

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МОСТОВА ІРИНА СЕРГІЇВНА

УДК 793.31(477 – 89 Сло) (043.5)

**ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ
НАРОДНИХ ТАНЦІВ СЛОБОЖАНЩИНИ В КОНТЕКСТІ
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ РЕГІОНУ**

26.00.04 – українська культура

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ Мостова І. С.

Науковий керівник
Чепалов Олександр Іванович,
доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Мостова І. С. Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.04 — українська культура (мистецтвознавство). — Харківська державна академія культури, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено художньо-мистецькій ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті впливу соціокультурних факторів на процес розвитку цього виду народного мистецтва. Дотепер сценічне втілення народного танцю населення Слобожанщини спирається здебільшого на втілення звичаїв, традицій або частини календарно-обрядового чи побутового свята. Рівень ідентифікації регіонального сценічного мистецтва в порівнянні із народно-сценічними танцями Західних, Північних та Центральних областей України, не задовольняє ані глядачів, ані танцівників та балетмейстерів, не дозволяє вивести сценічне мистецтво регіону на новий високий рівень.

Робота ґрунтується на репрезентативній джерельній базі, яка поєднує класичні літературні джерела, що до сьогодні не втратили своєї актуальності, з більш сучасними матеріалами, зібраними під час проведення конкурсів, фестивалів, концертів та ін.

У роботі використано інноваційну щодо хореографії спеціальнонаукову методологію квантитативного аналізу музично-хореографічної партитури. Цей метод широко використовувався в контексті аналізу кінетограм С. Лісіціан та С. Джуджева, вірменськими етнохореологами, а також польськими дослідниками в процесі вивчення національного танцювального канону. Методом співвідношення музичної та хореографічної стоп виявлено загально регіональні тенденції у зміні танцювального руху відповідно до музичних трансформацій. Визначено, що зміна музичної стопