплюючим було виконання чоловіків, які використовували складну трюкову хореографічну лексику (9-го рівня складності за І Аксьоновою). Гопак у с. Бродець Дубровицького р-ну, за словами інформаторки Нагорної Марії Борисівни, 1937 р. н., виконувався «всюди, де запрошувалися музики» лише чоловіками [Додаток Г п.3].

Жіночий варіант танцю «козачок» записано в селі Дубрівськ Зарічненського р-ну Рівненської обл. (24.10 -29.10.1994 р.), виконувався з приспівкою:

Далі буде не по-маминому,

Далі буде не по-татовому,

А буде так, як я і схочу

Черевички сам наложу -

І до дівки поскачу (Записано від Смаглюк Ольги, 1935 р. н.) [Додаток Г п.4].

Виконувався козачок із довгою палицею, через яку по черзі перестрибували в прямому та зворотному русі. Основний рух – па-де-баск по VI п.

У с. Селець Дубровицького р-ну описано танці «козак» та «козачок». «Козак» виконувався чоловіками, за свідченням Кондратік Ольги Сергіївни, 1927 р. н. «ходили догори ногами», танець виконувався на руках. Часто до «козака» виконувалась приспівка:

Оце ж полька краков'яка

Старим жидам і полякам... [Додаток Г п.5 с.7]

«Козак» у с. Вербівка теж виконувався чоловіками, найчастіше двома. Позняк Одарка Прокопівна, 1912 р.н. розповідає про те, що танець виконувався посеред хати, де розкладали хрест-нахрест два рогача (вилки), хореографічна лексика не зафіксована, виконання було вільним, розкутим, здебільшого імпровізаційним. До танцю виконувалась приспівка:

За горою ветер веє

Там Микола жито сее

Сіє він Мікіта, Мікіта...

Поведу я козака та боюся мужика

Сидить мужик за столом

Та махає рукавом...[Додаток Г п.7, с.2].

«Козачок» виконувався у довільній формі та не мав чітко визначених обов'язкових лексичних елементів, окрім топтання на місці під музику «ніби на одній дощечці» [Додаток Г п. 5]. У с. Мочулище Дубровицького р-ну, за словами Заблоцької О.А., 1941 р. н., «козачок» раніше мав назву «Раскамаринська» або «камаринська», виконувався дівчатами і хлопцями: 5-6 осіб сходилися у коло та танцювали наприсядки, причому дівчата також [Додаток Г п.5, с.11]. У цьому ж селі Заблоцька Софія Петрівна, 1923 р. н. згадує «козачок», який виконувався у лінійній композиції: дівчата і хлопці ставали у дві лінії один напроти одного. Простим кроком підходили, рухаючись спиною [Додаток Г п.7, с.4].

Танець «Падіспань» зустрічається в районах Рівненського Полісся, що розташовані недалеко від російських територій. Традиційно Падеспань (від фр. «*pas despagne*») – російський парний, бальний танець установленої композиції, створений у 1898 р., що складається з елементів характерно сценічного іспанського танцю; музичний розмір – 3/4; темп – помірно швидкий [198]. Так, – с. Городище Дубровицького р-ну від Лазейко Надії Андріївни, 1939 р. н., Шникар Ольги Федорівни, 1929 р. н., Філько Ніни Андріївни, 1937 р. н. та в с. Тумень від Лесюка Миколи Миколайовича, 1958 р. н. науковою фольклорно-етнографічною експедицією 1998 року записано «Падіспань», що складається з однієї фігури, яка виконується на 8 тактів у музичному розмірі 2/4. Кожному такту відповідає хореографічна лексика пересування кроками з поворотами. Основний малюнок – лінія.

У селі Бежів Черняхівського району танець називають «Падеспан», в с. Нарайвка Емільчинського району кажуть «Подіспанець», а в с. Ялинівка Червоноармійського району він побутує як «Патіспант», у с. Дубрівськ Зарічненського р-ну – «Подеспан». Характерним для цього масового парного танцю є вальсові повороти та постійний перехід партнерів із свого місця на місце своєї пари і навпаки [Додаток Г п.1-5].

Танець «лявониша» («крутіша» за характерною фігурою – кружляння пар; музичний розмір 2/4, темп жвавий) – динамічний танець білоруського походження зі швидкою зміною фігур та різноманітністю малюнку (коло, зірочка, змійка, ворота). Кінець кожної музичної фрази відмічається легким притупом. Виконується парами з сольними варіаціями (зрідка як сольний танець) під однойменну пісню гумористичного змісту [198].

У деяких місцях Рівненського Полісся «лявониша» виконується як сольний танець, в якому виконавці по одному виходили на середину кола і танцювали. Хореографічна лексика використовувалась нескладна, найчастіше обмежувалась притупом, галопом, нескладними кроками. Так, у с. Городище у 1998 р. записано танець, який виконується кожним окремо. Руки опущені долі, плечі «скинуті», ноги трохи зігнуті в колінах. Виконавці в колі рухаються, «шаркаючи» ногами,

притупуючи при закінченні кожного музичного речення [НФЕ 3]. У с. Старе село Рокитнівського р-ну Павлович Михайло Петрович, 1954 р. н., гармоніст, інформує про виконання «лявоніхи» парами з сольними варіаціями [Додаток Г п.8 с.5].

Достатньо поширеним танцем у Рівненському Поліссі є «Шир». Він має характерні особливості виконання у різних районах області. Так, у Радомишльському районі танцювали, як хоровод, у Баранівському – як кадрили. Цей танець побутує не лише на українському Поліссі, він відомий у білоруського народу під назвою «Шор», у єврейського – як «Шер».«Шер» або «Шерель» – танець – «ножиці». Цей танець – єврейська інтерпретація кадрили, яку танцювали в XVIII столітті в Європі. Споконвічне це був танець гільдії кравців, і в ньому символічно зображувався процес шиття. На єврейським весіллі «Шер» символізував звичай стригти волосся нареченій напередодні весілля [231]. У давності «Шер» танцювали жінки, тому що жінкам і чоловікам не дозволялося танцювати разом. Молдавська версія цього танцю називається «Срейер»; в Європі його часто танцювали на площах [198].

Є багато варіантів цього танцю залежно від того, у якій громаді він виник. Джошуа Горовиц пише, що дві музичні версії танцю «Шер» стали канонічними після того, як вони були офіційно записані в 1978 р. [241] Проте у деяких єврейських громадах «Шер» танцюють під іншу музику, з іншим розміром і іншим часом виконання. Щоб танцювати «Шер», потрібна достатня площа і чотири пари. Вони утворюють квадрат і під час танцю міняються місцями, ніби «відрізаючи» один одного. Жінки праворуч від чоловіків, причому всі стають обличчям до центру майданчика, але не в коло. Спочатку беруться за руки й рухаються по колу вліво, потім вправо, і знову займають вихідну позицію. Перша й третя пари підходять один до одного і потім знову віддаляються; те ж роблять друга й четверта пари. Тепер, коли всі помінялися місцями, можна повернутися на вихідну позицію [241].

Поліський танець «Шир» поставлений Р. Малиновським у фольклорно-обрядовому ансамблі «Родослав» на основі гри «Куди йдеш», притаманної цьому краю [66].

У Рівненському Поліссі у більшості версій виконавці танцюють один з одним по черзі, тобто міняються партнерами, а потім знову повертаються на свої місця. Фігури танцю періодично повторюються. Танцювався танець «Шир» під баян. Ставали по дві пари, лінією, а навпроти інша лінія. І попарно вони мінялися, переходили від свого партнера до іншого. Розповідала Зінкевич Ольга – учасниця тодішнього колективу «Калинонька» хутора Мокляки при с. Нараївка Ємільчинського району. Щоб танцювати цей танець, потрібно було мати багато сили, бо танець був тривалим і важким (за словами виконавців) [172]. Марія Мифодіївна з с. Степангород Володимирецького р-ну відмічає, що «Шир» завжди виконували 4 пари; руки виконавців внизу. В с. Старе село Рокитнівського р-ну побутувала «широва полька», тобто танці «шир» та «полька» утворювали своєрідний міні-цикл [Додаток Г п. 8].

Органічно влилась і полька в хореографічний побут українського народу. Вона стала одним із найрозповсюджених і улюблених танців сіл Рівненського й Житомирського Полісся, набуваючи місцевих ознак. Маючи вплив на всю українську хореографію, полька, в свою чергу, сама трансформувалася в національному розумінні [172].

Полька (від чеського «пулька», або половинка, півкроку) – народний чеський танець, виконується по колу парами. Набувши широкої популярності в другій половині XIX ст. у Європі, танець прийшов і в Україну, де спочатку побутував як бальний танець у місті, потім, поступово асимілюючись, набув національного характеру, перейшов і до сільської місцевості. Нова якість позначилася на лексиці, композиції, музиці та у цілому ряді своєрідних образно-тематичних ознаках. Різноманітні мелодії польок дають можливість закласти в характер руху основне лексичне ядро, яке походить від району побутування танцю [32, с. 191].

Важливо відмітити, що легкість вростання польки в українську хореографію обумовлена певною близькістю до національних танцювальних традицій. Розмір 2/4 музичної побудови, оптимізм, простота рухів і композиційної структури – все це якнайкраще відповідало духу поліського народного хореографічного мистецтва: «Ой

полька моя, Полічка поліська, Донечко вітрисько, Сестро солов'я, Полічко моя» (приспівка до польки «Полісянки», село Вишевичі Радомишльського району) [161].

Діапазон руху в польках дуже різноманітний: від легких ажурних ходів, вибиванців та присядок – до парних поворотів та ін. Так, у Поліссі зустрічаються елементи «трясучок», «обертів». Більшість польок мають свої лексичні нюанси, вирізняючись їх із-поміж інших. Наприклад, «Полька тиць», або як у Костопольському районі називають, «Полька-немка», означає – «німа» пауза, оригінальна в своїй постановці. В цьому номері танцюристи завмирають, у той момент, коли музика зупиняється, а музиканти можуть зупинитися тоді, коли їм заманеться і навіть зробити коротку паузу (зі слів оповідачів, музики в цей момент навіть могли випити чарку) [172]. Полька «густенька», записана у с. Городище Дубровицького р-ну від Лазейко Надії Андріївни, 1939 р. н., Шникар Ольги Федорівни, 1929 р. н., Філько Ніни Андріївни, 1937 р. н. науковою фольклорно-етнографічною експедицією 1998 р., виконується «міленько», майже на «сухих» ногах. Допускаються різноманітні притупи наприкінці музичного речення [Додаток Г п. 3].

Інформатори в с. Тумень Дубровицького р-ну – Повік Федір Володимирович, 1953 р. н., Повік Федір Йосипович, 1925 р. н. повідомили, що назви польок залежали від музикантів: «що грають, те й танцюють»: «полька густенька», «шивертом-вивертом», «оберечок» виконуються як вальс, але з початковим притупом, що фіксував початок музичного речення [Додаток Г п.3].

Полька «шальона» записана у с. Селець Дубровицького р-ну А. Самохваловою у 1998 р. та вирізняється насиченою лексикою та цікавими композиційними знахідками (подвійне коло, два півкола). Фігура «колечко» могла звучати як «Баришня в середину» [Додаток Г п.5].

Полька «Ой-ра» побутує на Рівненщині і Житомирщині. Цей танець знаний в Білорусії, Молдавії, Росії і в багатьох регіонах України. В кожному регіоні він має свої особливості. Так, на Черкащині головний рух у танці: «робоча» права нога ставиться на носок вбік, а потім на каблук, ліва нога – опорна – трохи зігнута в коліні. А в Овруцькому районі, на Житомирщині: права нога ставиться на носок

назад, потім, із поворотом корпусу на 180 градусів, ставиться на каблук. Насправді, з деталізацією та філігранною відточеністю рухів виконати польку нелегко й вправному танцюристові.

У селі Бежів Черняхівського району танцюють під такі слова:

«Ойру, ойру танцювала, Спотикнулась та й упала,

За це мене мати била, Щоб я хлопців не любила.

Ой той ще й вербина, Гарна дівка як калина,

Годі хлопців вам стоять, Підем Ойру танцювать (двічі)» [Додаток Г п.5].

У с.Селець Дубровицького р-ну збереглася така приспівка до танцю:

Ой ти, ой-ра, ой-ра, ой-ра

Поїхала в ліс по дрова

Нарубала штири вози

Ночувала при дорозі [Додаток Г п.5].

Полька у Рівненській обл. (запис від Марії Мифодіївни з с. Степангород Володимирецького р-ну) виконувалась на дві сторони, лунали вигуки «пара за парою», «одна вперед», «дві вперед». Танцювали низько, ноги не закидали, але все тіло знаходилося у постійному русі. В с. Млинок Зарічненського р-ну «полька Ой-ра» виконувалась з хустинкою, основний крок – потрійний притуп (запис від Подерні С.І.) [Додаток Г п.4].

У с. Перекалля Зарічненського р-ну від інформаторів Кучинського Миколи Микитовича (1927 р. н.) та Кучинської Тетяни Миколаївни (1929 р. н.) записано «польку огульну», швидку. Її характерними рисами називають рух по колу, низькі рухи ногами (як в сучасному вальсі), словесні команди-вигуки до зміни пар, які віддавалися хлопцем [Додаток Г п.4].

У народній танцювальній традиції Рівненського Полісся динамічні польки диференційовані за емоційно-образними, місцево-територіальними та структурно-композиційними особливостями, які мають відображення у численних назвах: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська та ін. Їм властиві досить складні за технікою виконання рухи при невимушених та грайливих положеннях корпусу і голови.

Своєрідна побудова танцювальних фігур та малюнків повністю відповідає специфічній манері виконання танцю. Його відмінна композиційна особливість – наявність різноманітних обертівна місці або з просуванням по горизонталі; зміна по вертикалі, кружляння в парах та комбінація обертів з іншими елементами. Полька зустрічається подекуди в таких віртуозних формах, як зворотна (з обертом вліво) та гвинтоподібна (ланцюжок вихрових обертів з помітним акцентуванням кроків)[107].

Вальсові жанри також представлені в народній хореографічній культурі Рівненської області. Різні за назвою («Валец», «Вальс», «Оберечок»), вони зберігають чітку тридольну метроритмічну основу, якій відповідає хореографічна трикроковість у варіантах: три кроки на партнера, три кроки на партнерку (рух майже на місці) або рух по колу. Танець «Оберечок» виконується як вальс, але важче: виконавці «осідають» на ногах та при повороті «шаркають» ногами.

Часто «валец» об'єднується з полькою. Так, у с. Вичівка Зарічненського р-ну Кідун Євгенія Василівна, 1923 р. н., зазначає, що в такому випадку положення в парі не змінюється, зміни стосуються основного руху: два кроки вправо, два кроки вліво – на потрійне переступання в повороті [Додаток Г п.6 с.7].

Неодноразово зафіксовано й виконання інших танців зі збереженням вальсового положення рук в парі (полька в с. Зелене Володимирецького р-ну, с. Городище Дубровицького р-ну, с. Вичівка Зарічненського р-ну та ін.).

До виробничо-побутового жанру можна віднести танець й «Терниця» (запис 23.10.1998 р. від Бик Любові Федорівни, 1936 р. н., с. Городище Дубровицького р-ну), в якому рухи імітують тертя льону. Танець виконується на місці або по колу, основний крок – простий.

У с. Вовчиці Зарічненського р-ну описано побутовий танець «Коханочка» від Мельникович Олександри Данилівни, 1922 р. н., заснований на різноманітній техніці плескачу (плескають у долоні так, немов струшують борошно; парний плескач), основний рух – «мілке переступання». Виконується по колу на різноманітних сільських забавах.

Танець «Коробочка», який має російські коріння, часто зустрічається на Рівненському Поліссі. Наукові фольклорно-етнографічні експедиції 1994-1998 рр.

зафіксували регіональну характерність хореографічної лексики українського варіанту цього танцю (с. Рудня Дубровицького р-ну, с. Перекалля Володимирецького р-ну та ін.), яка має прояв у використанні поворотів та обертів (Рівень 4 за І. Аксьоною: обертання навколо своєї осі на одній чи обох ногах: оберти партерні на місці, оберти партерні з просуванням (по колу, по діагоналях, по прямій та ін.), активному використанні танцювальних рухів загального вжитку (Рівень 7 за І. Аксьоною: тинки (перехресний стрибок із ноги на ногу з наступним незначним напівприсіданням) малі, середні, великі, доріжки, упадання, вихилясники, віршовочки, що виконуються з «пом'ягшеними колінами» та почерговим перенесенням ваги корпусу з ноги на ногу. «Доріжки, упадання» – жіночі рухи, їх структурно-технічна характеристика – ступання з носка на всю ступню з просуванням убік, назад і наступним припаданням на одну ногу).

Кадриль у Рівненському Поліссі відрізняється хореографічною багатоваріантністю одного й того ж самого музичного матеріалу, деякі мають сюжетний розвиток (що наближує побутовий танець до сюжетно-тематичного). Кожна фігура кадрили (до 12 в одному танці) має певну ладово-інтонаційну, метро-ритмічну музичну основу, найчастіше музичний матеріал ґрунтується на пісенній основі. Французька кадриль, яку пізніше назвали «Лансьє», в Україні отримала назву «Лінцей», «Ланець». За загальною композиційною формою колишня «аристократична» кадриль демократизувалась, нівелювалась, одержала суто національну танцювальну лексику та музичний супровід [198].

«Лінцей» записаний в с. Макалевичі Радомишльського району від старожила Луковської Ольги Іванівни, якій 82 роки. Вона колишня учасниця фольклорного танцювального колективу «Надвечір'я». Музичний розмір танцю «Лінцей» – 2/4. За її словами, цей танець, побутував ще до війни. Йому притаманна зміна шести фігур, як їх називають оповідачі – «коліна». Кожна з фігур має свій «малюнок». Словами закликали до танцю:

«Ой заграйте скрипалі,
Нехай чують у селі,
Українка я одна,

Каблуки оббива» [Додаток Г п.1].

У с. Степангород Володимирецького р-ну фольклорно-етнографічна експедиція зафіксувала сюїтну побудову кадрили, що складалася з 3-4 частин. Обов'язковими до виконання були частини «козак», «валець», «полька», четвертий танець без назви, але відомо, що він виконувався швидко. Аналіз хореографічної лексики кадрили свідчить про наявність внутрішнього контрасту на всіх рівнях музично-хореографічної форми.

Кадрильні форми танцювальної творчості на Рівненському Поліссі відзначаються особливою колоритністю, місцевою неповторністю, розмаїттям емоційно-образного змісту та зв'язками з музичною формою супроводу (охромієвська, держанівська, волинська кадрили, «дев'ятка», «шалантух» та ін.). Загалом, хореографічна лексика поліської кадрили – певний порядок фігур своєрідної танцювальної сюїти – визначає архітекtonіку її структурних компонентів, побудованих на контрасті статики і динаміки. Аналіз свідчить, що танцювальна лексика кадрилей дуже різноманітна: кроки з підскоком, галопом, що подекуди переходить у стрімкий біг; присядки, вистукування, притупи.

Краков'як – один з улюблених народних танців Полісся, Рівненщини зокрема. Майже всі його рухи побудовані на невеликих стрибках і підскоках, виконується дуже легко, ледве торкаючись землі, стрімко ковзаючи вперед, у швидкому темпі. Назва танцю походить від назви польського міста Кракова. Краков'як дістав своє визнання ще з часу вертепних видовищ як музично-хореографічна характеристика поляків. У ХІХ ст. краков'як набув великої популярності як бальний танець і виконувався у салонах, танцювальних залах, а з часом перейшов у народний побут і, одержавши динамічнішу лексику, став улюбленим народним танцем. У ньому – гармонічні пластичні рухи, пози чітко витримуються. Музичним супроводом до краков'яку служать різноманітні народні мелодії тієї ж назви. Музичний розмір цих мелодій – 2/4. Танцюють краков'як парами. У танці багато загальних перебудовань по колах і діагоналях, що поєднують усіх виконавців. Є й соло окремих пар [198]. Танцюють «Краков'як» і на Рівненщині, і на Житомирщині. Так, в Ємільчинському

районі мешканці розповіли, що неподалік від їхнього села Нараївки є с. Красногорці, де колись жило багато поляків і танець виконувався під такі слова:

«Ой танцюю краков'яка,
Та й піду я за поляка,
Хто не вміє краков'яка,
Той не піде за поляка».

А в с. Вишевичі Радомишльського району Житомирської обл. танець виконують на такі слова:

«Ой два німці та поляк,
Танцювали краков'як,
Танцював би ще й мужик,
Та немає черевик».

У с. Городище Дубровицького р-ну Рівненської обл. від Лазейко Надії Андріївни, 1939 р. н., та Шникар Ольги Федорівни, 1929 р. н., Філько Ніни Андріївни, 1937 р. н. науковою фольклорно-етнографічною експедицією 1998 р. записано краков'як, який зазвичай виконується вдвох або утрьох, має всі ознаки типової для танцю хореографічної лексики. Інформатор Багно Любов Василівна, 1934 р. н. із с. Дубчиці Зарічненського р-ну Рівненської обл. зазначає, що краков'як виконується як у парі, так і по троє, основний рух – приставний крок [Додаток Г п.5].

Танець «Карапет» завдяки сталій чіткій композиції, нескладним українським рухам (голубці, проходки, кружляння, прості повороти) є одним із найулюбленіших танців в Україні й на Поліссі. Цей танець під час I Світової війни завезено військовими моряками з Північної Америки [198]. У подальшому варіанті його виконували в Україні й під популярні російські мелодії «Коробочка», «Страданіє», «На річечці» тощо.

У с. Нараївка Ємільчинського району «Карапет» виконується під баян, гармошку і співають такі слова:

«Ой піду я в карапет
Порвати ботінки,

Осталися на ногах

Чулки та резінки».

Цьому танцю притаманне те, що він танцюється парами, хлопець із дівчиною, де кожен учасник виконує свою роль: дівчина кружляє під піднятою рукою хлопця.

«Карапета єдна,

Карапета бедна,

Почему ты бедна,

Потому я вредна».

Це також слова пісні, яку виконують, танцюючи цей танець (записано зі слів старожилів села Нараївка – Лугиної Марії Іванівни (80 років), Зінченко Надії Іванівни).

У с. Мочулище Дубровицького р-ну за словами Заблоцької О. А., 1941 р. н., побутувала наступна приспівка:

Танцювала карапет – побила ботінки

Осталися на ногах чулки та резінки [Додаток Г п.4 с.9].

Серед танцювальних форм поліського регіону переважають танці парні, масові, у яких наявні групові сольні епізоди. Нескладна українська танцювальна лексика притаманна таким парним масовим танцям, як «Проходка» або «Побегуха», «Страданіє», «Надя» (с. Дубрівськ Зарічненського р-ну), «Лисий» (с. Дубчиці Зарічненського р-ну), «Оберек» або «Оберечок» (с. Вовчиці Зарічненського р-ну, с. Глинне Рокитнівського р-ну), «Сербіанка» (с. Глинне, с. Старе село Рокитнівського р-ну) та ін. Розповсюджені такі різновиди побутового танцю, як «простий», «танець без назви», прості ігрові сюжетні танці, які за функціональним значенням та нескладною танцювальною лексикою (основний рух – простий крок, крок-підскок) не мали вікових, кількісних, соціальних та інших обмежень у виконанні. В с. Глинне занотовано танець «Третяк», який виконується «трійочками» [Додаток Г п.8 с.2]. Натомість майже відсутні одиночні чоловічі або жіночі (традиційні танці «Бички», «Крутях», «Веретенчик», «Терниця», «Скакуха», «Буянський скакунець» та ін.). У записах А.В. Самохвалової в с. Борове

Зарічненського р-ну 1996 р. згадується сольний чоловічий «танець із стаканом», який виконувався у корчмі [Додаток Г п.8].

Особливістю танцювального фольклору Полісся можна вважати виникнення жанрових різновидів, в яких тісно співіснують пісенні та хореографічні виразні компоненти. Серед таких змішаних вокально-хореографічних форм відзначається характерність такої структури, як «триндички» – стислі, красномовні, дотепні конкретизовані музично-танцювальні репліки, здебільшого сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Оригінальні мініатюрні імпровізації ритмічно повторюють проспіваний куплет та одночасно транспонують його смисл у систему хореографічної лексики (різноманітні притупи, дрібушечки, обертання на місці та ін. з ускладненнями).

Аналіз музичного супроводу побутового танцювального циклу заснований на дослідженні інструментальних та пісенних поліських мелодій, документів наукових фольклорно-етнографічних експедицій: нотації (Ю. Рибачка, Л.Гапон, Р. Цапун) та записів на аудіокасетах [Додаток Г п.3, п.7-8]. Музичному матеріалу притаманні типові риси прикладної танцювальної музики (визначеність і повторність музичних ритмів, акцентування сильних долей та квадратна структура у своєму найчіткішому вираженні – побудови у 4, 8, 16, 32 такти), загальноукраїнські характерні ознаки та особлива регіональна специфіка.

Головний принцип аналізу танцювальної музики Полісся – співвідношення музичної та хореографічної лексики, музичних засобів виразності й елементів руху. Протягом одного такту $2/4$, $3/4$, $4/4$ музичного розміру таке співвідношення елементів руху та музичного ритму утворює хореографічний малюнок й характеризує різновиди українських народних танців: гопака, козачка, хороводу, кадрилі, польки у вигляді уособленої хореографічної ритмоформули (наприклад, незважаючи на те, що основний елемент руху – перший широкий крок – у всіх варіантах один і припадає на сильну долю такту, лексичний елемент «потрійний крок» виконується у різних ритмах, часове співвідношення елементів руху має три різних варіанта).

Серед різноманіття музичних розмірів, притаманних українським танцювальним мелодіям у Рівненському Поліссі, найхарактернішими є дводольний та тридольний. Найтиповіший простий дводольний розмір – $2/4$. У ньому створено більшість танцювальних мелодій: хороводи, гопаки, козачки, польки, кадрилі, сюжетні танці. Прості тридольні розміри – $3/8$ і $3/2$ використовуються найчастіше у весняних та купальських хороводах, щедрівках: «Коструб», «Женчичок-бренчичок», «Зайчику», «Ой на Івана, на Купала», «Прилетіла ластівонька». Простий тридольний розмір $3/4$ трапляється у традиційних іграх-хороводах «А вже весна, а вже красна», «Ой Іванку наш, вінку», «Зав'ю вінки та на святки», «Та виплинь, селезню», «Благослови, мати»; у щедрівках – «У полі плужок ходить», «Із-за гаю зеленого», «Ой у полі при дорозі»; в іграх із козою: «Ой, го-го-го, коза», «Коза» та ін [32 с.183].

Хореографічні темпи поліських танців розподіляються на повільні, помірні та швидкі. У повільних темпах зазвичай виконуються *чоловічі рухи*, що відтворюють молодечтво, завзяття – різноманітні проходки, великий тинок з упаданням на повороті, присядки-запрошення, присядки-розтяжки, присядки-розтяжки з поворотом, деякі повзунці (повзунець з оплесками, повзунець на тинку), повітряні вольтати, підбивки, великі кабріолі, розніжки, яструби, стрибки – обертання по колу. Жіночими повільними рухами передають урочистість, граційність: хороводні ходи, доріжки, упадання, види низьких тинків, деякі вірвовочки, повільне кружляння на місці, вихилясник з упаданням [32 с.184-185].

Повільний темп (*Andante, Lento*) може витримуватись протягом усього, наприклад, хороводу; іноді він служить своєрідним підготовчим моментом для швидких рухів у гопаках, сюжетних танцях. До того ж, повільний темп сприяє виділенню окремих деталей, підкресленню колориту, манери виконання хореографічного па. У середніх темпах – помірно (*Moderato*), досить жваво (*Allegretto*), помірно-швидко (*Allegro moderato*) – виконуються певні сталі рухи більшості українських танців: потрійні кроки, деякі ходи польок, кроки-біги, різновиди вихилясників, сверделець, чимало вірвовочок, усі дрібушечки, частина вибиванців, підкуйок, плескачків, майже всі присядки, повзунці, партерні

револьтати, парні оберти на місці та з просуванням, голубці, підбивки, підсічки. Швидкі темпи – швидко (*Allegro*), жваво, поживавлено, моторно (*Vivo-vivace*), швидко (*Presto*), дуже швидко (*Prestissimo*) пов'язані з вираженням життєрадісних почуттів, великої енергії, святкового настрою, а також відображенням певних драматичних колізій, неспокою, збудження. У швидких темпах виконується багато рухів українського танцю: різновиди та комбінації танцювальних бігів, деякі кроки, бігунці, низькі тинки (у швидкому темпі вони здебільшого виконуються на місці та в комбінації з іншими рухами), вихилясники, вірьовочки, деякі вибиванці та підкуйки, качики (у швидкому темпі здебільшого, виконуються через паузу, тобто через вісімку або четверть), значна кількість присядок, повзунців (деякі з них також виконуються через паузу), млинки, оберти партерні парні на місці, оберти партерні, з просуванням [32].

Відзначимо, що, хоча деякі рухи можна виконати у помірному та швидкому темпах, темп виконання руху повинет бути обмежений, неможливо порушувати бо втрачається не лише регіональний колорит поліського танцю, а й змінюється цілісна структура. Темп рухів можуть розгортатися від повільного до помірного, нарешті, до швидкого. Це виконується у обертаннях, повзунцях та інших складних для виконання рухах.

Темп танцювання бігу залежить від майстерності виконавців. Проте, найголовніше – це зуміти відтворити такий, що вимагається змістом твору. Особливого значення набуває цей чинник у поєднанні з агогічними змінами темпу – прискоренням або уповільненням. Можливо казати що кожний рух виконується у песному темпі, обумовлений хореографічним жанром, межа виконання сприймається як цілком закономірна. Часто зустрічаються й внутрі-жанрові різновиди темпу наприклад, у хороводних танцях, козачках.

Однією з специфічних властивостей поліських танців є хореографічна синкопа, що утворюється в ситуації невідповідності метричних акцентів в музиці елементам руху. Порушення музичного метру – як засіб, завдяки якому одержуємо акценти, що підкреслюють незвичайний характер виконання руху. Міжтактова або внутрітактова синкопа, присутня в музиці, в українській (та поліській, зокрема)

хореографічній лексиці використовується значно рідше, ніж, наприклад, у румунських, польських, російських танцях, де цей ритмічний нюанс становить важливу характерну ознаку національної хореографії. Хореографічний синкопирований рух можливий при виконанні різноманітніших вибиванців, дрібушок, плескачків. Використано синкопирований рух в українських народних танцях: «Шевчики», «Ковалі». Проглядаючи рухи українського народного танцю, можемо зробити висновок, що значна частина віртуозних рухів (стрибках: розніжка, щупак, яструб та. Ін.), та при танцювальних закладках головного елементу руху виконується на слабку долю такту, що надає йому оригінальності, своєрідності.

Іноді в загальному хореографічному контексті па чи його окремі елементи виконуються під час паузи в музичному супроводі. До цього прийому звертаються переважно в рухах, що мають здрібнену структуру та чітко окреслену ритмомелодику – дрібушках, підкуйках, плескачиках. Як художньо-виражальний засіб музична пауза у такому разі триває цілу, половинну, четверть, восьму (дрібніші паузи не використовуються). На музичній паузі виконуються чоловічі і жіночі рухи (може повторюватися у музичному супроводі кілька разів) [32 с.188].

Збагачує палітру танцю і укрупнений, порівняно з музичним, хореографічний ритмічний малюнок. Так, наприклад, вихилясник виконується на один такт: на і першу чвертку «робоча» нога виводиться на носок убік, на другу переводиться з носка на каблук. У швидких темпах рух потребує певного завершення, для чого поєднується в наступному такті з потрійним притулом. «Укрупнення» його ритмо хореографічного малюнку відбувається таким чином: на першу чвертку 1 такту «робоча» нога відводиться вбік (стійкий елемент); на другу чвертку лишається у тому ж положенні. На першу чвертку 2 такту – переводиться з носка на каблук (нестійкий елемент), на другу чвертку це положення фіксується. За використання такого ритмічного прийому рух не потребує подальшого завершення і може вільно об'єднуватися з наступним па. Так, традиційний повзунець – окраса гопака та інших споріднених танців. На один такт рахунку 2/4 на повному присіданні викидають поперемінно випростані у коліні та підйомі то праву, то ліву ногу. При «укрупненні» цей рух відтворюється з паузою через чвертку і

виконується на два такти: на 1 такт виноситься уперед права нога, на 2 – ліва. Такий прийом використовується у багатьох різновидах вихилясників, вірьовочок, плескачів, повзунків, присядок [32, с.188].

Варто зауважити, що низка рухів в українській хореографії взагалі та поліській зокрема виконується з укрупненням хореографічного малюнку: деякі закладки, револьтати, стрибки на місці, з просуванням, стрибки – оберти. Віртуозні рухи зумовлюються самою природою українського танцю, що має у своєму лексичному арсеналі значну частину складних рухів, використання яких у дещо уповільненому темпі в загальному хореографічному тексті призводить до зниження емоційного тону танцю, а інколи навіть і до спотворення музичного супроводу. Укрупнення хореографічного ритмічного малюнку, крім використання його в сольних, дуетних, масових побудовах, набуває особливого значення й в хореографічній поліфонії завдяки виконанню рухів (не тільки ідентичних, а й діаметрально протилежних) у різних метроритмах у межах одного музичного супроводу [32 с.189].

При виконанні багатьох українських рухів (притупів, вибиванців, дрібушок, плескачів та ін.) неабияке значення має *динаміка*, створюється рівень гучності, «звучання» різної частки.

Звернемо увагу на особливості виконання тинка в поліських танцях. У хореографічній партії з різко підкресленою темою туги чи жалю тинок виконується на півпальцях, легко просуваючись з біка в бік без використання притупу на головному танцювальному елементі. У масовому танцювальному дійстві гопакового типу тинок вже виконується з притупом усією стопою або подушечкою лівої ноги, а в героїчному чоловічому він акцентується гучним притупом.

Елементарний потрійний крок виконується на пальцях і з акцентом – притупом на каблук, потрійний притуп – на півпальцях або з притупом на всю стопу. Наприклад, потрійний притуп виконується гучним звуковому виконані не тільки на прикладі одного танцю, але навіть в одній його фазі (запрошення чоловіками дівчат до танцю та відповідь – згода дівчат). Найяскравіше елементи гучності виражені в плескачиках, дрібушечках, вибиваннях тощо. На прикладах цих

груп рухів, вдало свідчать народні назви, мають у своєму складі виразні звукові елементи.

Так, дрібушечки – це безперервні удари каблуками ніг по підлозі, вибиванці – удари всією стопою, плескачки – своєрідні ритмооплески долонями, оплески по холявах, литці, стегну. Рухи, що входять до цих груп, поєднуються з багатьма іншими видами, створюючи та збагачуючи своїрідний ритмічний малюнок вже інший комбінований рух. Наприклад рух подвійна вірьовочка бере свій початок завдяки виконанню почергового удара «робочою» ногою; присядка – «робоча» нога виконує фіксований удар, присядка з плескачками по холявах, з ударами по підшві – є поєднанням повного приседання з плесканням у долоні; поліський ключ виконуючи затактом вибиванець ставлячи «робочу» ногу на каблук; чітки переступи беруть свій початок від виконання ударів «робочою» ногою по підлозі.

Спільне виконання танцювальних рухів із звуковим супроводом отримаємо крутні, подвійні в дрібушечці у повороті, повзунці з оплесками долонями по холявах, одинарні та подвійні повітряному турі з підбивкою по «робочій» нозі. Інколи гучність використовується і як зображувальний засіб для зосередження уваги глядача на тому чи іншому епізоді, моменті (притупи, перескоки, запрошення). Разом із ним, існують рухи, в яких гучність підкреслюється не так яскраво, а відчувається через виражальний характер того чи іншого руху. Яскравим прикладом є ріноманітні підбиванці, чоловічі кабріолі, жиночі «голубці». Удари п'ятками в «голубцях», удар ступнею ніг у кабріолях і складають сутність цих рухів, створюючи оригінальну структурну побудову.

Контрастні поєднання у динаміці виконання руху часто пов'язуються з музичними регістрами супроводу (напруження м'язового апарату з наступним його розслабленням).

Виконуючи рух у різних хореографічних формах та напрямків ми можемо відчути подібність його структури. Один та той самий рух може виконуватися порізнному та відрізнятися у швидких танцювальних композиціях від ліричних. Важливого значення набуває *нюансування* хореографічного руху поруч із метроритмічною характеристикою руху. Коли ми робимо присяди в танці

«Козачок» виконуються м'яко, з розкритими у другій позиції рухами. При виконанні танцю «Гопак», рух йде стримкий, чітко виконується танцювальна лексика. На нюансування руху впливає музичний лад. Ладову специфіку танцювальної музики Полісся, Рівненського зокрема, складає використання переважно мажорного ладу або паралельних мажоро-мінорних тональностей. Мажорний лад надає рухові динамічності, мінорний – округленості, плавності. Відчувається коли змінюється музичний супровід, при зміні ладу одного на інший.(«Весільна полька», «Гопотуха», полька «Полісянка» та ін.).

Із музичним супроводом пов'язуються й певні *прийоми інтонування* того чи іншого руху (хореографічні штрихи). В жіночому танці прослідковується виконання пауз наприклад в вибиваннях, дрібушечках, обертів, відповідають музичним штрихам – стаккато, легато, нон легато, портаменто, маркато. Хореографічні інтонації, підкреслені певним штрихом, набувають образної привабливості, оригінальності, деякої своєрідної неповторності завдяки навмисному виділенню деталі при виконанні руху. Підкреслюються детальне положення у простері голови рук та ніг, ракурси повороту плечей та погляду. Все це створює хореографічний образ.

Загалом можна констатувати, що регіональна своєрідність української природи, окрім факторів історичних і соціально-політичних, зумовила регіональну своєрідність народної хореографічної культури. Танцям поліщуків не властиві широкий жест, глибокі присядки, високі повітряні стрибки; танці у поліщуків наділені особливою м'якістю рухів і частотою стрибків, що природно для людей, звиклих жити на болотах.

На малюнок танцю поліщуків помітно вплинула просторова обмеженість танцювального поля, яка виявляється в конструкції танцю та всіх танців поліщуків, зокрема, у прийомі закритої кругової фігури, в якій танцюристи тримаються за плечі або перехрещеними руками за спиною, і у фігурах, побудованих концентрично з двох-трьох кругів із сольною парою в центрі. Прийом обмеженого танцювального поля виявляється також у виконанні дрібних жіночих «па» й чоловічих «па» з невисоким підняттям ніг, при невеликих підскоках, невеликих випадках і неглибоких

присядках. Багато рухів у поліщуків виконується на одному місці, що є типовим для танців Рівненського Полісся [185]. Обережне, чуйне пересування по небезпечній місцевості стимулювало появу, напевне, характерної особливості руху полісян – наявності раптових, фіксовано-точних зупинок танцювальних рухів в кульмінаційних моментах.

Підсумовуючи, можна сказати, що мистецтву поліщуків притаманні основні загальноукраїнські танцювальні й музичні елементи, хоч вони відзначаються і певною регіональною своєрідністю: поліські танці виконуються легко, плавно, з незначним пригинанням коліна, вони відзначаються простотою, їхня будова не має особливих прикрас. Це спостерігається у невеликій кількості кроків та їх варіантів, структуру танцю переважно складають одна або дві фігури. Рухи танцюючих не так обмежені, основним кроком є обертовий крок у парах або цілим колом. Поліські масові танці ведуться переважно за сонцем - зліва направо, сольних танців тут майже немає. Темп їх, подібно до цілого ряду українських танців, наростає до закінчення [31, с. 71].

Аналізуючи особливості поліського народного танцю, можна узагальнити найбільш *типові прояви* специфічної танцювальної лексики, властиві їй своєрідні рухи та ходи: різноманітні за манерою і технікою виконання дрібушечки, притупи та підскоки; підбивки та стрибки на місці і з просуванням; прості та складні сплески по корпусу тіла і стегну; оберти, повороти, кружляння на підскоках із притупом; дрібні переступчики з підскоками; складні за малюнком проходи і перебіжки; численні присядки. Ці регіональні танцювальні па надзвичайно збагачують народну хореографічну лексику, розширюють її «словниковий запас», що призводить до виникнення нових, оригінальних творів українського народного хореографічного мистецтва.

Порівняння різних варіантів тексту й хореографічної дії традиційних танців Полісся свідчить про їх локальну своєрідність завдяки різним комбінаціям місцевих танцювальних форм із хореографічними традиціями сусідніх народів (танок-гра «Чибирийчик», «Крутях» та ін.). Поряд із систематизацією автохтонних танцювальних форм Полісся виокремлюються й напрямки адаптивних процесів

хореографічної лексики традиційних народних танців, які визначають специфіку Рівненського Полісся: а) збереження архаїчних елементів, запозичення (на межі з Білорусією); б) спрощення, переінтонування (на межі з Польщею).

Культура нації у загальному понятті постійно несе випробування сьогодення. Але незважаючи на зміни у суспільстві культурні цінності залишаються незміні. Збагачення культури народу виконує кожне нове покоління. Вивчаючи свою традиційну культуру та додає нові цінності. Зупинившись детальніше на народній хореографії Поліського краю, ми хотіли проілюструвати думку про дивовижне багатство й розмаїття українського народного танцю. Окрім відмінностей регіональних майже кожне село, в якому збереглася танцювальна традиція, може додати свої особливості до загальної характеристики національного пластичного мистецтва. У різних частинах Поліського регіону України збереглися різні фрагменти найдавніших і подальших форм народної хореографії, що відкриває можливості шляхом зіставлення вцілілих елементів колись єдиного цілого реконструювати з більшою, ніж дотепер, повнотою еволюцію народного танцю від найдавніших часів до сьогодення. Не ставлячи перед собою такого масштабного завдання, торкнемося в подальшому тексті лише окремих аспектів збереження поліського народного танцю.

1. На підставі вивчення історико-географічних та етнографічних факторів формування українського народного танцю Полісся визначено характерні ознаки хореографічної культури регіону. До них належить: значний вплив обрядової пісенності; регламентація за порами року, певними календарними віхами та видами занять; виділення особливої ролі жінки у плеканні і виконанні фольклорної традиції; велика сила глибинної культурної національної традиції, віддзеркаленої у пам'ятках народної поетичної творчості, описах обрядів і звичаїв, одязі і орнаментиці. Джерела поліського танцю – рухи і жести, що базуються на відповідності природно-оточуючому середовищу, трудових процесах і національних традиціях, звичаєва культура, спостереження за довкіллям, враження від побаченого та усвідомленого, що формує місцеві варіанти лексичних елементів танців та чітко координовану манеру виконання.

2. Характерною ознакою поліського танцювального фольклору є перевага діалогічних, гуртових виконавських форм; специфіка танцювальних рухів, що характеризуються в цілому як стрибкоподібні, пружні, з активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, угинаннями, нахиланнями, притупами, перескоками, підскоками; стабілізація певних динамічних властивостей хореографічного руху – достатньої свободи та спрямованості протікання руху, комфортного помірно-швидкого темпоритму, ґрунтового відчуття ваги тіла, чіткою вертикальною координацією рухів (зв'язку із землею, земним тяжінням) при збереженні максимальної виразності всіх частини тіла. Жанрова палітра народної хореографічної культури Полісся містить польки з різними «вихилясами» та «викрутасами», кадрили, козачки, гопачки, хороводи, вальси.

3. Типологічними ознаками виконавських форм на Рівненському Поліссі відмічено переважно гуртові, діалогічно-гуртові та змішані форми, в яких яскраво виражений переважно колективний характер виконання, наявність «берези», виводчика, варіантний характер розвитку хореографічно-інтонаційної лінії, спирання на локальну пісенну лексику, динамічна специфіка руху, що є характерною для Полісся. Локально-регіональний виконавський стиль відзначається достатньою експресивністю, використанням емоційних вигуків, жвавої жестикуляції, наявністю танцювально-імітаційних рухів (спорідненість з ритуально-архетипними замовляннями).

4. Хороводи Рівненського Полісся різняться оригінальним почерком і власною пластичною інтонацією, що надають їм неповторності у вираженні емоцій, почуттів і настрою (спокійна врівноваженість композиційної побудови, поетична пластичність, округла завершеність та граціозність рухів, плавна, неспішна хода, благородна простота манери виконання).

Польки диференційовані за емоційно-образними, місцево-територіальними та структурно-композиційними особливостями (полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська та ін.), їм властиві досить складні за технікою виконання рухи при невимушених та

грайливих положеннях корпусу і голови; наявність різноманітних обертів на місці або з просуванням по горизонталі, зміна по вертикалі, кружляння в парах та комбінація обертів з іншими елементами. Полька зустрічається подекуди в таких віртуозних формах, як зворотна (з обертом вліво) та гвинтоподібна (ланцюжок вихрових обертів із помітним акцентуванням кроків).

Кадрильні форми танцювальної творчості відзначаються розмаїттям емоційно-образного змісту та зв'язками з музичною формою супроводу (охромієвська, держанівська, волинська кадриль, «дев'ятка», «шалантух» та ін.), контрастами статичності і динаміки. Виявлено типову танцювальну лексику кадрилей: кроки з підскоком, галопом, що подекуди переходить у стрімкий біг; присядки, вистукування, притупи.

Серед змішаних вокально-хореографічних форм Рівненського Полісся відзначено «триндички», що характеризуються прийомом транспонування смислу проспіваного куплету в систему хореографічної лексики (різноманітні притупи, дрібушечки, обертання на місці з ускладненням та ін.).

5. На основі аналізу фольклорних джерел Рівненського Полісся виявлено найбільш типові прояви специфічно-регіональної танцювальної лексики, властиві їй своєрідні рухи та ходи: різноманітні за манерою і технікою виконання дрібушечки, притупи та підскоки; підбивки та стрибки на місці і з просуванням; прості та складні сплески по корпусу тіла і стегну; оберти, повороти, кружляння на підскоках з притупом; дрібні переступчики з підскоками; складні за малюнком проходи і перебіжки; численні присядки.

Систематизовано адаптивні процеси хореографічної лексики традиційних народних танців, які визначають специфіку Рівненського Полісся: збереження архаїчних елементів, запозичення (на межі з Білорусією); спрощення, переінтонування (на межі з Польщею). Ці регіональні танцювальні па збагачують народну хореографічну лексику, розширюють її «словниковий запас», що призводить до виникнення нових, оригінальних творів українського народного хореографічного мистецтва.

РОЗДІЛ 3. ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА ПОЛІССІ (НА ПРИКЛАДІ РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ).

3.1. Збереження та збагачення хореографічної лексики народних танців на прикладі аналізу творчості хореографічних колективів Рівненського Полісся

Збереження лексики народного танцю нерозривно пов'язано із збереженням репертуару українських хореографічних колективів – народних, аматорських, професійних. У висвітленні специфіки їх творчості вагоме значення належить роботам К. Василенка [30-32], В. Годовського [53], А. Гуменюка [70-71], сучасним авторам статей у наукових та періодичних виданнях Поліського регіону (В. Ковальчук [110-111], Б. Гордійчук [66], А. Самохвалова [185] та ін.).

Розглядаємо у порівняльному аспекті опис групи загальнонаціональних танців та регіонально акцентованих танців Полісся, дотримуючись послідовно витриманих ознак структурно-змістовної характеристики від найпростіших до найскладніших: танцювальні поклони та запрошення; танцювальні кроки; танцювальні біги, бігунці; танцювальні рухи загального вжитку; ритмічно-технічні рухи; рухи на повному присіданні; повороти та оберти; підбивки у стрибку; складні технічні рухи [4].

Кожну лексичну групу розглядаємо у зв'язках із руховим, просторово-руховим архетипами або руховим еквівалентом комунікативного архетипу, що диктується певним емоційним тонусом і відповідними просторовими координатами процесу спілкування, що лише у цілісності створюють його узагальнений образ інтермодального характеру (через моторно-руховий – зоровий, слуховий).

1. Танцювальні поклони та запрошення ґрунтуються на трансформації характерного для танцювальної культури *комунікативного архетипу* вітання-прошення, заснованому на відтворенні поваги. Якість комунікативного вітання, відтворюючого повагу, зосереджується, перш за все, у показниках амплітуди поклону (легкий або глибокий). Асимілювання уклону у сценічну культуру, його

збагачення музичним супроводом, різноманітними (простими й ускладненими) рухами рук та відповідними кроками, свідчить про глибокі гуманістичні традиції українського народу. Функції поклону в танці: вітання, запрошення до танцю, вдячність, комунікація із зовнішнім світом. Диференціація поклонів та запрошень може бути здійснена за амплітудою (простий, поясний, земний), гендерною ознакою (чоловічий/для хлопчиків, жіночий/для дівчаток) та змістовною складовою (ритуальний, уклін-запрошення та ін.).

2. Танцювальні кроки та танцювальні біги, бігунці – рухові архетипи лінійного освоєння простору (оточуючого середовища). Танцювальні кроки виконуються з кроку та будуються на кроках – із носка, з каблука на всю ступню, ковзні кроки, кроки з підстрибуванням, підскоками, перескоками, бокові кроки, переступання. Серед рухових архетипів лінійного освоєння простору – танцювальних кроків, властивих поліському регіону, визначаються групи:

- за жанровою приналежністю (Хороводний крок (рух № 4), Полька-трясуха (рух № 30), Полька-«трясуха» вперед (рух № 31), Вальсова доріжка (рух № 21), Кадрильний хід (рух № 45);

- за емоційно-образним змістом або його характерною спрямованістю (Жартівливий хід-вихід назад (рух № 16), Стрімкий біг типу жете (рух № 6), Урочистий танцювальний хід (рух № 3);

- за технікою виконання руху (Крок із приставлянням ноги (рух № 2), Вихід із викиданням ноги вперед (рух № 15), Крок з акцентом на ліву ногу (рух № 18), Крок-стрибок на одну ногу (рух № 26);

- за знаково-символічним або індивідуалізовано-хореографічним змістом (Зальотний (рух № 1), Потрійний крок (рух № 8 та варіанти – рух № 9-12), Пружні скоки-перескоки з «Буянського скакунця» (рух № 69), Маятник (рух № 89);

- за регіональною акцентованістю (Поліський крок із підскоками (рух № 25), Полька-полісянка на місці (рух № 29), Поліський хід (рух № 40), Волинський чоловічий хід із винесенням «робочої ноги» на 90* (рух № 20), Волинський хід із поворотами на 90* (рух № 48), Основний хід волинської польки (рух № 73) та ін.);

- з поєднанням декількох групових ознак (Крок польки з випрямленим коліном і носком (рух № 23), Полька з підскоком (рух № 64) та ін.).

Танцювальні біги, бігунці характеризують легкість, чіткість, стрімкість виконання рухів на півпальцях із незначним напівприсіданням; прискорення темпоритму виконання танцювальних бігів й бігунців у порівнянні з танцювальними кроками зазвичай впливає на активізацію позитивного емоційного фону, створення ситуацій рівноправно-ігрової комунікації.

За типом освоєння простору танцювальні біги та бігунці розподіляємо на локалізовані (на місці) та просувні (вперед, назад).

3. Танцювальні рухи загального вжитку – рухові архетипи освоєння «земного», реального світу, до яких відносяться тинки (перехресний стрибок із ноги на ногу з наступним незначним напівприсіданням) малі, середні, великі, «доріжки», «упадання», вихилясники, вірьовочки, що виконуються з «пом'ягшеними колінами» та почерговим перенесенням ваги корпусу з ноги на ногу. Доріжки, упадання – жіночі рухи, їх структурно-технічна характеристика – ступання з носка на всю ступню з просуванням убік (виняток – «доріжка» вперед), назад і наступним припаданням на одну ногу. «Вихилясники» – виконання рухів із носка на п'ятку з відведенням ноги вбік. «Вірьовочка» – переведення робочої ноги за опорну. Різноманіття та велика кількість рухових архетипів даного типу в поліському народному танці свідчить про їх глибинний зв'язок із географічно-територіальними особливостями існування українців та визначальними ментальними рисами (рухи № 1-63).

4. Ритмічно-технічні рухи підкреслюють важливість для лексики поліського народного танцю *звуко-рухових архетипів*. До цієї групи належать різноманітні ритмічні малюнки ударами ніг, оплесками в долоні, долонями по холявах, по підшві: дрібушечки (часті поперемінні удари стопи та каблука ніг по підлозі в помірному темпі), плескачі (у різних метрах і ритмах, помірному темпі), притупи, вибиванці, підкуйки (рухи № 1-62). Чоловічі ритмічно-технічні рухи визначаються більшою темпоритмічною складністю, в цілому ж ритмічно-технічні рухи є своєрідною лексичною основою діалогової комунікації (за типом «питання – відповідь») у танці.

5. Рухи на повному присіданні – *група рухових архетипів енергетично-напруженого освоєння «нижнього» світу, коріння родового Древа*. Основна структурно-технічна ознака – повне присідання. До цієї групи належать прості присядки, присядки-закладки, «повзунці», «млинки», «підсічки», що виконуються лише чоловіками (рухи № 1-38).

6. Повороти та оберти – *рухові архетипи, пов'язані з символікою кола, сонця (оберегові)*. Технічна характеристика – обертання навколо своєї осі на одній чи обох ногах: оберти партерні на місці, оберти партерні з просуванням (по колу, по діагоналях, по прямій та ін.), парні партерні оберти на місці, парні партерні оберти з просуванням здебільшого по колу (рухи № 1-55). Наявність великої кількості регіонально акцентованих типів поворотів та обертів у поліській лексичній палітрі (Волинські повороти (рух № 2, варіант – рух № 15), Волинське кружляння (рух № 20), Поліське кружляння на підскоках із притупом (рух № 19), Волинські повороти в парі (рух № 47) та ін.) означає збереження символічно-оберегового змісту народного танцю та його індивідуалізовано-пластичного вираження.

7. Підбивки у стрибку – *група імпульсних рухових архетипів*. Характерна ознака даної групи (рухи № 1-13) – підбивання однією ногою іншої у стрибку: «голубці», «підбивки», «кабріолі» (характерні).

8. Складні технічні рухи – *рухові архетипи духовного злету, розвитку-вдосконалення, осягнення «верхнього», небесного світу*. Поширена група танцювальних рухів має багато комбінацій та різновидів з іншими рухами або елементами рухів: стрибки на місці, стрибки з просуванням (по колу, діагоналі та ін.), стрибки-оберти на місці, стрибки-оберти з просуванням (рухи № 1-51).

Для збереження хореографічної лексики народних танців, розповсюджених у Рівненському Поліссі, необхідно усвідомити її зв'язок із мистецькими архетипами українського народу (їх регіональними варіантами зокрема) у контексті загальної теорії хореографічного змісту. Співставлення структурно-змістовних характеристик танцювальної лексики з мистецько-культурними архетипами в контексті теорії хореографічного змісту викладено у Додатку № 1 (Таблиця «Співставлення

структурно-змістовних характеристик танцювальної лексики з мистецько-культурними архетипами»).

Вивчення творчих здобутків відомих хореографічних колективів Рівненського Полісся дозволяє означити напрями, принципи, методи та прийоми використання загальнонаціональної та регіональної лексики українського народного танцю. Професійні, народні та аматорські колективи Рівненського Полісся ведуть істотну роботу по розвитку творчих здібностей населення, є істинними центрами гармонійного виховання особистості, її естетичного розвитку.

У роботі систематизовано регіональну хореографічну лексику в постановці народно-сценічних танців репертуару народних та заслужених ансамблів танцю Рівненської обл.: Заслуженого ансамблю народного танцю «Полісянка» (кер. – народний артист України В. Марущак); Зразкового ансамблю танцю «Полісяночка» Рівненського КЗ «Міський будинок культури» (кер. – заслужений працівник культури України Є. Жемчугова; професійного ансамблю народного танцю «Зоря» (кер. Б. Бунь); ансамблю танцю «Куделиця» (кер. А. Крикончук); ансамблю танцю «Криниченька» (кер. М. Яковенко); Народного аматорського хореографічного ансамблю «Пролісок» Сарненського районного будинку культури (кер. – С. Галушко); Дитячого зразкового хореографічного ансамблю народного танцю «Вербонька» с. Зоря (кер. – В. Дорошенко); Дитячого зразкового аматорського танцювального колективу «Росинка» Івачківського сільського будинку культури Здолбунівського р-ну Рівненської обл. (кер. Г. Яцюк); Народного аматорського ансамблю танцю «Закаблуки» Радивилівського районного будинку культури (кер. В. Кощук); Зразкового аматорського дитячого танцювального колективу народного танцю «Калинонька» Дубенського районного будинку культури (кер. Н. Нездюр); Народного аматорського ансамблю танцю «Веселка» Костопільського районного будинку культури Рівненської обл. (кер. – Л. Озарчук); Зразкового аматорського дитячого ансамблю танцю «Веселочка» Костопільського районного будинку культури Рівненської обл. (кер. І. Стасюк, Т. Червюк); Народного аматорського ансамблю танцю «Берізка» Березнівського районного будинку культури Рівненської обл. (кер. – О. Паценко); Зразкового аматорського дитячого ансамблю танцю

«Джерельце» Рівненського КЗ «Міський будинок культури (кер. Н. Кірія) та ін. Лексикологічний аналіз цих постановок дає можливість вирішити більшість із поставлених перед нами завдань наукового дослідження.

Базовим колективом дослідження обрано Заслужений ансамбль танцю України «Полісянка» (Рівненського КЗ «Міський будинок культури»). На базі «Полісянки» створені і діють дитячі хореографічні колективи «Полісяночка», «Джерельце» і «Перлинка».

Заслужений ансамбль танцю України «Полісянка» створеному 1959 р. при міському Будинку культури м. Рівне, через рік після початку творчої біографії Поліського Державного ансамблю пісні і танцю «Льонки» (ініціатива видатного українського письменника-перекладача Б. Тена – М. Хомичевського, перший худ. кер. А.Авдієвський, з 1970 р. – народний артист України І. Сльота; з 1974 р. танцювальну групу ансамблю очолив хореограф, заслужений артист Української РСР Р. Малиновський). Керівником заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка» Рівненського МБК із 1980 р. працює *Марушак Віктор Семенович, 1946 р. н.*, відомий на Рівненщині та Україні фахівець у жанрі хореографії. Випускник Кіровоградського педагогічного інституту ім. О. Пушкіна (нині – університету ім. В. Винниченка), він поряд з основною педагогічною освітою здобув спеціальність громадського керівника художньої самодіяльності, будучи солістом студентського народного самодіяльного ансамблю танцю «Юність» та мріючи про самостійно створений танцювальний ансамбль.

У своїй творчій роботі балетмейстер багато уваги приділяв вивченню теорії і практики танцювального мистецтва, знайомив своїх вихованців із творчістю видатних майстрів хореографії, провідних танцювальних колективів, відвідував разом з учасниками репетиції та виступи заслуженого самодіяльного ансамблю танцю України «Ятрань», а також народних самодіяльних ансамблів танцю «Юність», «Колос» та ін. В. Марушак намагався сформувати власну манеру виконання, засновану на регіональній своєрідності репертуару та високій майстерності виконавського складу. До репертуару почали переважно включалися танці, що відтворювали своєрідність танцювальної культури Полісся. В 1988 р.

В. Марущак за вагомий внесок у розвиток та популяризацію хореографічного мистецтва отримав почесне звання Заслужений працівник культури України, в 1999 р. – Заслужений діяч мистецтв України. В 2007 р. нагороджений орденом За заслуги III ступеня.

У 2009 р. заслужений ансамбль танцю України «Полісянка» відзначив 50-річчя своєї творчої діяльності, у тому ж році В. Марущак отримав державне почесне звання «Народний артист України».

Ансамбль «Полісянка» – постійний учасник міжнародних фольклорних фестивалів, які проходили в Литві, Білорусі, Молдові, Польщі, Болгарії, Хорватії, Німеччині, Словаччині, Угорщині, Туреччині, Італії, Португалії, Франції та Канаді. Почесне звання «Народний самодіяльний» аматорський колектив здобув у 1964 році, а звання Заслужений ансамбль танцю України у 1967 р.

У репертуарі ансамблю танцю 20 танців – українські народні та стилізовані культурні зразки. Основу репертуару складають хореографічні твори/композиції з лексичною базою Поліського регіону: хореографічні композиції хореографічне сюжетне полотно «Хустинка», «Поліський привітальний» та «Погоринські польки» («Погоринські вечорки»), «Вертівка», «Микольця з Дубровіци» «Перепілонька», танець-гра «Ремінець», «Ой, там на точку...» і ін. у постановці В. Марущака; «Шалантух», вокально-хореографічна композиція «Дівчина Уляна» – у постановці Ф. Земельської. При ансамблі функціонує народний оркестр народної музики. Художній керівник – Б. Забута.

Головними цілями діяльності колективу є: відновлення, збереження, розвиток і поширення української традиційної культури; залучення населення до культурних традицій різних регіонів України, традиціям вітчизняної і зарубіжної культури; створення, збереження і поширення культурних цінностей і широке залучення до участі в творчості різних соціальних груп населення; популяризація творів, що отримали суспільне визнання; придбання знань і навиків в різних видах художньої творчості і гармонійний розвиток творчих здібностей особистості, створення умов для її самореалізації; організація вільного дозвілля і задоволення культурних потреб громадян.

Аналіз хореографічних постановок цього колективу (творчі звіти, присвячені ювілейним датам із дня заснування, концертні, фестивальні та конкурсні виступи) свідчить, що В. Марущак у балетмейстерській творчості динамічно використовує різноманітні хореографічні жанри (історичний, героїчний, ліричний, жартівливий, побутовий, народно-сценічний), форми (сольні, дуетні, масові), сучасні засоби виразності танцю – лексику, костюми, сценічний малюнок, музику з яскраво вираженими якостями регіональної специфіки. В роботі балетмейстера-постановника В. Марущака прослідковується етновиважений підхід, властивий й іншому видатному керівнику поліського хореографічного колективу – Рафаїлу Болеславовичу Малиновському: «Навіть володіючи мовою, акторові, наче золотошукачеві, доводиться по дрібці добирати характерні риси до свого образу, а мова танцівника – сам танець. Треба бездоганно володіти нею, щоб ставити сюжетні хореографічні композиції й картинки» [134].

Кожний хореографічний номер видатних поліських балетмейстерів будується за законами драми з чіткою композиційною структурою, логічним фабульним розгортанням. Спільним є також ставлення до відбору лексичних елементів поліського краю: ретельне вивчення автентичних зразків народної хореографії та виважена й продумана їх театралізація, графічна точність усіх рухів і поз, багатство й різноманітність застосованої хореографічної лексики, що дозволяє донести до глядача колорит та різноманітність української народної культури Поліського регіону на прикладі хореографії, збагатити уявлення молоді про танцювальні традиції своєї країни, на прикладі українського хореографічного мистецтва та музики показати багатство народної творчості, яке повинно шанувати майбутнє покоління.

Виділимо декілька прикладів аналізу хореографічних постановок В. Марущака. Гуляння молоді поліського регіону України розкрито в хореографічному творі постановки балетмейстера – *«Танець з квітами»* (вид – український народно-сценічний танець, жанр – побутовий танець). Архітектоніка номеру вибудовується за законами контрастної драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Хореограф будує дві лінії опозицій: дівчата –

хлопці та парний танець – загальний танець. В експозиції дівчата виходять на сцену з квітами; у зав'язці хлопці заграють до дівчат; розвиток дії відбувається у вигляді змагання між парами. Кульмінація: дівчата віддають свої квіти хлопцям. У розв'язці дійство закінчується загальним танцем.

Експозиція. З третьої куліси виходять 4 дівчини з квітами в руках. Вихід відбувається бігом із просуванням уперед $1/8$, руки знаходяться у другій позиції, ця вправа переходить у 2 тинки малі у повороті протягом $2/8$, дівчата далі рухаються $3/8$ бігом із просуванням уперед, закінчують вправу 4 тинками малими. Дівчата рухаються лінією бігом із просуванням уперед із підскоком, виконуючи вправу 4 рази ($2/8$). Бігунцем переходять у коло проти годинникової стрілки ($2/8$). З кола розходяться тинком середнім із поворотом, роблять ще 2 тинки малі $1/8$ та вибудовуються бігунцем на діагональ для зустрічі хлопців, де роблять комбінацію, що складається з 2 «піке» з потрійними притупами (2 рази), 2 «голубцями» низькими у повороті та 2 тинками малими – $2/8$.

Зав'язка. На сцені з'являються хлопці. Виходять «стрибунцем великим» на п'ятку $2/8$ вибудовуються у колонку, тим часом дівчата бігунцем теж вибудовуються у колонку, хлопці роблять припадання з великим тинком у повороті, а дівчата роблять біг із просуванням уперед із підскоком, повторюючи 2 рази – вибудовуються по парах та кроком із підскоком і пробіжкою рухаються по колу проти годинникової стрілки ($1/8$); другу $1/8$ таким самим кроком, тільки дівчата повертаються обличчям до хлопців і йдуть уперед спиною, закінчується комбінація полькою з підскоком. Хлопці та дівчата роблять кадрийний хід по колу ($2/8$), хлопці зупиняються, дівчата обходять їх «бігунцем». У парі повторюють комбінацію – 2 «піке» з потрійними притупами (2 рази), потім роблять кадрийний хід та вибудовуються з кола у лінію. В лінії разом роблять комбінацію – 2 «піке» з потрійними притупами (2 рази), дівчата бігунцем обходять хлопців і залишаються спиною до глядача ($2/8$), знову повторюють комбінацію 2 «піке» з потрійними притупами (2 рази) та розходяться «бігунцем» по кутах сцени.

Розвиток дії. Пари № 1, 3 сходяться бігунцем, роблять уклін-запрошення, міняються місцями та розходяться «бігом» із просуванням назад знов по кутах. Пари

№ 2,4 у той же час роблять польку з підскоком на місці 1/8, та довкола себе у парі 1/8. Пари № 2,4 сходяться бігунцем, роблять уклін-запрошення, міняються місцями та розходяться «бігом» із просуванням назад знов по кутах. Пари № 1,3 у той же час роблять польку з підскоком на місці 1/8, та довкола себе у парі 1/8. Дівчата сходяться до центру кола бігунцем, по колу рухаються тинком у повороті, виходять на малюнок «шен» міняються між собою, хлопці залишаються на місці.

Після «шену» дівчата у лінії йдуть кроком із підскоком і пробіжкою 3/8 та закінчують 4/8 «качалочкою». Розходяться бігунцем, на два боки сцени, а хлопці наступають «вперед тинком» із підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей 4/8 – присядка з винесенням рук до гори. Хлопці – «велика колупалочка» у повороті 2/8, дівчата роблять «тинки малі». Далі 2 дівчини міняються місцями з іншими двома «бігунцем», розходяться до хлопців та всі разом «бігунцем» виходять на фігуру «Струмочок», з неї вибудовують малюнок «хрест» «бігунцем» проти годинникової стрілки виходять на лінію.

Повторюють усі разом комбінацію 2 «піке» з потрійними притупами (2 рази) дівчата бігунцем (рух № 247) обходять хлопців; усі разом виконують «дрібшечки» з просуванням вперед (рух 387) 2/8 та роблять таким самим рухом «шен» виходячи за куліси.

Кульмінація. Розв'язка. Кожна пара виходить по одній на авансцену: Перша пара: Кроком із підскоком і пробіжкою зустрічаються, дівчина забирає у хлопця свою квітку та тікає за куліси. Друга пара: Кроком із підскоком і пробіжкою зустрічаються хлопець із дівчиною, 2/8 роблять разом «тинок малий», дівчина віддає свою квітку хлопцю і вони разом кроком із підскоком і «пробіжкою» йдуть за куліси. Третя пара: Зустрічаються хлопець із дівчиною «бігунцем». Дівчина пропонує йому поцілувати її в щічку, а він не розуміє, тоді з'являється четверта пара та відштовхує його. Він відходить та стоїть засмучений, а вони тим часом у трьох виконують комбінацію 2 «піке» з потрійними притупами (2 рази), після цього дівчата «кроком із підскоком» і пробіжкою рухаються за куліси. А хлопець із четвертої пари підходить до засмученого парубка, кличучи його піти за дівчатами «дрібшечками» з просуванням вперед.

З лівої куліси з'являється перша пара, яка запрошує всіх інших учасників дійства. Всі виходять «кроком із підскоком» і «пробіжкою» та разом виконують комбінацію 2 «піке» з потрійними притупами (2 рази), роблять уклін хлопці, дівчата. Після цього спочатку «кроком із підскоком і пробіжкою» йдуть дівчата за куліси, хлопці їх поглядом проводжають, а потім «простим кроком» йдуть за ними за лаштунки.

Хореограф ураховує гендерну ментальність та характер комунікації, які предметно впливають на характер художнього висловлювання, манеру жіночого та чоловічого виконання. Жінка, враховуючи народні традиції, поводить себе скромно, не розмахує руками, уникає зайвої метушні. Вона лише зрідка кидає соромливий погляд на хлопця, який танцює з нею в парі і в ту ж мить відводить очі. Основні хореографічні лексеми жіночої партії – «бігунець», «піке» з підстрибуванням на одній нозі, «качалочка». Хлопець поводить в танці так, щоб привернути до себе увагу дівчини, з якою він танцює в парі. Для цього в хореографічній лексиці хореограф використовує суто чоловічі рухи – кабріоль, «тинок» у повороті, присядки тощо. Погляд хлопця незмінно спрямований на дівчину. Хореографічний текст побудований на невеличкій кількості рухів, які час від часу повторюються, змінюючи малюнки (однорідна лексика). Але хореограф у даному творі дав змогу і хлопцям, і дівчатам виразити свої кращі якості за допомогою невеличких сольних виступів, які трапляються в середній частині танцю та переплітаються з парною хореографією. Міміка в артистів спокійна, на обличчі легка посмішка. Жести у жіночому виконанні стримані. В хлопців – більш широкі та яскравіші.

Сфера музично-образного розвитку хореографічного твору містить побудови сюїтного типу з контрастними епізодами. Хоча музична форма не містить поліфонічних розділів, балетмейстер вдало поєднує виражальні засоби пластичної імітаційної поліфонії у розвитку дії та кульмінації. Специфіка регіональної лексики простежується на рівні використання типових рухів, композиційних елементів. На знаково-символічному рівні образні, рухові, комунікативні архетипи означають загальну концепцію єдності і краси молодого покоління у його спільному квітучому Роді.

Побутовий танець «*Поліський козачок*» у постановці С. Пасічника містить розмаїття поліської танцювальної лексики і танцювальних візерунків, при тому відзначаючись композиційною стрункістю та логікою зміни танцювальних комбінацій. Такі регіональні лексичні елементи як: стрибок із підігнаними ногами, «голубець-підбивка» з обох ніг, «тинок», «високий кабріоль» із підтримкою партнера, присядка з виведенням ноги і вихиласом, поліський перескок виконуються з дивовижною легкістю. У номері хлопці заграють до дівчат, і дівчата жваво реагують на залицяння, підтримуючи танець, але згодом дівчата стають «прохолодними» і тільки після того, як хлопці вже збираються піти, дівчата, нарешті, «тануть» і ваблять хлопців до себе. Цей танець демонструє нам ідею сценічної хореографії – при всій своїй складності – простота, легкість, виразність.

Архітектоніка номеру вибудовується за законами контрастної драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Хореограф типово для побутових танців будує дві лінії опозицій: дівчата – хлопці та сольний (парний) танець – загальний танець. В експозиції хлопці та дівчата виходять по парах; у зав'язці хлопці заграють до дівчат; розвиток дії відбувається у вигляді спільних та сольних танців. Кульмінація: дівчата відганяють хлопців, вони засмучені йдуть. У розв'язці дівчата наздоганяють хлопців, дають згоду на залицяння.

Експозиція. З третьої куліси виходять по парах 8 дівчат і 8 хлопців таким чином: хлопці – 4 «жете», 1 «батман» ногою, перекид дівчини та 1 стрибок із підігнаними ногами, дівчата – 4 жете, перехід бігунцем, 1 стрибок із підібраними ногами. Вибудовуються на коло, по колу йдуть 4 «жете», дівчата перебігають до інших партнерів по колу бігунцем, роблять разом 1 стрибок із підігнаними ногами, розходяться на лінію, де хлопці в першій лінії, роблять 2 «маленькі тинки» у різні боки, міняються місцями, дівчата виходять уперед 2 «жете» та стрибок на дві ноги з поперемінними перескоками на одну. Дві дівчини в центрі залишаються та роблять таку комбінацію: 1 «голубець-підбивку» з обох ніг та доріжка з притупом, решта дівчат розходяться на два боки, приєднуються до солістів та разом виконують таку ж комбінацію 1 «голубець-підбивку» з обох ніг та «доріжка» з притупом 2 поліських перескоки стрімкими кроками розходяться на півколо, де роблять комбінацію – 2

маленькі тинки, 4 стрибки з переступанням та «вірвовочки», сходяться в коло комбінованою «вірвовочкою», двома лініями вибудовують діагональ.

Зав'язка. На зустріч їм по діагоналі виходять два хлопці присядкою з почерговим виведенням однієї ноги навхрест 2 рази, до них «підбігають бігунцем» дві дівчини, роблять коло у парі та виходять на лінію та роблять таку комбінацію: хлопці роблять «високий кабріоль» із підтримкою партнера, дівчата виходять на оберти і розходяться, на їх місце виходить група хлопців і роблять таку комбінацію: вихилясник у повороті та 2 присядки з виведенням ноги на каблук. Хлопці запрошують дівчат у коло, всі біжать стрімким «жете». Зупиняються, їх оббігають дві пари солістів та долучаються до них. Далі всі продовжують у парі робити хід із переступанням, хід із підніманням колін та поворот дівчини та юнака, так повторюють два рази, хлопці – роблять присядку з виведенням ноги і вихилясом, дівчата – «дрібущечка» і крок із переступанням. Хлопці затискають дівчат у колі, підходячи до них пружними кроками.

Кульмінація. Розв'язка. Дівчата обманюють хлопців, показують у бік, хлопці «жете» відходять по колу на другу половину сцени, дівчата стають напроти – підскоками з винесенням «робочої» ноги вбік та переступанням. Хлопці залицяються, підходять до дівчат поліським ходом, ті відвертаються. Хлопці йдуть, аж тут до них підбігають дівчата, хлопці беруть їх на руки.

Сфера музично-образного розвитку хореографічного твору містить побудови сюїтного типу з контрастними епізодами, які поєднуються з рондоподібними елементами. На рівні музичної та хореографічної форми використовуються виражальні можливості музично-хореографічної репризності, контрастної та імітаційної поліфонії. На знаково-символічному рівні образні, рухові, комунікативні архетипи означають загальну концепцію стрімкого життєвого руху, зв'язку з космогонічними силами, потужного імпульсу руху до добра й духовності.

Тематика гуляння молоді означається в хореографічному творі у постановці В. Марущака «*Ой там на точку...*» (жартівливий побутовий танець, форма – кадрили, сюжет української народної пісні «*Ой там, на товчку, на базарі...*»). В хореографії проявляється наскрізна танцювальна дія та створюються

індивідуальні танцювальні характеристики. Архітектоніка номеру вибудовується на контрасті опозицій: жінки – чоловіки, красень-солдат – чоловіки, соліст – ансамбль. В експозиції з'являються жінки з чоловіками; у зав'язці протиставляються інтереси чоловіків та жінок; розвиток дії відбувається з появою красеня-солдата, за яким почали бігати жінки. Кульмінація: повернення чоловіків, вибачення жінок. У розв'язці дійство закінчується подоланням спокуси у вигляді красеня-солдата та примиренням чоловіків та жінок.

Експозиція. Зав'язка. З третьої куліси стрімким бігом типу «жете» з'являються дві жінки 1/8, до них легким бігом підбігають чоловіки, роблять коло навколо жінок «середнім тинком» у повороті, жінки їх відштовхують. З першої куліси виходить бігунцем пара – чоловік і жінка, жінка бігунцем робить коло навколо інших, а чоловіка відштовхують інші чоловіки. З другої куліси виходить ще одна пара, жінка пружним кроком, виводить із зашморгом свого чоловіка. Всі разом утворюють коло, біжать 1/8 стрімким бігом типу «жете», розходяться по кутах сцени, роблять кадрийний хід, після цього чоловіки беруть жінок на руки. З другої куліси з'являється ще одна пара – жінка біжить легким бігом, козак наздоганяє її жартівливим ходом із кругообертом «робочої» ноги та отримує на горіхи по голові, після цього піднімає праву руку і немов п'яний робить 2 тинки великі із підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей, потім «доріжкою» підходить до іншого чоловіка і вони вдвох роблять 2 присядки з плесканчиком по холявах правого та лівого чобіт. усіх чоловіків козак запрошує жестом до себе, всі підходять простими кроками до нього, жінки вибудовують півколо простими кроками. Він із кишені виймає пляшку горілки у положенні 3 показує її усім присутнім та запрошує чоловіків випити. Чоловіки роблять оберт навколо себе та жартівливим ходом-перескоком рухаються по колу та розходяться до жінок. Знову всіх запрошує випити, чоловіки підходять простими кроками до нього, слухають та розходяться на 2 лінії, роблячи комбінацію – 4 ходи з винесенням ноги вперед, 2 присядки з виведенням ноки на каблук. Тим часом дівчата простими кроками відходять на праву частину сцени і споглядають на це дійство. Чоловіки домовляються між собою та простими кроками йдуть зі сцени.

Жінки сердяться, стукають ногами потрійними притупами та махають руками, знаходячись при цьому у маленькому колі.

Розвиток дії. З 4-ї куліси з'являється красень-солдат, виходить на сцену простими кроками. Жінки вибудовуються у дві лінії та відходять назад за шостою позицією. Він заводить коло ходом із винесенням ноги вперед, дівчата йдуть за ним таким самим ходом та вибудовуються у лінію. Солдат знаходиться посередині між дівчатами, закручує дівчат до себе, жінки роблять оберти та розкручує, інші роблять крок із підскоком, потім всі роблять 4 ходи типу шасе з акцентуацією в арабеску. Солдат розкручує дівчат, йде. Кожна жінка легким бігом рух по черзі підбігає до нього намагається сподобатись. Дівчата вишиковуються у діагональ, стають у перший арабеск та роблять мах рукою, солдат повертається на своє місце «бігунцем» та усі разом виконують комбінацію: Дрібний біг-перехресний за шостою позицією 2 рази, 2 «свердлоки» – все повторюють 3 рази з відходом назад. Потім роблять 6 «батманів» та розходяться на «шен». З кожною жінкою солдат виконує окремі комбінації: з першою – подільську карлючку, з другою – кружляння у парі кроком польки, відбувається змагання. Нарешті він втомився, всі дівчата легким бігом рух збираються довкола нього.

Кульмінація. Простими кроками вертаються чоловіки. Жінки кинули солдата та побігли стрімким бігом типу «жете» за чоловіками. При цьому вибудувалося дві лінії, де чоловіки стоять спиною до глядача, а жінки заглядають. Жінки перепрошують чоловіків, проте ті не згодні, утворюється коло де всі біжать бігом типу «жете», відбувається перебудова малюнку у дві лінії чоловіків та жінок. Хлопці роблять біг з високим винесенням ноги вгору-вперед, жінки двома лініями біжать за ними бігом типу «жете». Чоловіки знову йдуть зі сцени. Жінки спочатку ображаються та виганяють їх, проте потім бігом типу «жете», деякі легким бігом рух біжать за ними.

Перепросивши, повертаються: перша пара – жінка: бігом із просуванням назад, чоловік бігунцем наганяє її рогачем, друга пара – жінка: підскоки з «танцювальним бігом», чоловік – простими кроками, третя пара – жінка: «підскоки з танцювальним бігом», чоловік – жартівливий хід із коло обертом «робочої» ноги;

четверта – обоє йдуть простими кроками, жінка вмовляє чоловіка; п'ята – чоловік поганяє жінку у зашморгу простими кроками; шоста – чоловік несе жінку на руках, йдуть простими кроками. Всі йдуть за лаштунки.

Розв'язка. На сцені знову з 4-ї куліси з'являється красень-солдат. Він заводить коло ходом із винесенням ноги вперед, дівчата йдуть за ним таким самим ходом, аж тут зустрічають знов своїх чоловіків та тікають. Красень – солдат залишається сам та йде ходом із винесенням ноги вперед зі сцени.

Сфера музично-образного розвитку хореографічного твору містить елементи побудови сюїтного типу з контрастними епізодами. Лексичне наповнення номеру різноманітне загалом і підкреслено обмежене для кожного окремого персонажу з метою виокремлення того чи іншого образу та підкреслення характеру. В пластиці вирізняються три образні сфери: чоловіча – носить дещо гумористичний характер, що має вияв у надто розкутих рухах рук і ніг, нарочито ситуативних змінах рухів і поз; жіноча – з пануванням лірично-замріяних рухів і поз, м'якою спокусливою пластикою; персоніфікований чоловічий образ побудовано на розмірено-стройових рухах, скутій й нерозвиненій лексично пластиці (солдат). Рухи танцівників обмежені особливостями костюму певного персонажу і, відповідно, його приналежності до того чи іншого регіону або соціального прошарку. Так, у танці представлені різноманітні персонажі: міська панянка з кавалером, сільський мешканець із нареченою, студент із молодичкою, правовірний іудей з дружиною, бідняк із дружиною і місцевий п'яниця із сварливою жінкою, а також солдат-москаль.

Регіональна лексика набуває узагальнено-національного значення, її головна функція – злиття з загальнонаціональними ознаками у розкритті привабливості української жінки, її грайливої, лірико-поетичної сутності. Також на рівні з хореографічною лексикою задіяні деякі театральні прийоми: сценічне падіння, мімічні діалоги між персонажами, взаємодія з реквізитом. На знаково-символічному рівні образні, рухові, комунікативні архетипи означають загальну концепцію жіночої краси та людських стосунків у жартівливому ракурсі.

Танець *«Така в них доля»* у постановці В. Марущака (побутовий сюжетний танець, хоровод) має типову для народно-сценічного танцю архітектоніку.

Експозиція: дівчата та хлопці танцюють парами. Зав'язка: починають танцювати солісти. Розвиток дії: проекція відносин на персоніфікований «трикутник» дівчини та двох хлопців. Дівчина обирає одного. Кульмінація: одруження, поява на весіллі першого хлопця-залицяльника. Дівчина підходить до нього, прощається та йде зі своїм чоловіком. Розв'язка: Залицяльник залишився сам.

Експозиція. З 3-ї та 4-ї куліси виходять по два хлопці урочистим танцювальним ходом та запрошують дівчат, до них такими ж рухами виходять з обох боків дівчата, роблять два «тинки» малі та «доріжку» з опорною лівою ногою довкола себе, простими кроками йдуть вперед $1/8$, повертаються та йдуть назад ще одну вісімку. До них із першої куліси з обох боків долучаються інші 4 пари урочистим танцювальним ходом. Дівчата заходять у середину кола та «доріжку» з опорною лівою ногою довкола себе, до них долучаються хлопці. Рухаються по колу, роблять поворот у парі та «Під крило». Простими кроками вибудовують два маленьких кола, які переходять у дві діагоналі від центру.

Зав'язка. З першої куліси обох боків з'являється пара солістів – хлопець і дівчина, урочистим танцювальним ходом вони йдуть назустріч один одному, роблять уклін. Тим часом інші пари роблять у помірному темпі «маятник». Солісти роблять поворот у парі, інші дівчата та хлопці розділяють пару, забирають солістів у різні кола. Два кола вибудовуються на велике півколо, солісти виходять у центр та роблять комбінацію – дівчина робить «доріжку» назад 2 рази, хлопець – «тинок козацький» у повільному темпі. Простими кроками підходять один до одного та роблять «голубці» у парі .

Розвиток дії. Кульмінація. Розв'язка. На сцені з'являється ще один хлопець, виходить простими рухами на середину сцени, кордебалет закриває солістів, вибудовуючись у діагональ. Він намагається пробитися до дівчини, заграє до неї. Виводить її на середину сцени, робить уклін-запрошення. Дівчина виривається, біжить легким бігом, робить 2 «бальянсе», підходить до дівчат, які стоять вишикувані у діагональ. Хлопець бере дівчину за руку та веде її по колу з «упаданням» та підскоком, кружляються з випрямленими руками рух. Аж тут з'являється її хлопець, вона підходить до нього і обирає його (перший хлопець засмучений залишає сцену).

Урочистим танцювальним ходом вони йдуть по маленькому колу за годинниковою стрілкою, всі інші також утворюють коло навколо них. Розходяться на лінію по парах, попереду солісти. Роблять комбінацію усі разом – переступання з «вихилясником» у повороті, два «тинка малі», 2 «тинка» у повороті та кружляння парами. Всі перебудовуються у півколо, де роблять «малий тинок», ця фігура переходить у велике коло, де всі роблять комбіновану «вірвовочку» з переступанням на каблук 2 «тинка» у повороті та кружляння парами. Пружними кроками-перескоками по діагоналі двома лініями, всередині солісти, всі направляються за лаштунки, аж раптом з'являється перший хлопець. Дівчина підходить до нього, прощається та йде зі своїм чоловіком. Усі залишають сцену. Залицяльник залишився сам.

Музично-хореографічний розвиток твору здійснюється за принципом нанизання епізодів з елементами наскрізного розвитку. Балетмейстер засобами простої, невибагливої лексики змальовує життєву історію, в якій поєднуються ніжна жіночність, радість вибору пари та розгубленість і сум хлопця, який не отримав дівочої взаємності. Українська ментальність з її кордоцентричністю обирає такі сюжети як знакові, як ті, що продовжують хвилювати і сьогодні. Хореограф вдало поєднує виражальні засоби пластичної імітаційної поліфонії у розвитку дії та кульмінації, підкреслюючи взаємне кохання імітаційно повторювальними рухами. Специфіка регіональної лексики простежується на рівні використання типових рухів, композиційних елементів. На знаково-символічному рівні образні, рухові, комунікативні архетипи означають тему амбівалентності щасливого кохання, у якого є і зворотна сумна сторона.

Технічно розвинена хореографічна лексика присутня в *Танці хлопців та Святковому гонаку* у постановці В. Марущака. Архітектоніка твору «Танці хлопців» побудована за принципом наскрізного розвитку: від появи солістів – через доручення інших учасників-чоловіків через змагання – до масового фіналу.

Із третьої куліси стрімким бігом типу «жете» вибігає хлопець та робить випад-запрошення інших. До нього виходить ще один хлопець стрімким бігом типу «жете» і вони разом пружним кроком йдуть 1/8 вперед на авансцену, де роблять 2 присядки

звичайні, руки у положенні 2 та два «великі тинки» у повітрі (рух № 286), стають у позу та запрошують інших випад-запрошення.

До них виходять із 3-ї куліси 12 хлопців головним кроком-стрибком, утворюють коло великими тинками та розходяться на дві лінії. 1/8 роблять «тинок великий» з підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей з притупами, а потім дві «підсічки» на місці (рух № 731) та 2 «присядки-розтяжки». 2/8 роблять комбінацію «бокового повзунця» з поворотом, 1/8 «віршовочка», 2 присядки звичайні та закінчують комбінацію «колесом» із кола.

Беруть один одного за праву ногу та стрибають по колу на одній нозі.

Хлопці з кола пружним кроком йдуть на півколо. Соліст № 1 виходить на сцену пружним кроком та виносить бочку, хлопці вибудовуються у колонку та знов розходяться на півколо. Там роблять комбінацію – 2 присядки звичайні роблять 2 «тинки великі» з підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей.

У соліста відбирають бочку та перекидають один до одного. Хлопець № 1 схопив бочку та «повзунцем-метілочкою» рухається по колу. 6 хлопців виходять у коло і роблять «тинки великі» з підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей, закінчують «комбінацією-підсічка» з просуванням по колу. 2 хлопці з першої куліси по рампі роблять у парі високий кабріоль із підтримуванням партнера, інші хлопці аплодують їм в антуражі. 2 хлопці з іншого боку роблять «перекотиполе». 1 хлопець по рампі робить закладку на обидві ноги, 1 – «повзунець» з опорою на чоло, 2 хлопці роблять «повзунець» з упором попеременно на кожну руку. 1 – робить по колу «бедуїнське». 1 – «закладка» на одну ногу. 7 хлопців роблять 2 «тинки великі» з підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей, потім 4 залишаються на місці, тримаючись за руки, а 3 роблять «перекидання» партнера на 360 градусів. Два основних соліста роблять по рампі 2 «тинки великі» з підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей, а потім 2 «закладки» – «качалочки» та 4 присядки у повороті на півпальцях.

Усі разом танцюють у двох лініях фінал – 2 «тинки великі» з підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей, 2 присядки з просуванням уперед та опорою на каблук, 2 «закладки – качалочки» та 2 переступання з «вихилясником» у повороті з

притупом, 4 «закладки – гойдалки». Спочатку уклін-парубків роблять солісти, потім – усі хлопці.

Танець *«Святковий «Гопак»* має наступну архітектоніку: Експозиція: дівчата та хлопці з'являються на сцені. Зав'язка: Хлопці заграють до дівчат. Розвиток дії: дівчата та хлопці показують свої індивідуальні танцювальні візерунки. Кульмінація: хлопці і дівчата показують складні технічні трюки. Розв'язка: фінал, загальний танець.

У танці використовуються широкі стрибки, присядки і всілякі складні кружляння. У сценічній обробці *«Гопак»* має відповідну композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур, що, чергуючись, утворюють його орнаментальний малюнок. *«Гопак»* відзначається героїчним забарвленням.

Мелодії гопаків, узагальнюючи ідейно-емоційний зміст танцю під час його виконання часто змінюють свій характер: то вони звучать мужньо і героїчно, то радісно і запально. Тут все залежить від того, яку сторону вдачі людини змальовано в хореографічному епізоді тієї чи іншої фігури *«Гопака»*.

Із двох боків сцени виходить *«бігунцем»* одна група – по 2 хлопці з кожного боку, зустрічаються у центрі та змінюючи положення рук просуваються уперед та розходяться на два боки (4/8). За ними вибігають *«бігунцем»* дівчата – руки у положенні *«альянже»* та розходяться, вибудовуючись у колонки за хлопцями. Друга група повторює такі самі рухи і малюнок як перша. Третя група виходить *«бігунцем»* та виконують такі рухи: хлопці – 4 присядки з почерговим виведенням однієї ноги навхрест другої, дівчата – 4 *«обертаси»* та розходяться по парах на два малі кола, які перехрещуються у центрі сцени. Біжать *«бігунцем»*, руки у положенні № 26, переходять на 3 лінії, де роблять таку комбінацію усі разом: 2 *«голубці»* у парі, 2 кроки зі стрибком, обертанням та виведенням ноги, хлопці роблять 1 *«бедуїнське»* тримаючись руками за дівчат, 2 присядки з *«вихилясником»* та оплеском, дівчата 2 маленькі тинки, обходять хлопців *«бігунцем»*, хлопці роблять 2 *«високі кабріолі»*, потім роблять 2 повороти, 4 *«маленькі тинки»*, з руками у положенні 2 та 3. Сходяться *«бігунцем»* по парах тісно один до одного та розходяться на півколо .

Дівчата сходяться у коло урочистим танцювальним ходом та йдуть по колу «упаданням» із частим переступанням, хлопці тим часом роблять присядки з «вихилясом» на місці. Мінються з хлопцями місцями, дівчата виходять на півколо, а хлопці стрибком із поворотом заходять у коло та роблять 4 присядки з «вихилясом» і повертаються на півколо.

У середину сцени виходить соліст і робить «млинок», хлопці тим часом роблять «тинки великі» з підніманням зігнутих у колінах ніг до грудей та «закладки» у повороті з «плескачками» та відходять колонками назад, дівчата перебудовуються з півкола на 3 колонки по 2, та «бігунцем» роблять фігуру «Струмочок» і утворюють маленькі кола.

4 дівчини мінються місцями з 4 дівчатами, які стоять на іншому боці сцени «бігунцем», інші 4 дівчини біжать вперед, де роблять комбінацію: 2 «маленькі тинки», 4 «вірьовочки» та 2 «вихилясника» з поворотом корпусу. Всі дівчата «бігунцем» розходяться на дві лінії, де роблять разом комбінацію: 2 «вихилясника» – чобітка, 2 «маленькі тинки», та 2 «веретено», сходяться у центр, де перша лінія сидить, друга присіла, а третя стоїть. Їх розганяє «повітряна розніжка», решта хлопців роблять присядки з «вихилясом» на місці, розходяться на лінію.

Соліст № 2 робить «щупак» по рампі. Решта хлопців мінються місцями з дівчатами, вони виходять на лінію та присідають, тим часом соліст № 3 виходить на рампу і робить «кільце». 2 хлопці солісти № 4, 5 роблять «присядку-закладку» з поворотом та оплесками по правій холяві. Дівчата вибудовуються на діагональ. На рампу виходять 2 дівчини-солістки та роблять обертання по п'ятій позиції, хлопці тим часом у лінії роблять присядку з виведенням ноги на каблук. Соліст № 6 робить закладку на одну ногу; Соліст № 7 робить по колу «бедуїнське». Соліст № 8 по рампі робить закладку на обидві ноги; Соліст № 9 робить «повзунець».

Всі з півкола вибудовуються у дві лінії, дівчата роблять 4 повороти з переступанням з ноги на ногу та 2 тинки «маленькі тинки» з руками у положенні. Розходяться на два боки, вперед виходять хлопці двома лініями роблять 4 стрибки на праву ногу та 4 присядки з випрямленим підйомом та носком. Всі – дівчата і хлопці «бігунцем» перебудовуються на коло, парами біжать у положенні № 26. Всі

створюють 2 лінії, у парі роблять разом поворот, 2 «голубці» в парі, хлопці – 2 «високі кабріолі» з підбивкою, 2 присядки з випрямленим підйомом та носком, дівчата – тур-де-форс у дві сторони, всі – 4 «віршовочки», 2 «вихилясника» – чобітка, 2 «маленькі тинки» та біг з високим винесенням ноги вперед. Уклін.

Гопак – знаковий український народний танець, цілісна етнохореографічна лексема, довершене образно-структурне втілення сили, спритності, героїзму та благородності. На етапі формування виконавського складу хореограф свідомо використав і чоловічий, і жіночий склад ансамблю за двох причин: по-перше, в етнографічних записках по Рівненській області існують згадки про участь жінок у виконанні гопака, а по-друге, в сучасному світі українські жінки теж уособлюють знаково-символічні якості славнозвісного танцю.

Музична основа хореографічного твору побудована за сюїтним принципом: у дівочому епізоді використовується українська народна пісня «Подільночка», основний розділ Гопака розгортається на основі музики танцю «Київські парні» (постановка П. Вірського). До знакових хореографічних лексем чоловічого танцю можна віднести «розніжку», «повзунець», «щучку», «скльопку», «арабський», присядку в повороті з відкриванням ноги, велику та маленьку «козу». Фінал танцю – найпотужніша частина гопака, в якій хореографічна лексика у швидкому русі набуває ознак віртуозності (чоловічі «кабріолі», «сисони», присядки; жіночі «млинчик», «шене», біг на місці; «парні тинки» в повороті).

В ансамблевому танці «Гопак» найвищим щаблем виконавської майстерності вважається повна синхронність рухів танцівників. На відміну від сюжетного танцю тут відсутня театральна драматургія, проте безумовно присутня композиційна структура, а видовищність досягається за допомогою симетричних малюнків танцю та виконанням елементів віртуозної техніки окремими танцівниками. В «Гопаку» використаний весь арсенал класичної української народної лексики («бігунець», «віршовочка», «тинок малий», «голубець низький», «варіант па шассе» вбік, «голубець! високий», «вихилясник» із вигинанням ноги, «веретено», «млинчики», переступання навхрест, «голубець низький» з «великим тинком» у повороті на 180 градусів, присядка, «виливанець» із перескоком, «підбивка з переступанням»,

«обертас» тощо. Також присутні елементи віртуозної техніки «млинок», «розніжка», «щупак», «кільце», «собака по колу», арабське сальто по колу, «скльопка-закладка» на обидві ноги, «фляк» по колу і повзунець.

Аналіз репертуару хореографічних колективів Рівненщини [Додаток В] Хореографічні колективи Рівненського Полісся) доводить, що в сучасних умовах культурного плюралізму проблема збереження і збагачення регіональної хореографічної лексики розглядається фахівцями народної хореографії в цілому однозначно, в одному напрямі: в постановці народно-сценічного танцю обов'язково слід дотримуватись записаного, знайденого в даному районі (за прямими або побічними джерелами) музичного і хореографічного матеріалу, елементів одягу; уникати немотивованої еkleктики, коли запозичується музичний, хореографічний матеріал чи елементи одягу з інших районів. На жаль, у виступах деяких самодіяльних, а також і професійних колективів Рівненського Полісся трапляється танець із Рахівського району, музичний супровід із Свалявського чи Іршавського районів, а одяг – із Березнянського.

Рух у напрямку збереження достовірності, оригінальності регіонального фольклору є співзвучним із поліською ментальністю, закоріненістю на автентичності, традиційності, наслідуванні родинного й національно орієнтованого. Це підтверджується значним відсотком хореографічних творів у репертуарі хореографічних колективів Рівненщини, які ретельно зберігають елементи автентичної або художньо трансформованої регіональної лексики, не зважаючи на синтетичні тенденції активнішого використання лексики сучасного танцю – модерн, джаз-модерн. Утвердження в суспільній свідомості конструктивних уявлень про цілісність національної хореографічної культури, що оновлюється, є потужним чинником формування унікального національного характеру, міць і потужність якого вимірюється яскравою індивідуальністю регіонального хореографічного мистецтва.

Сценічна трансформація регіональної хореографічної лексики формує певні вимоги до зміни побутуючого народного вбрання у сценічний варіант костюму в колективах Рівненської обл. Поліський край багатий своєрідним та неповторним

вбранням, що є тлом для створення сценічного варіанту народного танцювального костюму, основою для створення художніх образів у постановках народно-сценічних танцювальних творів. Створюючи народно-сценічний танцювальний костюм, зважаючи на компоненти вбрання, їх тканинне вирішення та функціональність, хореографічні колективи забезпечують вирішення завдання щодо: а) збереження основних ознак народного вбрання, що відповідають історично сформованим функціям (національній, регіональній, соціальній, естетичній, обереговій); б) створення відповідних умов для легкого виконання хореографічних па, надання можливості активізувати дії рук, корпусу, голови; в) забезпечення передачі художнього образу.

Так, *національна функція* найважливіша у створенні сценічного костюму, оскільки передає дух народу, його специфіку та своєрідність. І важливо чітко та влучно передати це надбання, не змішуючи та перекручуючи його з іншими національними культурними традиціями. *Естетична функція* важлива і у створенні сценічного костюму, оскільки уможлиблює передачу смаків та уподобань головних героїв художнього образу хореографічного твору. *Функція соціальна* важлива і у сценічній інтерпретації костюму, оскільки допомагає передати атмосферу хореографічного образу, несе інформацію про соціальне середовище, де відбувається хореографічна дія. *Обрядова функція* найбільше має відношення до сценічної форми костюму, оскільки визначає де, коли і за яких обставин відбувається хореографічна дія. *Оберегова функція* практично втрачена у сценічному варіанті костюму. Як одиничні приклади збереження оберегової функції сценічного костюму можна навести в творчості Заслуженого ансамблю народного танцю «Полісянка».

Хореографічні колективи народного танцю Рівненщини використовують у хореографічній практиці сценічний костюм двох різновидів: дитячий та дорослий. Дорослий костюм максимально наближений до традиційного народного костюму, а дитячий дещо спрощений. Адже дівчинка краще виглядає у короткій (до коліна) спідниці, розширеній донизу (за кроєм напівкльош) та фартушку, а хлопчик – у шортах. Сорочки у дітей вишиті на грудях та манжетах орнаментами побутуючого

костюма (імітація вишивки, яка часто використовується, цілком допустима). Головні убори у дівчаток – віночки, стрічки; у хлопчиків – брилі. Взуттям – танцювальні тапочки та білі шкарпетки. Дитячі сценічні костюми за вимогами сценічного мистецтва стали більш яскравими, святковими. Для досягнення видовищного і яскравого ефекту костюми розшиті орнаментальною стрічкою, прикрашені бісером та блискітками, повторюючи орнаменти традиційного народного костюму («Полісяночка», «Джерельце», «Веселочка», «Калинонька»).

Народне хореографічне мистецтво нині активно пропагується і розвивається, не поступається популярності іншим видам хореографії. Рухи, що століттями виконувалися стримано та низько, сьогодні набули активності та розмаху. Український народно-сценічний танець досяг розквіту та віртуозності такого рівня, що національний костюм створюється дещо у полегшеному варіанті: вкорочуються та поширюються подоли спідниці жіночого костюму для зручності виконання хореографічних па практично у всіх досліджуваних хореографічних колективах. Здебільшого елементи сценічного костюму залишаються на вигляд такими, як у побуті, але тканина (домоткані тканини вийшли з ужитку) замінена на фабричну, яка злегка змінює вигляд та форму костюму, проте додає легкості та виразності для сценічного втілення.

Створенню сценічного танцювального образу сприяють також декорації, атрибути, які обіграються у сценічному просторі і часі. Найчастіше хореографічні колективи Рівненщини використовують національну знаково-символічну атрибутику – квітки, вінки, стрічки, традиційні побутові речі, музичні інструменти, обрядові символи (звертаючи увагу на їх текстуру, колір, форму, розмір). Професіонали-балетмейстери народно-сценічної хореографії Рівненщини комплексно вирішують проблему використання автентичної хореографічної лексики у її нерозривній єдності з традиційними мотивами у танцювальних костюмах, хореографічній атрибутиці та традиційним мелосом танців Полісся (інструментальні та пісенні мелодії).

Хореографічна лексика тісно пов'язана з музичним супроводом танців, у використанні якого відзначається вплив сучасних тенденцій до аранжування

автентичного музичного матеріалу. Спостерігається активізація використання в постановках хореографічних колективів Рівненського Полісся науково-виконавсько-реконструктивних форм музичного фольклоризму, внаслідок чого фольклор у музичному супроводі постає у своєму автентичному вигляді.

Музичний матеріал, що використовується в хореографічних композиціях рівненських колективів, є досить строкатим за регіональним походженням, жанровою основою (інструментальні та вокально-пісенні), авторством (запозичення, цільове авторство, фольклорний матеріал), рівнем мистецької цінності, якістю обробки народних мелодій та аранжування, інтерпретаційно-виконавським форматом. Аналіз хореографічних творів, в яких використовується лексика поліського народного танцю, свідчить, що в репертуарі відомих колективів Рівненщини («Полісянка», «Полісяночка», «Поліський віночок», «Дружба» та ін.) трапляються різноманітні польки, спільними рисами яких є швидкий або помірно-швидкий темп (Allegro, Allegretto), чіткі квадратні побудови, речення повторної побудови, дво-частинна форма AA1BB1 із співвідношенням тональностей T-D, t-D або t-III, T-VI, характерні ритми (від простих до складних із пунктирним ритмом та синкопами), дводольний розмір (зрідка – перемінний), поєднання поступального руху зі стрибками та різноманітних штрихів в мелодії, форшлаги у кадансах.

Пісенні мелодії в хореографічних композиціях підкреслюють обрядове походження хореографічної лексики (календарний, сімейно-побутовий цикли).

На матеріалі власного досвіду та постановок інших хореографів практично підтверджується цінність використання та розвитку автентичного лексичного матеріалу, заснованого на загальнонаціональному архетипному баченні національного образу світу. Але можна простежити декілька варіантів зміни змісту та особливостей виконання традиційних рухів у сучасних постановках, що відображають соціально-естетичні та соціокультурні зміни і зрушення в сучасному житті.

На основі аналізу репертуару хореографічних колективів можна визначити наступні продуктивні типи *лексичних новоутворень*:

- системні – міжвидовий синтез рухів (із класичним, сучасним танцем);

- стилізовані;

- епізодичні – переінтоновані рухи, інноваційні комбінування, ускладнення рухів та рухових комбінацій, наукова реконструкція.

Однак усі типи лексичних новоутворень містять у собі збережений в русі стійкий базовий елемент – хореографічну лексему (основний рух). Її повторюваність та смислове навантаження в хореографічному тексті залишається незмінним, архетипно-зрозумілим, ментально ідентичним.

У балетмейстерській творчості аматорських та професійних хореографічних колективів виокремлюється особливий сучасний напрям перетворення фольклорних джерел – освоєння давніх глибинних шарів фольклору, використання як окремих засобів виразності і лексичних елементів, так і самої архаїки з її непригладженістю, жорсткістю, а також зрощення фольклорного начала з сучасністю. Визначені риси *неофольклоризму* в хореографічному репертуарі колективів Полісся уточнюються наступними характерними ознаками: осягненням внутрішніх, глибинних основ фольклорного мислення, втілення їх на різних рівнях художнього цілого; переосмислення, «осучаснення» численних інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів хореографії сучасності; органічне включення фольклорних елементів до індивідуально-авторської стильової системи; пошук індивідуального «сполучення» балетмейстера та виконавців із фольклорним світом.

Нові ідеї відтворення сучасних культурно-історичних, соціально-економічних та інших явищ у житті народу спонукають до модифікації, трансформації існуючої хореографічної лексики. Хореографічні колективи Рівненського Полісся репрезентують декілька напрямів трансформації традиційного поліського фольклору:

1. Тенденція до аутентичного відтворення фольклорної традиції характерна для творчої діяльності фольклорних ансамблів двох типів – самодіяльних фольклорно-етнографічних та навчально-професійних (експериментальних). Вони вільно володіють усіма прийомами виконання на рівні

усвідомлення джерел хореографічної традиції, зберігають характерну манеру виконання, регіональні особливості хореографічної лексики.

2. Професійні хореографічні колективи, що використовують поліський танцювальний фольклор, виявляють інший напрям трансформації фольклорної лексики – стилізацію фольклорного матеріалу, його індивідуально-творчу переробку та посилення видовищної складової, театралізації.

3. Академічні хореографічні колективи, в творчості яких осмислюється фольклорна лексика різних регіонів України, Поліської тощо, репрезентують найвищий ступінь віддаленості від наївної форми запозичення лексичного матеріалу – переходу до осмислення внутрішніх закономірностей танцювального фольклору як цілісної системи (Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського).

Танець, за словами І. Моїсеєва, – «це пластичний портрет народу...І в цьому його відмінність від класичного балету, який народжений раціональним умом. Ми не є колекціонерами танцю...ми намагаємось розширити можливості танцю, збагачуючи його режисерською вигадкою, технікою...Ми підходимо до народного танцю як до матеріалу для творчості, не приховуючи свого авторства...» [232, с. 8].

3.2. Сучасні соціокультурні та мистецькі форми збереження та розвитку особливостей регіональної лексики українського танцю Полісся

Стан і розвиток культури, зокрема хореографічної, перебуває у прямому зв'язку із загальним духовним тонусом суспільства, нерозривно пов'язаний з політичним, економічним, соціальним станом у країні. Сучасний стан суспільства, державності, культури в Україні визначається як гостро кризовий: продовжується та поглиблюється політична та господарська кризи, і водночас – здійснює подальший процес глибинної, значною мірою, стихійної трансформації господарчого та суспільного життя на нових засадах. Промисловий спад, бюджетний дефіцит, нестабільність фінансової системи, приховане та явне безробіття – все це має й іншу сторону: зміцнення ефективних виробників при «вимиранні» неперспективних,

зростання ділової ініціативності та господарчої самостійності дедалі більшої частини населення, дедалі відкритіший характер нашого суспільства щодо зовнішнього світу.

Подібні суперечливі явища спостерігаються й у культурній сфері. Фактично держава та органи місцевого самоврядування й нині дотримуються засад «управління культурою» та бюджетного утримання її закладів. Однак уся система правових, фінансово-господарчих, адміністративних механізмів, побудованих на цих засадах, нині знаходиться в кризі. Головних причин дві: по-перше, через господарчу кризу можливості держави ефективно утримувати, а тим більше розвивати культурну інфраструктуру скорочуються з кожним днем. По-друге, підпорядкований Міністерству культури України ареал являє собою дедалі меншу частину активно діючої культурної сфери.

Нині народному танцю українців приділяється найменше уваги. Незважаючи на утворення великої кількості шкіл мистецтв, проблема збереження та відродження фольклорних зразків – пісень і танців – залишається невирішеною. Пісенно-танцювальна спадщина українців заступається сценічними зразками, створеними окремими авторами, які поверхово обізнані з українським фольклором. Уже на початку ХХ ст. В. Верховинець писав: «Те, що ми до цього часу бачили на сценах,.. – це тільки слабка або погана імітація, а здебільшого еквілібристика в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка» [36, с. 18].

З того часу становище в танцювальному мистецтві мало змінилося; чим більше український танець виходив на сцену, тим менше його можна було зустріти в природному середовищі. Рівненське Полісся – певне виключення із загального правила, оскільки сучасні соціокультурні та мистецькі форми збереження та розвитку українського танцю в регіоні не локалізуються до рівня етнографічних заповідників – «реліктів традиційного суспільства», коли народний танець в аутентичних формах культивується, насамперед, в етнографічно-фольклорних заповідниках як екзотика для туристів і матеріал для лабораторних досліджень учених.

За роки державної незалежності українського суспільства органами та установами культури Рівненщини проведена значна робота з відродження, збереження та розвитку української культури відповідно до Указів Президентів України щодо державної підтримки культури. Головна мета цих програмних документів – привернути увагу органів виконавчої влади на місцях до проблем народної творчості, зміцнення матеріальної бази колективів та їх кадрового потенціалу, створення умов для творчої діяльності.

Управління культури Рівненської облдержадміністрації, КЗ «Обласний центр народної творчості», керуючись динамікою часу, концепцією духовного відродження нації і враховуючи перспективи розвитку аматорського мистецтва, свою роботу спрямовують на вирішення важливих художньо-мистецьких завдань – активного залучення етнічного населення до традиційної хореографічної культури у науково-теоретичному, практичному, експериментально-творчому аспектах.

По-перше, запроваджено системний підхід до вивчення різноманітних художніх явищ та культурно-дозвіллевих практик у Рівненському Поліссі, пов'язаних із хореографією. Визначено три основних типи існуючих практик взаємодії з хореографічним мистецтвом:

1. Стаціонарні, постійно діючі (статичні) – діяльність краєзнавчих музеїв, історико-культурних заповідників, стаціонарних концертних майданчиків, театрів, центрів народної творчості (Рівненський центр народної творчості зокрема);

2. Мобільні, періодично діючі (динамічні) – хореографічні фестивалі та конкурси, фольклорно-етнографічні свята, заходи у друкованих та в електронних ЗМІ, в Інтернеті;

3. Освітні (пов'язані з хореографічною освітою) – фахові структурні підрозділи вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації (кафедра хореографії Рівненського державного гуманітарного університету, зокрема).

Мережа музеїв та історико-культурних заповідників Полісся презентують визначні надбання духовної і матеріальної культури, що є основою розвитку хореографічної культури і мистецтва регіону. Історико-культурні заповідники регіону – осередки активної науково-дослідницької і просвітницької діяльності, що

формують розуміння унікальності Рівненського Полісся через його художньо-мистецьку специфіку. Діяльність працівників заповідників сприяє ствердженню відчуття нашої причетності до історії хореографічного мистецтва, до постійного підтримання зв'язку між поколіннями. Старанням наукових працівників відкриваються нові тематичні виставки та експозиції, проводяться наукові конференції, поповнюються фонди, видаються нові краєзнавчі видання (збиральницька, дослідницька, виставкова, екскурсійна робота).

Сучасна Рівненська область – складова частина історичного волинського краю. Кращими музеями цього терену є Державний історико-культурний заповідник у м. Острозі, Державний історико-культурний заповідник у м. Дубно, Рівненський краєзнавчий, Березневський краєзнавчий, Костопольський краєзнавчий, Млинівський краєзнавчий, Сарненський історико-етнографічний, Корецький історичний, Радивилівський історичний тощо.

Краєзнавчо-художні стаціонарні експозиції Державного історико-культурного заповідника м. Острога (створено у серпні 1981 р. на базі Острозького краєзнавчого музею, заснованого 1916 р.) та Державного історико-культурного заповідника м. Дубна (створено за постановою Кабінету Міністрів України від 14.06.1993 р. № 444) містять цінні артефакти народно-прикладного мистецтва поліщуків, що мали відношення до хореографічної складової ритуалів і обрядів, танцювальних костюмів, танцювальної атрибутики.

Рівненський краєзнавчий музей відкрито в 1906 р.; він перейняв естафету першого сільського музею в Україні, організованого бароном Ф. Штейнгелем у селі Городок (8 км. від міста). В роки Першої світової війни музей пограбовано, багато унікальних експонатів зникло безслідно. У 20-ті роки відновлено місцевий музей природничого профілю. Як свідчать джерела, подібні заклади на той час існували лише у Варшаві, Львові та Кракові. З 1936 р. у місті починає працювати господарський музей Волині. На його базі в лютому 1940 р. організовано історико-краєзнавчий музей, доля якого подібна до першого рівненського музейного закладу. В роки Другої світової війни всі експонати були вивезені до Німеччини. В 1944 р. музей відновлює свою роботу. Збирає, зберігає та представляє матеріали про історію

та культуру (хореографічну, зокрема) Рівненської області, природні особливості краю – основу культурного розвитку. Оновлена музейна експозиція була відкрита в грудні 1978 р. (експонується та зберігається майже 140 тис. експонатів) [240].

Серед сучасних форм роботи музею – проведення фольклорно-етнографічних свят (травневі «Музейні гостини», на які приїзять народні умільці та творчі вокальні, інструментальні, хореографічні колективи з Рівненщини та сусідніх областей; рік заснування – 1992), актуальних виставок, присвячених містам, селам і селищам Рівненщини. Так, наприклад, виставка «Мистецтво одного села», була присвячена народній творчості майстрів селища Демидівка Демидівського р-ну, яке відсвяткувало 500 років першої згадки. Організаторами виставки, що відкрилася 19.11.14 р., виступили: Управління культури і туризму обласної державної адміністрації, комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної Ради, відділ культури та туризму Демидівської районної державної адміністрації, комунальний заклад «Рівненський обласний краєзнавчий музей» Рівненської обласної Ради. Основна мета виставки: збереження, розвиток та популяризація народних традицій селища Демидівка Демидівського району, серед яких й традиції танцювальні.

У контексті нашої проблематики особливо цікавим є досвід роботи ще не зовсім численних сільських музеїв, діяльність яких має великий потенціал. Подібні музеї, розташовані в невеликих населених пунктах Рівненської області, відвідують здебільшого місцеві мешканці, що мають природне бажання пізнати себе через минуле, усвідомити своє місце в світовому культурному просторі. Перспективною справою є організація і розвиток музейних експозицій відомих хореографічних колективів при Домах культури, Центрах народної або дитячої та юнацької творчості, театрах, танцювальних клубах. Серед основних шляхів розвитку стаціонарних музейних установ та активізації їх участі у популяризації національної хореографічної культури є залучення музейних експозицій на мобільних (динамічних) творчо-мистецьких заходах, проведення хореографічного заходу спільно з музейною установою.

Аналізуючи здобутки в сфері сільської культури, доцільно звернути увагу на цікавий експеримент, який розпочато на Рівненщині у 2000 році. Тут організовано так звані культурно-дозвілєві комплекси, які складаються з клубу, або будинку культури, публічної шкільної бібліотеки та оздоровчого (спортивного) закладу. Метою комплексів є створення цілісної системи обслуговування сільського населення закладами культури, освіти, спорту. Вони сприяють залученню людей до аматорської творчості, раціональному відпочинку, підвищенню рівня знань, якості та ефективності культурно-освітньої роботи, фізкультурно-оздоровчих та дозвілєвих заходів. Окрім бюджетних асигнувань для такої «культурної революції» активно залучалися спонсорські та благодійні внески. Відповідно до рішень сільських (селищних) рад культурно-дозвілєві комплекси створені на території кожної сільської (селищної) ради Рівненській області (353 комплекси), суттєво зросла кількість клубних формувань [246].

Установи і організації, об'єднані в комплекс, беруть участь у культурно-дозвілєвій діяльності за єдиним планом роботи комплексу. Заклади культури як структурні підрозділи культурно-дозвілєвого комплексу сприяють розвитку народної творчості, дозвілля, навчанню та інформаційному забезпеченню населення. У будинках культури та клубах проводиться активна робота танцювальних гуртків. Найпопулярнішою формою їх діяльності є проведення урочистих заходів та концертних програм до державних свят, видатних історичних подій, свят за історичним, літературним та народним календарем. Одним із пріоритетних напрямків їхньої діяльності є підтримка культури села, зокрема проведення обласних свят, конкурсів та фестивалів безпосередньо на селі. Серед наймасштабніших – обласне літературно-мистецьке свято «Кобзарєва струна не вмирає» на базі Березнівського району, обласний фестиваль народних хорових колективів ім. Є. Кухарця «Пісня – доля моя» на базі Дубровицького району, районний фестиваль «Великодні дзвони» в Млинівському районі, районний дитячий літературний конкурс «Провесінь» у Березному, літературно-мистецька акція «Мистецтво одного села», фестиваль естрадного мистецтва «Зоряний шлях» у Дубненському районі, обласний огляд культурно-дозвілєвих комплексів, у рамках

якого проходять творчі звіти аматорських хореографічних колективів, естафета культури «Від села до села», районні свята народного мистецтва та свята сіл. Загалом же створення культурно-дозвіллевих комплексів сприяло розширенню мережі закладів культури, росту показників їх роботи. Важливо те, що на Рівненщині зуміли перейти від тенденції збереження культурного потенціалу та інфраструктури до їх активної розбудови [246].

Наукові працівники Обласного краєзнавчого музею, Обласного центру народної творчості, науковці з вищих та середніх навчальних закладів міста, керівники фольклорних колективів є членами Рівненського фольклорно-етнографічного товариства (Асоціація діячів фольклору Рівненського обласного відділення Національної музичної Спілки), яке створено в 1996 р. із метою координації зусиль окремих науковців та дослідників, організацій, установ, творчих спілок та об'єднань міста й області з питань вивчення, відродження, успадкування та пропаганди етнокультурної спадщини Рівненщини. Основними завданнями Рівненського фольклорно-етнографічного товариства є:

- проведення експедиційно-пошукової та науково-дослідної роботи з фіксації пам'яток традиційної культури Рівненського Полісся та Волині;
- створення бази даних та упорядкування фольклорного архіву на основі сучасних технологій;
- відродження та популяризація традиційних свят і обрядів, організація та проведення фольклорних фестивалів і конкурсів;
- проведення семінарів та курсів підвищення кваліфікації керівників фольклорних колективів, виробничої практики студентів вищих навчальних закладів міста й області;
- всебічна підтримка діяльності фольклорних гуртів та виконавців традиційного мистецтва;
- створення Проблемної лабораторії з питань дослідження етнокультурної спадщини Рівненського Полісся та успадкування традиційної манери виконання.

За роки, що минули від початку діяльності членами товариства проведено близько сорока експедицій у Володимирецький, Сарненський, Дубровицький,

Рокитнівський, Березнівський, Костопільський, Зарічненський райони Рівненської області. Зафіксовано значну кількість пам'яток духовної й матеріальної культури Рівненського Полісся. Фонди товариства на сьогодні налічують 125 аудіокасет, 15 відеокасет, 1115 фотографій, 67 малюнків, колекцію народних костюмів, виробів народно-вжиткового мистецтва та предметів побуту поліщуків [178].

Члени Рівненського фольклорно-етнографічного товариства беруть активну участь у підготовці та проведенні Міжнародного молодіжного фестивалю традиційної народної культури «Древлянські джерела» у м. Рівне (статус фестивалю СІOFF та ІOF – організацій, що співпрацюють з ЮНЕСКО), Міжнародного фестивалю дитячого фольклору «Котилася торба» (м. Кузнецовськ), та «Коляда» (м. Рівне). Метою цих традиційних заходів є залучення молодого покоління до вивчення народної спадщини, популяризації фольклору, народних звичаїв і обрядів, сприяння поглибленню знань як про власну культуру, так і знайомству із культурними традиціями інших країн, створенню діалогу між молодими поколіннями різних народів. Рівненське Полісся й на міжнародному рівні позиціонується як регіон України, який ще й донині зберігає значну кількість архаїчних рис в матеріальній та духовній культурі й характеризується консервативністю та залишками дохристиянських вірувань, прадавними звичаями, світоглядом й уявленнями українського народу [83].

Членами товариства постійно проводиться робота по опрацюванню та упорядкуванню фольклорного архіву експедиційних матеріалів. На основі цієї роботи вийшли друком чотири випуски книги «Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся» (2001-2003 рр.) та наступні чотири – «Етнокультурна спадщина Полісся». В 2010 р. презентовано книгу «Етнокультура Рівненського Полісся». Вказані видання упорядкував відомий дослідник поліського фольклору – художній керівник Етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді, заслужений працівник культури України В. Ковальчук [178].

Етнокультурний центр «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді створено з метою виховання повноцінної творчої особистості на основі вивчення історико-культурної спадщини свого краю, українського народу та

надбань світової культури; збереження, відродження та популяризації етнокультурної спадщини Рівненського Полісся; координації зусиль організацій, установ, творчих спілок та об'єднань міста й області з дослідження традиційної народної культури краю; проведення експедиційно-пошукової та науково-дослідної роботи з виявлення та фіксації історико-культурних пам'яток; успадкування, відродження та популяризації традиційних свят і обрядів; організації та проведення фольклорних свят, фестивалів, конкурсів, наукових семінарів та конференцій, інших культурно-мистецьких заходів. В ЕКЦ «Веснянка» традиційну культуру краю успадковують понад 150 учасників [83].

У структурі Етнокультурного центру три творчі колективи: зразковий фольклорний гурт «Весняночка»; народний фольклорний гурт «Веснянка»; народний етногурт «Сільська музика» та лабораторія поліського фольклору. Етнокультурний центр «Веснянка» є засновником та організатором Міжнародного молодіжного фестивалю традиційної народної культури «Древлянські джерела» в м. Рівне, що занесений до календарів IOV та CIOFF (неурядових організацій, що співпрацюють з ЮНЕСКО). Художній керівник Етнокультурного центру «Веснянка», згаданий вже заслужений працівник культури України, лауреат Всеукраїнської премії за охорону та збереження нематеріальної культурної спадщини ім. В. Гнатюка – В. Ковальчук [83].

Пошук, відтворення, реконструкція, збереження хореографічної лексики поліського танцю в роботі з популяризації етнокультурної спадщини, успадкування обрядовості, дитячого фольклору, звичаєвості та народної культури поліського краю - провідний напрямок діяльності всіх структурних підрозділів ЕКЦ «Веснянка». Перший з них – дитячий фольклорний гурт «Весняночка» Рівненського міського палацу дітей та молоді – створено в 1987 році з метою успадкування дітьми традиційних звичаїв, обрядів, дитячих жанрів музичного і хореографічного фольклору. Художній керівник гурту – І. Сливчук, керівник інструментальної групи гурту – відмінник освіти України А. Сайчишин .

У репертуарі гурту «Весняночка»: обрядові, побутові, позакалендарні твори, дитячий фольклор, побутові танці та інструментальна музика Рівненщини.

Сценічним вбранням для колективу служать оригінальні народні костюми початку-середини ХХ ст. та відреставровані за зразками, зібраними у фольклорних експедиціях на Рівненському Поліссі. Колектив – учасник численних концертів для мешканців міста та області. Гурт «Весняночка» здобув визнання і високу оцінку журі на Всеукраїнських та міжнародних фольклорних фестивалях і конкурсах та неодноразово перемагав на них. Гурт брав участь у фестивалях: «Поліське літо з фольклором» (м. Луцьк), «Родослав» (м. Івано-Франківськ), «Коляда» (м. Рівне), «Лесині джерела» (м. Новоград-Волинський) та «Древлянські джерела» (м. Рівне), успішно представляв традиційну культуру поліського краю в багатьох регіонах України та міжнародних фольклорних фестивалях у Польщі, Литві та Росії. За вагомий внесок у справу популяризації народного мистецтва та роботу з виховання дітей і молоді на кращих зразках традиційної культури та дослідження регіонального музичного фольклору колективу присвоєно звання «Зразковий» [83].

Народний молодіжний фольклорний гурт «Веснянка» Рівненського міського палацу дітей та молоді (1983 р.) – творча лабораторія, що займається експедиційно-пошуковою, дослідницькою, видавничою, виконавською діяльністю, реконструкцією поліського автентичного співу і гри на традиційних музичних інструментах, поліської хореографічної лексики. Керівник співочого гурту – І. Сливчук, керівник інструментального гурту – А.Сайчишин, художній керівник та засновник гурту – В. Ковальчук.

У репертуарі колективу: обрядові, побутові, сюжетні твори, побутові танці та інструментальна музика Рівненського Полісся. Сценічним вбранням для колективу служать оригінальні народні костюми початку-середини ХХ ст., зібрані у фольклорних експедиціях. Фольклорний гурт «Веснянка» – учасник численних концертів для мешканців міста, області та багатьох регіонів України. Колектив брав участь у концертах-звітах Рівненщини в Національному Палаці «Україна» в м. Києві (1999-2009 рр.). Він лауреат I, II, IV та V Всеукраїнських дитячих фольклорних свят (м. Чернівці, м. Київ); лауреат обласної літературно-мистецької премії ім. Б. Тена (1990 р.); володар гран-прі X Всеукраїнського фольклорного свята в м. Вінниця (1993 р.); лауреат XIII фестивалю української культури в м. Сопоті (Польща, 1993

р.); володар гран-прі I та II Всеукраїнського молодіжного фестивалю автентичного фольклору в м. Чернівці (1994 р.); гран-прі I Міжнародного дитячого фольклорного фестивалю «У Галицькім колі» м. Львів (1995 р.); гран-прі II Міжнародного слов'янського фестивалю «Коляда» в м. Рівне (1996 р.); гран-прі II та IV Європейського фольклорного фестивалю «Надбужанські зустрічі» в м. Соколов-Подляскі. (Польща, 2003, 2005 рр.).

«Веснянка» – організатор багатьох мистецьких проектів та акцій в м. Рівному й області. Колектив є засновником Міжнародного молодіжного фестивалю традиційної народної культури «Древлянські джерела», що має статус фестивалю CIOFF (Міжнародної Ради організацій фестивалів фольклору та традиційних Мистецтв) та IOV (Міжнародної Ради з народної творчості) при ЮНЕСКО. За творчі досягнення, дослідження, популяризацію та збереження етнокультурної спадщини краю колективу присвоєно звання «народний». Фольклорний гурт «Веснянка» неодноразово з успіхом представляв традиційну культуру країни на фольклорних фестивалях і конкурсах в Польщі, Словаччині, Чехії, Угорщині, Болгарії, Греції, Росії, Німеччині, Франції, Італії, Литві, Австрії та багатьох регіонах України [83].

Колектив Етногурт «Сільська музика» (створено в 2003 р.) складають палкі прихильники відродження та популяризації традиційної культури краю – працівники Етнокультурного центру «Веснянка», керівники фольклорних гуртів м. Рівне, фольклористи та етнографи – члени Рівненського фольклорно-етнографічного товариства. Керівник інструментальної групи – А. Сайчишин, керівники колективу: І. Сливчук та заслужений працівник культури України – В. Ковальчук.

Основним творчим завданням колективу є: успадкування традиційної манери виконання, автентичного поліського співу та регіональної інструментальної традиції; реставрація традиційних звичаїв, обрядів, календарної та позакалендарної народної музично-хореографічної творчості. Репертуар гурту формується на основі матеріалів, записаних керівниками та учасниками колективу у фольклорних експедиціях на Рівненському Поліссі.

Колектив – постійний учасник всеукраїнських та міжнародних фольклорних фестивалів і конкурсів. Зокрема, брав участь у Міжнародному молодіжному фестивалі традиційної народної культури «Древлянські джерела» (м. Рівне, 2005, 2006, 2007 рр.), фестивалі «Різдвяні пісне співи» (м. Рівне, 2005, 2006, 2007 рр.) та X слов'янському фольклорному фестивалі «Коляда» (м. Рівне, 2006 р.). У березні 2006 р. етногурт «Сільська музика» брав участь у Великодньому Ярмарку в Національному археологічному музеї м. Варшава (Польща), представляв Західну Україну на Всеукраїнських акціях автентичного фольклору «Ростоки» (м. Кіровоград, 2006 р., м. Чернігів, 2007 р.). У травні 2006 р. на Міжнародному фольклорному фестивалі «V Європейські Надбужанські фольклорні зустрічі» в м. Соколов-Подляський (Польща) етногурт «Сільська музика» Рівненського ПДМ став переможцем та Лауреатом I премії серед 25 фольклорних колективів із шести країн Європи [83].

Костюми учасників етногурту зібрані у фольклорних експедиціях та мають етнографічну цінність. У 2007 р. за високі творчі досягнення колективу присвоєно звання «народний».

Лабораторія поліського фольклору Етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді – регіональний науково-дослідницький центр з вивчення історико-культурної спадщини, організації та проведенні експедиційно-пошукової роботи та наукового опрацювання матеріалів польових знахідок. Керівниками та учасниками гуртів центру комплексно обстежено понад 70 населених пунктів Зарічненського, Володимирецького, Дубровицького, Сарненського, Рокитнівського та Березнівського районів Рівненської області. Особливе значення має те, що обстежені райони зазнали руйнівної сили аварії на Чорнобильській АЕС й саме тому потребують нагальної уваги до питань збереження етнокультурної спадщини.

Фонди лабораторії нараховують понад 200 аудіокасет, 30 відеокасет, 1300 фотографій. Зібрана значна кількість предметів народно-ужиткового мистецтва та елементів народного одягу. Опрацьовані в лабораторії експедиційні матеріали лягли в основу десяти опублікованих збірників поліського фольклору та поповнили

репертуар творчих колективів центру й регіону. Видано сім випусків наукового видання «Етнокультурна спадщина Полісся» (2001-2007 рр. – редактор-упорядник В.Ковальчук), 8 компакт-дисків відреставрованих у творчих колективах центру зразків народнопісенної творчості Рівненського Полісся та шість компакт-дисків автентичних записів сільських виконавців, здійснених у фольклорних експедиціях В.Ковальчуком. У лабораторій центру створено потужний архів польових матеріалів, що служить базою для наукових досліджень традиційної культури краю та основою репертуару колективів ЕКЦ «Веснянка». Архів постійно поповнюється завдяки й сучасним формам вивчення пісенно-танцювального фольклору, зокрема, організації «зворотного зв'язку» з творчими колективами сільської місцевості – циклу концертів-зустрічей з автентичними сільськими виконавцями, що проходять у лабораторії ЕКЦ «Веснянка».

Одним із центрів вивчення та збереження народної хореографічної спадщини в Рівненському Поліссі є Рівненський державний гуманітарний університет. Як багатопрофільний навчальний заклад РДГУ здійснює підготовку фахівців із вищою освітою з культурно-мистецького напрямку, провадить культурно-просвітницьку діяльність серед населення. В структурі університету 26 років функціонує кафедра хореографії – сучасна навчальна науково-творча структура, одним із головних завдань якої – збереження кращих зразків національної та регіональної хореографічної спадщини та створення нових танцювальних композицій, які шляхом концертно-виконавської діяльності пропагуватимуть національне хореографічне мистецтво.

На кафедрі ретельно вивчаються самотутні зразки танцювального фольклору своєї місцевості. Розроблені та впроваджені в навчальні плани спеціальні програми по збору танцювального фольклору. Студенти фольклорної спеціалізації регулярно звітують про результати пошуку фольклорно-етнографічного матеріалу в селах Рівненщини. З часу заснування кафедри хореографії експедиційні роботи в якості керівника очолює Анна Володимирівна Самохвалова. Експедиційні напрацювання стають у нагоді студентам і викладачам для дослідження, реконструкції та практичного використання хореографічних фольклорних джерел краю.

Науковці публікують статті у вітчизняних і зарубіжних збірниках, монографії, навчальні посібники і підручники для студентів вищих навчальних закладів. При кафедрі працюють творчі колективи, видаються збірники наукових праць студентів. Головною особливістю освіти спеціальності «Хореографія» є забезпечення теоретичної і науково-методичної підготовки у поєднанні з практичними професійними навичками і здатністю до самовдосконалення. Кафедра хореографії РДГУ співпрацює з Дубенським коледжем культури та мистецтв, Дубенським та Сарненським педагогічними коледжами, які входять у структуру РДГУ і розробляють власні програми вивчення й збереження українського регіонального танцювального фольклору.

Діяльність кафедри, розвиваючи професійну особистість на кращих зразках української хореографічної спадщини, має вплив на кадрову систему не лише вітчизняної, а й зарубіжної культури і освіти. Випускники кафедри працюють у професійних хореографічних колективах, займаються творчою діяльністю у школах мистецтв, студіях, приватних школах як на теренах України, так і в ближньому та дальньому зарубіжжі (Білорусія, Росія, Польща, Італія, Іспанія, Канада, США, Ізраїль). За останні роки посилюються міжнародні зв'язки університету з навчальними закладами, культурними центрами, громадськими організаціями, об'єднаннями українців зарубіжних країн: Австрії, Білорусії, Італії, Македонії, Німеччини, Польщі, Росії. Університет має тісні зв'язки з Національним університетом та культурно-молодіжним центром м. Скоп'є (Македонія), Національним Варшавським і Мінським університетами, підтримує творчі відносини з молодіжним центром у м. Віко-Екуенсе (Італія). Університет є співорганізатором міжнародного молодіжного фестивалю «Древлянські джерела», міжнародного слов'янського фольклорного фестивалю «Коляда», налагоджено зв'язок із центром Міжнародного фонду «Відродження» з питань розвитку української народної хореографічної культури.

Результат творчої та педагогічної роботи складу кафедри визначає динаміку мистецького спрямування випускників, які є провідними митцями в Україні: головний балетмейстер Львівського державного театру опери та балету С. Наєнко,

провідні солісти цього ж театру О. Дмитрієва, В. Рижий, художні керівники та постановники ансамблю «Червоні черевички» Марія та Володимир Чмирі (м. Львів), художній керівник та постановник ансамблю народного танцю «Волиняночка» О. Козачук (м. Луцьк), Президент Всеукраїнської громадської організації «Україна танцювальна» та асоціації спортивного танцю Волинської області С. Кравчук, директор приватної школи хореографії С. Галушко (м. Сарни), викладач кафедри хореографії Інституту шоу-бізнесу ПВНЗ «Європейський університет» Т. Чакава, викладачі кафедри хореографії училищ культури і мистецтв м. Канєва – Л.Майстер, С. Хоменко, Житомира – І. Бурдейна та ін.

Новітні дослідження у галузі хореографії знаходять своє відображення у варіативних частинах навчальних планів. Так, до навчальних планів спеціальності «Хореографія» введено спецкурси, які відображають напрям роботи над вивченням та збереженням народного хореографічного мистецтва, формування професійних підходів до модернізації його лексики.

Важливою складовою забезпечення процесу збереження та розвитку засад народної хореографії є підготовка викладачами кафедри монографій, підручників, посібників, репертуарних збірників тощо, які активно використовуються у навчальному процесі студентів. Зокрема, підручник для студентів ЗВО «Музика українського народного танцю» (Годовський В. М., Димченко С. С., Рівне: РДГУ, 2003), монографії «Мистецтво обрядової культури в гуманітарному просторі України» (Савчин Л. М., Рівне: Волинські обереги, 2007), «Ретроспектива родинних поліщуків в Україні» (Савчин Л. М., Рівне: Волинські обереги, 2008), «Людина... Митець... Педагог. Життєві істини хореографа Володимира Годовського» (Савчин Л.М., Рівне: Волинські обереги, 2009), «Лексика народно-сценічного танцю Волинського Полісся» (Аксьонова І. Ю., Рівне: РДГУ, 2007), репертуарні збірники «Танці Полісся» (Годовський В. М., Рівне: РДГУ, 2006) та ін. Вищезазначені наукові праці викладачів є підґрунтям поглибленого вивчення навчальних дисциплін спеціальності та підготовки курсових робіт.

Фундаментальні дослідження викладачів кафедри хореографії спрямовуються як на розвиток теоретичних, так і прикладних проблем вивчення культурної

спадщини України, її місця у світовій цивілізації та створенні у повсякденному житті умов для вільного розвитку творчих особливостей, утвердження національної самосвідомості, духовності та культури. Колектив кафедри працює над комплексною темою «Традиційне мистецтво Полісся: регіональний аспект». Розроблені плани над темою, що включають фольклорні експедиції, систематизацію і кваліфікацію танцювальних рухів, запис музичного матеріалу, виявлення особливостей композиції та різновидів танців Полісся, передбачають як теоретичне осмислення процесу розвитку танцювальної культури Полісся, так і практичне втілення у концертних номерах зібраного матеріалу.

Художня культура Рівненського Полісся концентровано і динамічно відображає мінливість форм хореографічної культурної практики, реагуючи на будь-які соціальні, економічні, політичні та інші зміни. В контексті таких змін особливо гостро відчувається дефіцит нових прийомів і засобів, які б могли відобразити естетичні нюанси людського буття. Якісні перетворення середовища існування людини, зміна життєвих реалій початку XXI століття зумовлюють необхідність творення нової системи формування особистості засобами мистецтва, здатної адаптувати її до нових умов. Ренесанс будь-якої національної культури пов'язаний з усвідомленням художньо-естетичних цінностей. І навпаки, коли вони стають тягарем, коли суспільство втомлюється від справжнього мистецтва і прагне до чогось «простішого», необхідною стає певна універсальна мистецька мова, яка б допомогла зрозуміти і сприйняти цінності. Такою переконливою, привабливою і об'єднуючою є мова пластики і хореографії. Тому збереження і популяризація культурних надбань хореографічної культури є, фактично, порятунком цивілізації. Основою таких зусиль є хореографічне мистецтво, де художній твір зрозумілий переважній більшості людей. Мабуть, тому на хореографії концентрує свою увагу різновікова аудиторія, адже тут поєднуються природне прагнення до руху і суто естетичне задоволення від музики і виконання танцю [220].

Здобутки українського хореографічного мистецтва в Рівненському Поліссі демонструють численні мобільні (динамічні) художні практики: хореографічні фестивалі, конкурси, які щороку відбуваються у регіоні. Їх строкату палітру

доповнюють фольклорні свята, різноманітні форуми самодіяльної, дитячої творчості, до яких залучаються відомі в області та Україні ансамблі танцю, сільські колективи.

Фестивалі етнічної творчості – одна з форм сучасного фольклоризму. Сьогодні їх сутність полягає у збереженні народно-танцювального фольклору, пробудженні національної самосвідомості і у пошуках свого історичного коріння молоддю України, у своєрідному, великою мірою стихійному суспільному протесті проти гламурних стереотипів, що насаджуються масовою культурою ХХІ ст. Провідна ідея збагачення і вдосконалення загальнонаціональних ціннісних орієнтацій у суспільстві стимулює активну інтеграцію мистецтв на основі можливостей їх синтезу як результату історичного розвитку. Взаємодія мистецтв породжує художні новоутворення, спроможні цілісно представляти всі види художньої діяльності на основі інтегративного руху художнього образу, синтезу у часі та просторі музики, слова, жесту, пластики, статички та динаміки зображення.

Хореографічні колективи Рівненського Полісся є постійними учасниками сучасних фольклорних мобільних форм. Фестивалювальному та міжнародному рівня, таким як Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. П. Вірського, Міжнародний фестиваль-конкурс «Веселкова Терпсихора», присвяченого Міжнародному Дню танцю, м. Київ (номінація «Хореографічні колективи спеціалізованих вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації»), передують обласні, регіональні тури. Нові обласні фестивалі та свята – обласний фестиваль-конкурс сучасної хореографії «Нові танці року», обласний фестиваль естрадного мистецтва «Пісня над Іквою» (хореографічна номінація), Міжнародний фестиваль дитячого мистецтва «Стежками Мавки» – поступово стають традиційними. В 2009 році активізувалася робота хореографічних колективів Рівненщини з підготовки до Фестивалю мистецтв України у м. Києві – заплановано і проведено чимало творчих звітів районів та масштабний творчий звіт Рівненщини «Пісні Бурштинового краю».

Головна прикмета хореографічних фестивалів на Рівненщині – повернення його хореографічного змісту до духовно-етнічної тематики, а також велика кількість прем'єрних показів, відкриття молодих талантів, хореографічних колективів. За

правилами фольклорних фестивалів колективи мають представляти хореографічне мистецтво свого регіону. Кожного року відбуваються процеси оновлення – структурно-жанрові та образно-тематичні. Зростає мистецька вартість зазначених фестивалів, частіше стали відкриття нових імен обдарованої, талановитої молоді. Значно поліпшилася організаційна складова.

При цьому для динамічних хореографічних практик існує певна кількість специфічних проблем, зокрема, питання чіткого критеріального відбору творів для виконання, їх композиційна досконалість, концептуальна цінність, доцільність поєднання в програмах традиційних підходів та експерименту, а також проблема реклами та пошуку джерел фінансування.

Активна мистецька позиція може протистояти процесам культурної деградації. Слід підкреслити, що еволюціонуючи, динаміка мистецтва, художнє освоєння світу розвивається «по висхідній» – від простого до складного, від предметного, явного – до алегоричного або метафорично-асоціативного. Так, архаїчний принцип хороводної дії, характерний для ранніх хореографічних форм, сьогодні набуває більш широкого значення, створюючи логічний ланцюг від виокремлення етнографічного компонента танцю до його сценічного втілення та визначає дієву модель організації хореографічної культури Поліського краю.

На основі системного дослідження хореографічної культури Рівненського Полісся визначена її соціально-комунікативна модель, компоненти якої корелюють з основними хореографічними лексемами українських хороводів. Модель передбачає використання системи архетипів: *етикетних* (традиційні вітання, подяки, церемонії зустрічей й завершень учасників мистецьких зустрічей), *соціонормативних* (фрагменти символістичних дій), *рухових* (виступи, імпровізації, сюжетно-рольові та змагальні дії), *комунікативних*. Послідовний рух хореографічної культури за архетипними складовими є моделлю традиційного хороводу. Виходячи з цього можна виявити такі *типи сценічної хореографії Поліського краю*:

- хороводи-процесії, що являють собою певний ланцюг дій: збір учасників, церемонія привітання, церемонія-оголошення про початок хороводної дії, церемонія

заспіву хороводної пісні, водіння хороводу: заключна церемонія - оголошення про закінчення дії, взаємні подяки, церемонія прощання;

- хороводи-змагання як взаємозамінна парна комунікація декількох хороводних команд, які змагаються в мистецтві пісенно-танцювальної дії;

- набірні хороводи, що організуються як перехідні епізоди у танцювально-ігровій дії, через які «набираються» учасники хороводу;

- ходові хороводи, що організуються як порівняно короткі дії на основі коротких пісень, які супроводжують і організують ритмічну ходу учасників;

- ритуальні хороводи, які являють собою хороводи-зв'язки, які використовуються в багатьох програмах з символічною дією [221].

Хороводи створюють «провокуючі» художні ситуації людського спілкування, які в хороводі є системоутворюючим ядром і навкруги якого інтегруються всі інші організаційно-діяльнісні підсистеми танцювально-ігрових дій. Засвоюючи хороводні дії, учасник формує новий рівень своєї індивідуальної комунікативної компетентності.

Завдяки широкому введенню танцювально-ігрових дій до програм різних святкувань активність їх учасників наближається до максимальної межі, характерної для сучасної соціокультурної ситуації. Проте, на жаль, сучасна хореографічна культура вкрай несміливо використовує весь спектр форм і типів танцювально-ігрових дій як частки традиційної системи народної культури Поліського краю. А також практично не залучає до таких дій аудиторію всіх присутніх на святах. Щоправда, нерідко в спільному хитанні та піднятих догори руках незалежно від того, що виконується на сцені, виявляється своєрідний рівень соціалізації і комунікації. Як засвідчили результати спостереження різноманітних святкових дійств, саме танцювально-ігрова діяльність сприяє перетворенню учасників свята з пасивного глядача та спостерігача на активного [221].

Фактор активного включення глядачів у святкове хореографічне дійство є однією з найважливіших тенденцій збагачення та трансформації хореографічної лексики Рівненського Полісся в різних формах сучасного фольклоризму як творчої і свідомої діяльності, спрямованої на збереження живої фольклорної традиції у

первинному та адаптованому вигляді (В. Гусєв, В. Жирмунський, Б. Путилов та ін.). На підставі адаптації фольклорних зразків (канони, зразки, варіанти) та їх розробки відповідно до рівня професіоналізму й вікових особливостей виконавців, створюється можливість вдосконалення репертуару відповідних колективів.

Аналіз хореографічних форм сучасного фольклоризму на Поліссі загалом та Рівненському Поліссі зокрема (етнофестивалі, фестивалі-конкурси хореографічного мистецтва та народної творчості) виявляє в їх функціонуванні розвиток *антиромантичної тенденції*, яка на протигагу романтичній чуттєвості і імпресіоністичній витонченості внесла динаміку руху, енергію і дієвість ритму; ідеї свободи, бунтарства і патріотизму, втілення яких веде до пошуку нових життєвих ідеалів і нових засобів хореографічної мови; протипоставлення колективного світовідчуття індивідуалістській свідомості, самотності, страху; перегляд понять народне і національне через синтез національного і європейського, давнього і сучасного.

Головним життєтворчим принципом розвитку всіх хореографічних форм сучасного фольклоризму прослідковується ставлення до фольклору як до розвиненої самобутньої культури, неприпустимість жодних обробок, «покрощень» фольклорного першоджерела задля досягнення лише зовнішніх сценічних ефектів, збереження неповторного колориту хореографічної лексики місцевої традиції, не механічне її копіювання, а органічне живе засвоєння місцевої традиції руху в контексті загальнонаціонального образу світу, своєрідна і сучасна спроба її наслідування.

Важливою особливістю художнього процесу можна вважати подальше підвищення інтересу до українського мистецтва, зростання його престижу у світі. Свідченням цього була участь хореографічних колективів Рівненського Полісся у престижних міжнародних фестивалях-конкурсах: «Підляська осінь», м. Більськ, Польща; фестиваль української культури, м. Сопот; обрядової культури «Івана Купала» с. Дубичі Церковні, Польща; Український фольклорний фестиваль «Відлуння», м. Видміни, Польща; Міжнародний фестиваль «Балка фолк-фест» м. Кітин, Болгарія; Дні української культури м. Гіжицьк, Польща; Міжнародне

фольклорне свято м. Гамбург, Німеччина; Міжнародний фестиваль-конкурс хореографічного мистецтва «Сожській кара гот»; Міжнародний фольклорний фестиваль, м. Гаргждай, Литва; Міжнародний фольклорний фестиваль, м. Бялисток, Польща. Ці та інші здобутки українських хореографічних колективів за кордоном утверджують значення українського мистецтва, підвищують авторитет України в світі, розкривають і показують справжні надбання нашої держави.

Танець Поліського краю належать до джерел культури, і такий тривалий шлях розвитку та ретельний відбір виражальних засобів свідчить про його об'єктивну естетичну цінність і життєвість.

1. Аргументовано, що основні групи хореографічної лексики Полісся та Рівненського Полісся мають міцну національну архетипну основу. Базуючись на класифікації хореографічної лексики І. Аксьонової, виявлено наступні паралелі: танцювальні поклони та запрошення ґрунтуються на трансформації характерного для танцювальної культури *комунікативного архетипу* вітання-прошення; танцювальні кроки та танцювальні «біги», «бігунці» – рухові архетипи лінійного освоєння простору; танцювальні рухи загального вжитку – рухові архетипи освоєння «земного», реального світу; ритмічно-технічні рухи підкреслюють важливість для лексики поліського народного танцю звуко-рухових архетипів; рухи на повному присіданні – група рухових архетипів енергетичного освоєння «нижнього» світу, коріння родового Древа; повороти та оберти – рухові архетипи, пов'язані з символікою кола, сонця (оберегові); «підбивки у стрибку» – група імпульсних рухових архетипів. За м'яло-моторними характеристиками виявлено значне превалювання архетипу «гри».

2. Визначається один із найефективніших шляхів до поповнення і збереження національних, регіональних та локальних хореографічних традицій – через пошуки фольклорних експедицій (запис танцювальної лексики від народних танцівників) та опрацювання автентичного лексичного матеріалу постановниками-аматорами і професійними балетмейстерами – керівниками гуртків, колективів, студентами і викладачами мистецьких навчальних закладів. Підсумовуються пошукові результати фольклорних експедицій 1994 – 2001 рр. (за участі автора в тому числі).

2. Досліджено проблему взаємоспівтавлення народного і професійного (Є. Гончар, О. Дерев'янченко, М. Михайлов) та виокремлюється особливий сучасний напрям перетворення фольклорних джерел у балетмейстерській творчості – освоєння давніх глибинних шарів фольклору, використання як окремих засобів виразності, самої архаїки та зрощення фольклорного начала з сучасністю. Аргументовано, що сьогодні спостерігається якісне переродження фольклорного напрямку попередніх років у неофольклорний, який означив основний принцип поводження з матеріалом – збереження неповторного колориту хореографічної лексики місцевої традиції, не механічне копіювання її окремих знаків-елементів, а органічне живе засвоєння місцевої традиції руху в контексті відображення загальнонаціонального образу світу, своєрідна і сучасна спроба її наслідування.

3. Проаналізовано репертуар наступних колективів Рівненського Полісся: Заслужений ансамбль танцю України «Полісянка», Зразковий ансамбль танцю «Полісяночка» Зразковий аматорський дитячий ансамбль танцю «Джерельце» Рівненського КЗ «Міський будинок культури», Народний аматорський ансамбль танцю «Берізка» Березнівського районного будинку культури Рівненської обл., Зразковий аматорський дитячий ансамбль танцю «Веселочка», Народний аматорський ансамбль танцю «Веселка» Костопільського районного будинку культури Рівненської обл., Зразковий аматорський дитячий танцювальний колектив народного танцю «Калинонька» Дубенського районного будинку культури, Народний аматорський ансамбль танцю «Закаблуки» Радивилівського районного будинку культури, Дитячий зразковий аматорський танцювальний колектив «Росинка» Івачківського сільського будинку культури Здолбунівського р-ну Рівненської обл., Дитячий зразковий хореографічний ансамбль народного танцю «Вербонька» с. Зоря, Народний аматорський хореографічний ансамбль «Пролісок» Сарненського районного будинку культури.

Показано, що репертуар хореографічних колективів на 85% відтворює національну тематику, барвистість народного життя набуває узагальненого втілення національного образу світу (український менталітет, морально-етичні норми українського народу, характерний тип мислення). Митці долають вузько

етнографічний підхід, надають йому міжнародного резонансу і роблять надбанням Європи і світу. Прагнення зберегти свою національну самобутність зумовило появу нових форм сучасного фольклоризму (етнофестивалі, фестивалі-конкурси хореографічного мистецтва та народної творчості), в яких приймають активну участь хореографічні колективи Рівненського Полісся.

4. Автентична хореографічна лексика регіону опрацьовується в аматорських та професійних хореографічних колективах Рівненського Полісся. На матеріалі лексичного аналізу двадцяти репертуарних хореографічних творів Заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка» визначено, що їх основу складають хореографічні композиції з лексичною базою танців Поліського регіону: хореографічне сюжетне полотно «Хустинка», «Поліський привітальний», «Погоринські польки» («Погоринські вечорки»), «Вертівка», «Микольця з Дубровіци», «Перепілонька», танець-гра «Ремінець», «Ой, там на точку...», «Шалантух», «Дівчина Уляна», «Поліський козачок», «Танець з квітами», Така в неї доля», «Танець хлопців», «Святковий гопак» (у постановці Ф. Земельської, В. Марущака, С. Пасічника). На прикладі творчості Заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка» засвідчується підхід збереження автентичних смислів у традиційно-ментальній інтерпретації архетипних образів і символів, своєрідність локально-регіональної стилістики, що виражена у яскравому за нюансами вираженні в хореографічній лексиці комунікативного архетипу гри з притаманним йому життєрадісно-грайливим образним змістом.

5. Прагнення зберегти свою національну самобутність зумовило появу нових форм сучасного фольклоризму (етнофестивалі, фестивалі-конкурси хореографічного мистецтва та народної творчості), в яких приймають активну участь хореографічні колективи Рівненського Полісся. Автентична хореографічна лексика регіону опрацьовується в аматорських і професійних колективах України, Білорусії, Польщі та інших країн.

ВИСНОВКИ

1. Витоки української танцювальної культури полягають у язичницькому минулому, яке сформувалося на основі давньослов'янського мистецтва, тому у її спадщині – архетипні смисли, значення і образи, пов'язані з найважливішими сферами людського життя. В українських народних танцях мають прояв етнонаціональні рухові, просторово-рухові та комунікативні архетипи, засновані на символічно-знаковій природі загальнослов'янського світобачення, які на рівні хореографічної лексики визначають національний художній код. З'ясовано, що комунікативні архетипи на рівні хореографічної лексики мають вираження у *чотирьох типах м'язові-моторних характеристик* (архетипи заклику, прошення, гри та медитації).

2. Національна самобутність танцювальної лексики обумовлена специфікою українського світовідчуття і світобачення, художнього мислення (декоративність, поетичність, емоційність, мрійлива задума, довершеність смислової цілісності). Лексика українського народного танцю формується у відповідності із зовнішнім образом, національним і загальнолюдським смислом та національно-символічними структурами. Аргументовано, що хореографічна лексика українського народного танцю, маючи архетипну (загальнонаціональну) складову, визначає його смислову семантичну сферу (основні групи зовнішніх образів, пов'язані з культом природи, родинності, гостинності, поклоніння божествам, небесним світилам та ін.) і в цілому характеризує світоглядні засади буття людини, створює національний образ оточуючого світу. У розкритті смислу українського народного танцю лексичний матеріал органічно поєднується з допоміжними знаками рухової комунікації: композиційною побудовою, танцювально-предметною атрибутикою, елементами одягу; кожен із цих компонентів може мати допоміжне чи домінуюче смислоутворююче значення, конкретизуючи архетипи художнього вираження відносин «людина – світ».

3. Розвиток народної хореографічної культури Полісся, пов'язаний з домінуючою роллю традицій, відбувався у єдності загальнонаціональних рис і регіональних особливостей (історико-географічних, етнографічних,

етнопсихологічних) хореографічної лексики від найдавніших ритуально-обрядових до сучасних танцювальних форм. Аргументовано, що в поліському танцювальному фольклорі переважають діалогічні, гуртові виконавські форми; типова жанрова палітра містить польки, кадрилі, козачки, гопачки, хороводи, вальси; стабілізувалися певні динамічні властивості хореографічного руху (достатня свобода та спрямованість протікання руху, комфортний помірно-швидкий темпоритм, ґрунтовне відчуття ваги тіла, чітка вертикальною координація рухів при збереженні виразності всіх частини тіла; мають прояв властиві регіональній танцювальній лексиці своєрідні рухи та ходи.

4. Танцювальна культура Рівненського Полісся невід'ємна від національних традицій (спільність змісту, жанрових різновидів, основного лексичного фонду). Визначено, що виявлення специфіки і стилістичних особливостей варіативно-регіонального характеру відбувається на знаково-смысловому рівні художнього вираження, в якому присутній особливий грайливо-життєрадісний аспект сприймання національного образу світу.

Типологічними ознаками виконавських форм на Рівненському Поліссі виявлено переважно гуртові, діалогічно-гуртові та змішані форми з яскраво вираженим колективним характером виконання, наявністю «берези», виводчика, варіантним характером розвитку хореографічно-інтонаційної лінії, що спирається на локальну пісенну лексику. Динамічна специфіка руху, що є характерною для Полісся, характеризується максимальним посиленням виразності всіх частин тіла. Локально-регіональний виконавський стиль відзначається достатньою експресивністю, використанням емоційних вигуків, жвавої жестикуляції, наявністю танцювально-імітаційних рухів.

На основі аналізу фольклорних джерел Рівненського Полісся виявлено найбільш типові прояви специфічно-регіональної танцювальної лексики, властиві їй своєрідні рухи та ходи (лексеми): різноманітні за манерою і технікою виконання дрібушечки, притупи та підскоки; підбивки та стрибки на місці і з просуванням; прості та складні сплески по корпусу тіла і стегну; оберти, повороти, кружляння на підскоках з притупом; дрібні переступчики з підскоками; складні за малюнком проходи і перебіжки; численні присядки. Регіональні та локально-специфічні

різновиди танцювального фольклору Рівненського Полісся зберігають яскраву своєрідність, в одних випадках утримуючи в собі архаїчні ознаки, в інших – риси, що виникли в процесі етнокультурного взаємообміну з сусідніми народами.

5. Аргументовано, що культурно-мистецька діяльність діючих хореографічних колективів Рівненського Полісся ґрунтується на вивченні, збереженні та розвитку хореографічної лексики українського народного танцю, Полісся та Рівненського Полісся. Статус хореографічного колективу визначає напрямок трансформації фольклорної лексики Полісся: від наївної форми запозичення лексичного матеріалу – до осмислення внутрішніх закономірностей танцювального фольклору як цілісної системи. Найважливішими принципами художнього використання регіональної хореографічної лексики в народно-сценічних творах колективів Рівненського Полісся визначено: збереження єдності стилістичних та етнічних особливостей лексики народних танців регіону; нерозривність зв'язків з структурно-образним змістом музичного фольклору; розвиток сфери символічних смислів і значень як основа трансформації та модифікації лексики.

У хореографічних творах із репертуару базового колективу дослідження – заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка» (балетмейстер-постановник В. Марущак) виявлено тісний зв'язок типових хореографічних лексем із локально-ментальними особливостями українців Рівненського Полісся, внаслідок чого зафіксовано яскраве вираження в хореографічній лексиці комунікативного архетипу гри з притаманним йому життєрадісно-грайливим характером та прослідковано регіональні особливості динаміки процесу руху: достатня свобода протікання пов'язана з відчуттям людиною свого простору, тісної взаємодії простору людини з простором життєдіяльності іншої людини; час протікання пов'язаний з комфортним помірно-швидким темпоритмом життя; сила протікання руху свідчить про ґрунтовне відчуття ваги тіла в безпечних та небезпечних точках опори, зв'язку з землею, земним тяжінням; висока спрямованість потоку протікання руху визначає здатність підтримувати даний стиль руху, цілеспрямованість у досягненні життєвої мети.

6. Доведено, що опрацювання автентичної хореографічної лексики Полісся та Рівненського Полісся відбувається в сучасних формах фольклоризму

(етнофестивалі, фестивалі-конкурси хореографічного мистецтва та народної творчості й ін.), спрямованих на збереження і розвиток живої фольклорної традиції. Найбільш актуальними і репрезентативними засобами втілення народної хореографічної лексики визначено науково-виконавську реконструкцію, художню обробку та художню розробку, стилізацію, театралізацію. Головним життєтворчим принципом розвитку всіх хореографічних форм сучасного фольклоризму визначено ставлення до фольклору як до розвиненої самобутньої культури, органічне живе засвоєння місцевої традиції руху в контексті загальнонаціонального образу світу, своєрідна і сучасна спроба її наслідування.

У Додатку А вміщено публікації автора за темою дисертації

У Додатку Б наведені результати співставлення структурно-змістовних характеристик танцювальної лексики з мистецько-культурними архетипами (в контексті теорії хореографічного змісту).

У Додатку В вміщено таблицю хореографічних колективів Рівненського Полісся.

У Додатку Г наведено список експедицій на Рівненському Поліссі

У Додатку Д міститься добірка фотоматеріалів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авраменко В. К. Українські національні танці, музика і стрій. Канада, Вінніпег, 1947. 80 с.
2. Айброз 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: ВНМЦ НТ и КПП, 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: ПДПК, 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 народного-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 XXI 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. X. № 1. С. 30–31
60. Гордеев В. А. Танцювальний фольклор Полісся. *Вісник міжнар. слов'янського ун-ту «Харків»*. Серія «мистецтвознавство», 2010. Т. XIII. № 2. С. 22–25.

61. Гордєєв В. А. Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх народів. *Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Я. Франка. Серія «мистецтвознавство»*, 2012. Вип. 11. С.244–248.
62. Гордєєв 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. Гордєєв В. А. Формування структурно-образних та символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю. *Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наук. зб. Напрям «Мистецтвознавство»*. Рівне: РДГУ, 2018. Вип.28. С. 213-222. (Index Copernicus, Googl Scholar, РИНЦ, Cosmos, Googl Scholar).
64. Гордєєв 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. Гордєєв 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. Гордїйчук 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: Экопрос, 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. Елєхіна 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](http://www.pdm.org.ua/ensembles?page=1)
84. Євдокиєв Т. Чужого навчаєтеся і свого не цурайтеся. 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.- практич. 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, ШКПК, 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 ПНДЛІМЕ. *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. Полісеязнавство: 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 полищук. *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 ХХ 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. Життє-бытє 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: витокї, 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. Соболев 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: витки, 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. Философия культуры: *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: ДАКККіМ, 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: Высшая 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 4 thed. rev. and enlarged / Lisa Ullmann. Plymouth: Northcote House, 1988.
250. Laban R. Modern Educational Dance. London: Macdonald and Evans, 1948.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Статті у фахових виданнях України з мистецтвознавства, включених і до міжнародних науко-метричних баз

1. Гордєєв В. А Лексика українського народного танцю як предмет наукового дослідження. *Вісник міжнар. слов'янського ун-ту «Харків». Серія «мистецтвознавство»*. Харків, 2007. Т. X № 1. С. 30–31

2. Гордєєв В. А Танцювальний фольклор Полісся. *Вісник між нар. слов'янського ун-ту «Харків». Серія «мистецтвознавство»*. Харків, 2010. Т. XIII. № 2. С. 22–25.

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

4. Гордєєв В. А Формування структурно-образних та символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю. *Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку. зб. Напрям «Мистецтвознавство»*. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 213-222 (Index Copernicus, Googl Scholar, Cosmos (США), РИНЦ, Googl Scholar).

5. Гордєєв В. А Лексика народних танців Рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культурі України. *Часопис Народознавчі зошити – 2019. № 1 (січень-лютий) двомісячник Нац. акад. наук України. Серія «Мистецтвознавство»*. Львів. С. 253-258 (Googl Scholar).

6. Гордєєв 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).

7. 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, РИНЦ, Index Copernicus, «Cosmos», «Research Gate», «CEEOL», Research Bible).

Статті в інших наукових виданнях:

8. Гордєєв 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

9. Гордєєв В. А Танець та духовність традиційної української народної обрядової культури. *Духовність українства XXI століття. Зб. наук. пр.* Кіровоград ВНЗ ВМУРОЛ «Україна», 2006. Вип. 10. С. 87–90.

Виступи на звітних наукових конференціях професорсько-викладацького складу, аспірантів, докторантів Рівненського державного гуманітарного університету

1. Гордєєв В. А. Танець як частина веселого дійства під час гулянь: *науково-теоретична конференція. Проблеми збереження, розвитку та сценічного втілення народного танцю (враховуючи пісенний, музичний та інший матеріал Полісся)* 26 жовт., 2002 р. М-во освіти і науки України, М-во культури України, Обл. центр нар. творчості, РДГУ, Ін-т мистецтв, каф. хореографії. Рівне: РДГУ, 2002. С. 48, участь – очна.

2. Гордєєв В. А. «Особливості хореографічної лексики Поліського регіону України»: метод. семінар аспірантів, здобувачів та викладачів кафедр художньо-педагогічного ф-ту РДГУ «*Теоретико-методичні засади наукового дослідження*», м. Рівне, 23 лист., 2011 р. Рівне : РДГУ, 2013. С.4, участь – очна.

3. Гордєєв В. А. «Ефективність впровадження результатів дисертаційних досліджень у навчально-виховний процес кафедри хореографії.»: метод. семінар аспірантів, здобувачів та викладачів кафедр художньо-педагогічного ф-ту РДГУ «*Методологія наукового дослідження*», м. Рівне, 22 лют., 2013 р. Рівне: РДГУ, 2013. С.7, участь – очна.

4. Гордєєв В. А. Структурно-образні та символічні особливості хореографічної лексики українського народного танцю»: метод. семінар аспірантів, здобувачів та викладачів кафедр художньо-педагогічного ф-ту РДГУ «*Якість вищої освіти: проблеми та перспективи*», м. Рівне, 20 груд., 2013 р. Рівне: РДГУ, 2013. С. 1, участь – очна.

5. Гордєєв В. А. Танцювальні поклони та запрошення Поліського регіону України: *Звітна наук. конф. проф.-викл. складу, аспірантів, докторантів, магістрантів та студ. РДГУ за 2015 р.* Рівне, 24-25 бер., 2014 р. (кафедра хореографії). Рівне: РДГУ, 2015. С.116, участь – очна.

6. Гордєєв В. А. Становлення етнонаціональних рухомих архетипів як відображення образного світобачення народу в системі хореографічного мистецтва. *Звітна наук. конф. проф.-викл. складу, аспірантів, докторантів, магістрантів та студ. РДГУ за 2017 р.* Рівне, 22-23 бер., 2018 р. (кафедра хореографії). Рівне: РДГУ, 2018. С. 12, участь – очна.

Виступи на Всеукраїнських науково-практичних конференціях:

7. Гордєєв В. А. Танець як феномен духовності української обрядової культури: прогр. III всеукр. наук.-метод. конф. «*Духовно-творчий потенціал студентської молоді: психолого-педагогічні проблеми формування та реалізації*», м. Рівне, 18-20 трав., 2006 р. Прогр. Рівне: РДГУ, 2006. С.10, участь – очна.

8. Гордєєв В. А. Деякі аспекти вивчення лексики українського народного танцю: прогр. всеукр. наук.-практ. конф. «*Синтез мистецтва в хореографічній освіті*». Київ. ф-т хореографії ПВНЗ «Міжнар. слов'янського ун-ту» «Харків», 27 квіт., 2007 р.. Прогр. Київ, 2007. С.10, участь – заочна.

9. Гордєєв В. А. Лексика народно-сценічного танцю Західного Полісся. *Українська культура в добу глобалізаційних трансформацій*: прогр. V всеукр. наук.-практ. конф, м. Рівне, 10-11 груд., 2009 р. Прогр. Рівне: РДГУ, 2009. С. 14, участь – очна.

10. Гордєєв В. А. Самодіяльна хореографія Західно-поліського регіону: форми, напрями, представники: *Культурна динаміка України в світовому просторі: VIII*

всеукр. наук.-практ. конф., м. Рівне, 15-16 лист., 2012 р. Прогр. Рівне: РДГУ, 2012. С. 18, участь – очна.

11. Гордєєв В. А. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики (на прикладах діяльності хореографічних колективів) *IX Всеукраїнська науково-практична конференція*: Рівне: 12-13 лист., 2013 р. Прогр. Рівне. РДГУ, 2013. С. 23, участь – очна.

12. Гордєєв В. А. Тенденції та перспективи розвитку регіональних особливостей лексики українського народного танцю на Поліссі: *Всеукраїнська науково-практична конференція*: Херсон: 4 -5 квіт., 2014 р. Прогр. Херсон, 2014. С. 9, участь – очна

13. Гордєєв В. А. Танцювальний фольклор Полісся. Особливості хореографічної лексики: *Всеукр. наук.-практ. семінар «Концептуальні проблеми розвитку мистецької освіти»*, м. Хмельницький, 5 квіт., 2013 р. Прогр. Хмельницький, 2013. С. 7, участь – заочна.

14. Гордєєв В. А. Народний стрій та регіональна танцювальна лексика як засіб формування хореографічного образу. *Проблеми збереження і популяризації національних традицій серпанкового ткацтва в сучасній Україні*: всеукр. наук.-практ. конф., с. Крупове Дубровицького р-ну – РОКМ, 11-12 верес., 2015 р. Прогр. Рівне: ОЦНТ, 2015. С. 3, участь – очна.

15. Гордєєв В. А. Народна хореографічна практика Західного Полісся: регіональні особливості лексики. *Історичне минуле й культурна спадщина України в сучасних мистецьких практиках*: програма всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 30-31 трав., 2019 р. Прогр. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2019. С. 4, участь заочна.

16. Гордєєв В. А. Традиційні танці Західного Полісся: класифікація основних видів. *Філософія подієвої культури: теорія та практика*: всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 26-27.03.2020 р.: Прогр. Київ, 2020. С. 12, участь заочна.

Виступи на міжнародних науково-практичних конференціях:

17. Гордєєв В. А. Специфіка організації репетиційної роботи в провідних хореографічних колективах м. Рівне. *Європейський культурний простір і українські перспективи*: прогр. XV міжнар. наук.-практ. конф., 14-15 лист., 2019 р. Рівне: РДГУ, 2019. С. 8, участь – очна.

18. Гордєєв В. А. Структурні та символічні особливості хореографічної лексики як форми існування хореографічних образів українського народного танцю. *Всеукр. наук.-практ. конф.*, 15-16 лист., 2019 р.: Прогр. Маріуполь: МДУ, 2019. С. 7, участь – заочна.

19. Гордєєв В. А. Теоретико-методологічні засади дослідження танцювальної лексики Рівненського Полісся. *Європейський культурний простір і українські перспективи: XV міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Рівне, 14-15 лист., 2019 р.: Прогр. / Укл.: Виткалов С.В. Рівне: РДГУ, 2019. С. 7, участь – очна.

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
<p>Знаковий рівень. Знаки: - візуальні - слухові - емоційно-психологічні - функціональні</p> <p>Національно-символічні структури національний художній код</p>	<p>Знаки-символи: 1.Символіка траєкторій руху : - чоловічий тип (лінійність, геометричність як відображення принципу руху чоловічих енергій, різкий, чіткий рух); - жіночий тип енергії (не лінійність, вільні контури плавні, витончені рухи); - енергетична якість руху як відображення національної ментальності (імпульс, швидкість, ритм).</p> <p>2.Символіка числа / - полярність світу,</p>	<p>Лінійний рух у просторі. Динамічні форми геометричних малюнків-знаків Трикутник – вогонь, жіноче начало, Трійця, дух-матерія; Коло – сонце, небо; рух за Сонцем символізує добро, проти Сонця – зло Квадрат – статична матерія, земля, поле; Ромб – родючість, жіночність Шеврон/безкінечник – благополуччя, добробут Хрест – знак духу, духовності, умовно антропоморфний знак; Сварга – хрест у динаміці; Зірка 8-кутна</p>	<p>- земне (реальне) та позаземне (духовний світ), - чоловіче та жіноче; - статичне-динамічне; - головне-другорядне (фігура – тло) - 4 типи м'язово-</p>	<p>Комплекс хореографічних рухів та динамічна система правил їх застосування: 1. Основні лексичні групи хореографічних рухів: - чоловіча, - жіноча, - універсальна (містить загальноповивані рухи, трансформовані чоловічою або жіночою манерою виконання). 2. Арсенал хореографічних виражальних засобів: хореографічні рухи, пози, ракурси, жести, пантоміма композиційні прийоми та ін. 3. Національний жанровий комплекс рухів (специфіка рухів українських хороводів,</p>

	<p>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>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>(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:</p> <p>- дуалізм чоловіче-жіноче, сольне-масове;</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>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 відносин людина – простір: предметне оточення, побутове та естетичне середовище.</p> <p>Архетип контакту з вищими силами або з внутрішнім, глибинним «я»</p>	<p>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, 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 пожвавлено, віртуозно;</p> <p>г) коливання, блукання, освоєння замкненого</p>
--	--	--	---	---

	<p>5. Ігрова символіка – ігрові обряди. Символіка обрядових образів .</p>	<p>Предмет як допоміжний знак рухової комунікації. Фізичні параметри предмету (текстура, форма, розмір, колір та ін.) – костюм, хореографічна атрибутика</p> <p>Пізнання глибинного «я» - медитативні рухи, відображення в 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</p>	<p>Національні моделі відносин: людина-людина, людина-природа, людина-рід, людина-світ.</p> <p>Архетип контакту вищими силами відповідно національному світобаченню.</p>	<p>смислового простору.</p> <p>Предмет – складова частина хореографічної лексики, знак-виразник певних якостей хореографічного образу, Предмет як смислоутворюючий центр твору, формоутворююча одиниця: 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</p>
--	---	--	--	--

		якостей художнього простору. Просторово-композиційна побудова обрядових дій. Основа формування знакових образних груп.		контексті ментальних територіально-географічних особливостей хореографічної лексики. Рівень виявлення базових загальнонаціональних та варіативно-регіональних рис хореографічної лексики як прояв ментальної смислової семантичної сфери.
Знаково-смиловий 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,	Сигнітивна образна сфера Лінійна образність. Образність просторової конфігурації: геометричні малюнки та фігурні побудови складова частина композиції (фігурні побудови арки, переплетення, ворота, хрестоподібні побудови, мости та ін.) Музично-хореографічні	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	Розгортання предметних смислів хореографічних рухів хореографічних інтонацій 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

	<p>малоросійства)</p>	<p>опозиції: повільно-швидкі темпи, дво – та тридольні метри, рівномірні та гострі, синкоповані 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 людини; - ворожих; - алегоричних образів.</p>	<p>Роду, Предків, Дому, Сім'ї, Рідного краю; - образи світоглядної сутності: добра і зла, війни і примирення, морального пороку та його осудження, етики взаємовідносин та ін. - 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>сфери: 1. Оформлення регіонально-індикативного комплексу хореографічних рухів, що трансформуються в хореографічному творі у хореографічні лейтмотиви, лейтінтонації, лексеми: - поклони та запрошення ґрунтуються на трансформації характерного для танцювальної культури комунікативного архетипу вітання-прошення - кроки та танцювальні біги, бігунці – рухові архетипи лінійного освоєння простору. - рухи загального вжитку – рухові архетипи освоєння «земного», реального світу - ритмічно-технічні рухи підкреслюють важливість для лексики поліського народного танцю звуко-рухових архетипів. - рухи на повному присіданні – група</p>
--	-----------------------	---	---	---

			<p>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; - спрямованості руху у просторі переважно має гнучкий,
--	--	--	--

				<p>непрямий шлях; - в комбінуванні площин руху переважають вертикально-орієнтовані, - наближеність рухів до тіла визначається середніми значеннями; - напрямки рухів відносно тіла (центрального та периферійний) збалансовані.</p>
<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 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 взірцевих 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 смыслової взаємодії хореографічних інтонацій, мотивів, лексем. Стабілізація динамічних властивостей характерно-регіонального процесу руху: - достатня свобода протікання – визначається значимістю людини у житті, якістю відчуття нею свого простору, взаємодії простору людини з простором життєдіяльності</p>

				<p>іншої людини/людей;</p> <ul style="list-style-type: none"> - час протікання – відображення помірно-швидкого, найбільш комфортного темпоритму життя, в якому людина відчуває себе впевнено, тримаючи існуючий ритм під контролем/впливом; - сила потоку протікання – ґрунтовне відчуття ваги тіла, її зв'язку із землею, земним тяжінням; - висока спрямованість потоку протікання – здатність підтримувати даний стиль руху, цілеспрямованість у досягненні життєвої мети.
--	--	--	--	--

Хореографічні колективи Рівненського Полісся

1. Народний аматорський хореографічний ансамбль «Пролісок» Сарненського районного будинку культури

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
1964 р., м. Сарни Рівненської обл.; 1970 р. – звання «народний самодіяльний»	1964-2005 рр. – У.О. Чепелюк, із 2006 р. – С.Рибачек із 2010 р. – К.І.Тропак із 2015 р. – С.Галушко	Підготувача група, основний склад (30 осіб), художня рада (5 осіб).	Вивчення народних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців, хореографічних мініатюр, композицій минулого та сучасного життя українців.	Сучасний танець, бальний танець, народно-сценічний та український народний танці.	до 2009 р. – 11-13 творів, із них: 8-9 – українська тематика (69,2%), 4 – із регіональною лексикою: «Поліські вихиляси», «Поліські візерунки», «Поліські дівчата» («Поліська полька»), хореографічна композиція «Краю мій поліський» ((44,4%); із 2010 р. 11 творів, із них: 7 творів на українську тематику (63,6%), 4 – із	Львів 2008 рр. – I Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. Героя України Мирослава Вантуха за регіональну специфіку! Участь у святкових заходах, творчих звітах, концертах, обласних оглядах хореографічних колективів та ін.

					регіональною лексикою: «Поліські гуляння», «Поліські вихиляси», «Поліська полька», «Краков'як – поліський танець» (36,4%);	
--	--	--	--	--	--	--

2. Дитячий зразковий хореографічний ансамбль народного танцю «Вербонька» с. Зоря

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
1983 р., с. Зоря, Зорянська школа мистецтв, Рівненської області; 2000 р. - звання «зразковий»	В.Дорошенко	Підготовча група, основний склад (до 20 осіб).	Вивчення народних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців, хореографічних мініатюр, композицій минулого та сучасного життя	Хореографічна лексика місцевого району (Волинське Полісся, Західний, Південний, Центральний регіони), лексика танців близького зарубіжжя (Росії, Грузії, Білорусії).	до 2009 р. – 15 творів, із них: 12 – українська тематика (80%), 4 – із регіональною лексикою: Поліський танець «Як до дівчат хлопці ходили», «Поліський танець «Ой-ра», Вокально-хореографічна композиція «Привітальна	2007-2008 рр. – «Підляська осінь», м. Більськ, Польща; фестиваль української культури, м. Сопот, обрядової культури «Івана Купала» с. Дубичі Церковні, Польща; 2009 р. – Український фольклорний фестиваль

			українців.		а», Вокально-хореографіч на композиція «Дівочі сльози» (33,3%);	«Відлуння», м. Видміни, Польща, X Всеукраїнський фестиваль творчості дітей села «Селянські зірочки», м. Генічеськ Херсонської обл.; 2010-2011 рр. – Міжнародний фестиваль «Балка фолк-фест» м. Кітин, Болгарія, Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. Героя України Мирослава Вантуха, м. Львів; XIII регіональний фестиваль народної хореографії «Червона калина» м. Тернопіль. Участь у святкових заходах, творчих звітах, обласних оглядах
--	--	--	------------	--	--	---

						хореографічних колективів та ін.
--	--	--	--	--	--	----------------------------------

3. Дитячий зразковий аматорський танцювальний колектив «Росинка»
Івачківського сільського будинку культури Здолбунівського р-ну Рівненської обл.

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
2003 р., с. Зоря, Зорянська школа мистецтв, Рівненської області; 2010 р. - звання «зразковий»	із 2003 р. - Н.Боярчук, із 2007 р. – Г.Яцюк	молодша група, середня група, старша група (44 особи). Вік – від 5 до 18 років.	Презентація різних напрямів танцю, зразків різних культур, створення на основі вивчення народних традицій танців, хореографічних мініатюр, композицій минулого та сучасного життя українців.	Хореографічна лексика місцевого регіону (Волинське Полісся, Західний, Південний, Центральний регіони), лексика танців близького зарубіжжя (Росії, Грузії, Білорусії).	З 2012 р. – 17-18 творів, із них 7 – українська тематика (39%), – із регіональною лексикою: (25%); «Поліська полька», «Крутях»,	Всеукраїнський фестиваль-конкурс сільської молоді «Летавчанка збирає друзів» м. Хмельницький; Обласний відкритий фестиваль народного мистецтва «Зелене купало у літо упало» м. Корець, III обласний фестиваль народної творчості та побуту «Красносільські вітряки» с.

						Красносілля. Участь у святкових заходах, творчих звітах, концертах, обласних оглядах хореографічних колективів.
--	--	--	--	--	--	---

4. Народний аматорський ансамбль танцю «Закаблуки» Радивилівського районного будинку культури

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
1977 р., м. Радивилів, Рівненської області; 1994 р. - звання «народний»	В.І. Кощук	Склад (до 20 осіб).	Вивчення народних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців, хореографічних мініатюр, композицій минулого та сучасного життя українців. Збереження кращих	Хореографічна лексика різних регіонів України, місцевого регіону (Волинське Полісся, Західний, Південний, Центральний регіони).	до 2009 р. – 14-15 творів, із них: 14 – українська тематика (100%), 4 – з регіональною лексикою: «Поліська полька», «Поліські вихиляси», Вокально-хореографічна композиція «Привітальна», Поліська полька «Плескач» (28,6%).	2009 р. – обласний фестиваль народного мистецтва (м. Острог); 2010-2011 рр. – Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. Героя України Мирослава Вантуха, м. Львів. Участь у

			традицій і зразків хореографічного мистецтва			святкових заходах, творчих звітах, концертах, обласних оглядах хореографічних колективів та ін.
--	--	--	--	--	--	---

5. Зразковий аматорський дитячий танцювальний колектив народного танцю «Калинонька» Дубенського районного будинку культури

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
1982 р., м. Дубно, Рівненської області; 1991 р. – звання «зразковий»	Н.Нездюр	Підгото в ча група (30 осіб), основний склад (до 40 осіб). Вік учасників – 5-18 років	Вивчення народних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців, хореографічних мініатюр, композицій минулого та сучасного життя українців.	Хореографічна лексика західного регіону (Волинське Полісся, Західний, Південний, Центральний регіони), лексика сучасного танцю.	13-15 творів, із них: 10 – українська тематика (75%), 3 – з регіональною лексикою, «Поліська полька «Ой-ра», Поліський танець «Поліська кадриль», Вокально-хореографічна композиція «Ішло дівча лучками» (30%).	Всеукраїнські огляди народної творчості, Дні української культури м. Гіжицьк, Польща, Міжнародне фольклорне свято м. Гамбург, Німеччина. Участь у святкових заходах, творчих звітах, концертах,

						обласних оглядах хореографічних колективів та ін.
--	--	--	--	--	--	---

6. Народний аматорський ансамбль танцю «Веселка» Костопільського районного будинку культури Рівненської обл.

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
1961 р., м. Костопіль Рівненської області; 1967 р. – звання «народний»	Засновник - І.Г.Смірнов, з 1995 р. – Л.Озарчук	Склад – до 40 осіб)	Вивчення лексики танців народів світу. Вивчення та збереження народних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців, хореографічних мініатюр, композицій минулого та сучасного	Хореографічна лексика різних регіонів України, Західного регіону (Волинське Полісся, Західний, Південний, Центральні регіони), країн зарубіжжя (Угорщина, Росія, Словаччина).	10-11 творів, із них 9-10 – українська тематика (90%), 3 – з регіональною лексикою: Поліський викрутас, Поліський танець «Ой-ра», Вокально-хореографічна композиція «Вітальна» (33%).	2008-2010 рр. – Всеукраїнський фестиваль народної творчості «Дзвени піснями, моя земля» м. Севастополь; 2011 р. – всеукраїнський фестиваль-конкурс народного танцю «Яблуневий цвіт», м. Львів; міжнародний фестиваль-конкурс «Перлина Черемошу» (диплом II ступеня), Міжнародний

			життя українців.			фестиваль-конкурс хореографічного мистецтва «Сожській кара гот» (приз за збереження народних традицій), м. Гомель, Білорусія; 2012-14 рр. – Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. Героя України Мирослава Вантуха, м. Львів; 2013р. – Міжнародний хореографічний фестиваль-конкурс «Танцювальний шторм» та «Слов'янський вінець» (диплом I ступеня). Участь у святкових заходах, творчих звітах, обласних оглядах хореографічних колективів та ін..
--	--	--	------------------	--	--	---

7. Зразковий аматорський дитячий ансамбль танцю «**Веселочка**» Костопільського районного будинку культури Рівненської обл.

Рік, місце заснування,ста	Керівник колективу	Структура, вік	Основна мета	Танцюваль	Характеристика	Участь у фестивалях,
---------------------------	--------------------	----------------	--------------	-----------	----------------	----------------------

тус колективу	(зі змінами)	учасники в	діяльності	на лексика	репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	конкурсах (за роками)
На базі Народного аматорсько-го ансамблю «Веселка» 1995 р., м.Костопіль Рівненської області; 2000 р. – звання «зразковий»	Засновник – Л.А.Озарчук; з 2002 р. – Т.А.Саблей, з В.І.Кошук	Дитяча студія, основний склад – до 25 осіб, Вік учасників – 5-13 років.	Естетичне виховання дітей засобами хореографічного мистецтва.	Лексика сучасного, бального, класичного танців, народні танці різних країн, хореографічні композиції на основі українського народного танцю	15 творів, із них: 9-10 – українська тематика (90%), 3 – з регіональною лексикою: Поліський викрутас, Поліський танець «Ой-ра», Вокально-хореографічна композиція «Вітальна» (33%);	2007-2009 рр. – Міжнародний дитячий фестиваль пісні і танцю «Перлини Черемошу», м. Вижниця (III місце), Всеукраїнський фестиваль народної творчості «Дзвени піснями, моя земля» м. Севастополь; 2010-2014 рр. – Участь у святкових заходах, творчих звітах, концертах, обласних оглядах хореографічних колективів та ін.

8. Народний аматорський ансамбль танцю «**Берізка**» Березнівського районного будинку культури Рівненської обл.

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
1949 р., м. Березне Рівненської області; 1970 р. – звання «народний»	Засновник – Г.Вольська, з 2004 р. – О.М.Паценко	Склад – до 20 осіб)	Вивчення лексики танців народів світу; театралізація традицій, звичаїв та обрядів українського народу.	Хореографічна лексика народних танців різних країн світу, України, місцевого регіону. Сучасний танець: джаз-модерн, модерн.	Жанри творчості: характерні танці, сюжетні композиції, хореографічні і сценки з елементами театралізації. Загальний обсяг репертуару – 14-15 творів, із них 9-10 – українська тематика (60%), 2 – із регіональною лексикою: Хореографічна композиція «Подільночка», вокально-хореографічна композиція «Привітальна» (20%);	2008 р. – Фестиваль мистецтв України «З берегів пісенного Случа» 2009-2011 рр. – Участь у святкових заходах, творчих звітах, концертах, обласних оглядах хореографічних колективів та ін 2012-14 рр. – Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. Героя України Мирослава Вантуха, м. Львів; Участь у святкових заходах, творчих звітах, концертах, обласних

						оглядах хореографічних колективів та ін.
--	--	--	--	--	--	--

9. Зразковий аматорський дитячий ансамбль танцю «Джерельце» Рівненського КЗ «Міський будинок культури»

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
На базі підготовчої студії при зразковому ансамблі танцю «Полісяночка» 1991 р., м. Рівне.; 2002 р. - звання «зразковий»	Н.Г. Кірія	Основний склад – до 50 осіб, Вік учасників – 9-11 років.	Естетичне виховання дітей засобами хореографічного мистецтва.	Лексика сучасного, бального, класичного танців, народні танці різних країн, хореографічні композиції на основі українського народного танцю	14-15 творів, із них: 5-6 – українська тематика (35%), 3 – з регіональною лексикою: Поліський передзвін, Гопак, «Гомін весни» (50%);	2009 рр. – Всеукраїнський фестиваль дитячої народної творчості «Алупка збирає друзів» (II місце), 2011 р. – Всеукраїнський фестиваль-конкурс дитячої та юнацької хореографії «Падеюн-євро-данс», м. Ужгород (III місце) 2012-2014 рр. – участь у святкових заходах, творчих

						звітах, концертах, обласних оглядах хореографіч них колективів та ін.
--	--	--	--	--	--	--

10. Зразковий ансамбль танцю «Полісяночка» Рівненського КЗ «Міський будинок культури»

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
1989 р., м. Рівне	засл. працівник культури України Є.Б.Жемчугова	Основний склад – до 50 осіб, Вік учасників – 9-11 років	Естетичне виховання дітей засобами хореографічного мистецтва.	Лексика сучасного, бального танців, народні танці різних країн, хореографічні композиції на основі українського народного танцю, регіональна хореографічна лексика.	Жанри творчості: хореографічні і композиції, характерні танці, хореографічні і сценки, хореографічні і мініатюри. Репертуар: 15-16 творів, із них: 9 – українська тематика (60%), 4 – із регіональною лексикою: «Поліські забави» (пост.	Засновник Міжнародного хореографічного фестивалю «Стежками Мавки», м. Рівне; 2009 рр. – Участь у святкових заходах, творчих звітах, концертах, обласних оглядах хореографічних колективів та ін. 2011 р. – Міжнародний фольклорний

					Є.Жемчугової), Поліський танець-гра «Шалантух» (пост. Ф. Земельської), хореографічна композиція «Гомін весни», «Поліський передзвін» (44%);	фестиваль, м. Гаргждай, Литва; II Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. Героя України Мирослава Вантуха (II місце) 2012-2014 рр. – Участь у святкових заходах, творчих звітах, обласних оглядах хореографічних колективів та ін.
--	--	--	--	--	--	--

11. Заслужений ансамбль танцю України «Полісянка» Рівненського КЗ «Міський будинок культури»

Рік, місце заснування, статус колективу	Керівник колективу (зі змінами)	Структура, вік учасників	Основна мета діяльності	Танцювальна лексика	Характеристика репертуару, твори на українську тематику, частка репертуару з регіональною лексикою	Участь у фестивалях, конкурсах (за роками)
1959 р., м. Рівне.; 1964 р. - звання «народний», 1967 р. –	Засновник – Ф.Земельська; О. Ботан, Д. Пасічник,	Основний склад – 40 осіб, Вік учасників – 16-30	Школа професійної майстерності, творча лабораторія Західного Полісся,	Народні танці Волинського Полісся, хореографічні здобутки	Жанри творчості: хореографічні композиції, характерні танці,	Засновник Міжнародного хореографічного фестивалю «стежками

<p>почесне звання «Заслужений ансамбль танцю України»</p>	<p>В. Годовський з 1980 р. – народний артист України В.Маруцак.</p>	<p>років.</p>	<p>центр Поліської етнокulturи. Ствердження народного хореографічного мистецтва, популяризація національної культури, державності, народної демократії.</p>	<p>різних регіонів України. Стилiзован а лексика.</p>	<p>танець-гра, хореографічні мініатюри, картинки. Репертуар: 18-20 творів, із них всі – українська тематика (100%), 5-6 – із регіональною лексикою: «Поліський козачок» (пост. С.Пасічника), Поліський танець-гра «Шалантух» (пост. Ф. Земельської), хореографічна композиція «Полісся вітає», Поліський танець «Вертівка», «Поліське мереживо» (35-40%);</p>	<p>Мавки», м. Рівне; 2008 рр. – I Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. Героя України Мирослава Вантуха (дипломант) 2010 р. – Міжнародний фольклорний фестиваль, м. Бялисток, Польща; 2011-2015 рр. – Участь у святкових заходах, творчих звітах, обласних оглядах хореографічних колективів та ін. 1980 р. – учасник урочистого відкриття XXII Олімпійських Ігор у Москві. 2003 р. – III місце на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського (м. Київ). Ансамбль – неодноразовий</p>
---	---	---------------	---	---	---	---

						переможець міського рейтингу популярності «Гордість міста» в номінації «Кращий дорослий хореографічний колектив».
--	--	--	--	--	--	---

Перелік хореографічних колективів

Заслужений ансамбль танцю України «**Полісянка**» Рівненського КЗ «Міський будинок культури»

Зразковий ансамбль танцю «**Полісяночка**» Рівненського КЗ «Міський будинок культури»

Зразковий аматорський дитячий ансамбль танцю «**Джерельце**» Рівненського КЗ «Міський будинок культури»

Народний аматорський ансамбль танцю «**Берізка**» Березнівського районного будинку культури Рівненської області

Зразковий аматорський дитячий ансамбль танцю «**Веселочка**» Костопільського районного будинку культури Рівненської області.

Народний аматорський ансамбль танцю «**Веселка**» Костопільського районного будинку культури Рівненської області

Зразковий аматорський дитячий танцювальний колектив народного танцю «**Калинонька**» Дубенського районного будинку культури Рівненської області

Народний аматорський ансамбль танцю «**Закаблуки**» Радивилівського районного будинку культури Рівненської області

Дитячий зразковий аматорський танцювальний колектив «**Росинка**» Івачківського сільського будинку культури Здолбунівського р-ну Рівненської області

Дитячий зразковий хореографічний ансамбль народного танцю «**Вербонька**» с.Зоря Рівненського району

Народний аматорський хореографічний ансамбль «Пролісок» Сарненського районного будинку культури Рівненської області

ЕКСПЕДИЦІЇ НА РІВНЕНСЬКОМУ ПОЛІССІ:

1. Наукова комплексна фольклорно-етнографічна експедиція в села Глинне, Старе село, Дроздинь (02-05.04.2001 р.) та Глинне (28.08.2001 р.) Рокитнівського р-ну Рівненської обл. [пісні (з нотаціями) календарні, весільні, частівки, приспівки до танців, напливові, ліричні, хореографічна народна культура (розшифровки танців, інформація про танці, описи), ігри календарні, весільні; інформація про одяг весільний, народних музикантів. *ДАРО* (Держархів Рівнен. обл.). Р. 2828, оп. № 4, спр. 60. 59 арк; Запис і схеми А. В. Самохвалової, нотації Р. В. Цапун].

2. Наукова комплексна фольклорно-етнографічна експедиція в села Глинне, Старе село (31.2-3.04.2001 р., 16-19.08.2001 р.) Рокитнівського р-ну Рівненської обл. [нотації інструментальної музики, інформація про методику гри на гармошці, хореографічна культура, ігри, обряди, календарні, легенди, перекази, пісні календарні, приспівки, голосіння). *ДАРО* (Держархів Рівнен. обл.). Р. 2828 оп. № 4, спр. 62. 45 арк.; Запис і нотації М. М. Бабич.

3. Наукова комплексна фольклорно-етнографічна експедиція в села Селець, Мочулище, Червоне, Вільне, Вербівка Дубровицького р-ну Рівненської обл. (18.12-22.12.1999 р.) [кераміка (ескізи), краєвиди (ескізи), дитячий фольклор, дозвілля, ігри, танці. Інформація про викрутки, обряди календарні, пісні (з нотаціями). *ДАРО* (Держархів Рівнен. обл.). Р. 2828. оп. № 4, спр. 51. 91 арк.; Запис Т. Черніговець, Ю. Рибак, А. Самохвалової, І. Токар, нотації Л. Гапон, замальовки І. Токар, Т. Лукашевич].

4. Наукова фольклорно-етнографічна експедиція в с. Зелене, Краснопілля, Степангород, Великі Телковичі, Воронки, Хіночі (28.08- 02.09.1996 р.); с. Антонівка, Чаква (11.10-13.10.1996 р.) Володимирецького р-ну Рівнен. обл.; с. Млинок, Борове, Перекалля (28.08-02.09.1996 р.) Зарічненського р-ну Рівнен. обл. *ДАРО* (Держархів Рівнен. обл.). Р 2828. № 4/38. 131 арк. Запис Сівець А., Самохвалової А., Шевчука С., Дмитріва З., Лейчука С., Власюка О., Парасюка І.

5. Наукова фольклорно-етнографічна експедиція в села Дубчиці, Прикладники, Нобель, Омит, Сенчиці, Комори, Черні, Мутвиця Зарічненського р-ну Рівнен. обл. (26.11-30.11 1997 р.). *ДАРО* (Держархів Рівнен. обл.). Р. 2828. № 4, спр. 40. 196 арк. Запис В. Логвин, З. Дмитріва, О. Юзюк, Н. Ковальчук, А. Самохвалової.

6. Наукова фольклорно-етнографічна експедиція в села Селець та Мочулище Дубровицького р-ну Рівнен. обл. (20.11-23.11.1998 р.). *ДАРО* (Держархів Рівнен. обл.). Р. 2828. № 4, спр. 1. 10 арк. Запис А. Самохвалової.

7. Наукова фольклорно-етнографічна експедиція в села Тумень, Городище, Бродець, Рудня, Людинь, Озерськ Дубровицького р-ну Рівнен. обл. (22-28.10; 20-23.11.1998 р.) *ДАРО* (Держархів Рівнен. обл.). Р. 2828. № 4, спр. 42-43 на 52 та 102 арк.; Запис І. Токар, Я. Підцерковної, Н. Ковальчук, А. Самохвалової, нотація Ю. Рибака.

8. Наукова фольклорно-етнографічна експедиція в село Дубрівськ Зарічненського р-ну Рівненської обл. (24.10-29.10.1994 р.). *ДАРО* (Держархів Рівнен. обл.). Р. 2828. № 4, спр. 1. 10 арк.; Запис О. Прохорчук, О. Савчук, І. Семетюк.

Добірка фотоматеріалів.



Поліщук у традиційному вбранні.
Гравюра П. Дюмона за малюнком
Ю. Крашевського.
За вид. Kraszewski J. J. «Wspomnienia
Polesia, Wołynia i Litwy» Paryż, 1860

Святковий жіночий костюм.
Поч. XX ст., с. Сваричевичі
Дубровицького р-ну, РОКМ.
Фото В. Луца, 2019 р.



**Святковий
серпанковий костюм.**
Поч. XX ст., с. Крупове
Дубровицького р-ну
РОКМ. Фото В. Луца, 2019 р.



Святковий жіночий костюм.
Кін. XIX – поч. XX ст.,
с. Ставок Костопільського р-ну.
РОКМ. Фото В. Луцик, 2019 р.





Василина Иванова
Княгиня Савинкина
1912 г.
Музейна сбирка София



Дочата у сватковому
збранні
с. Туринь, Гошанського р-ну
Фото 1930-х рр.
Власність А. Паромова
(м. Рівне)



Селянска родина,
с Тулин Гоцанського р-ну.
Фото Л. Тивончука, 1920-і рр.
Власність В. Тивончука (с. Тучин)



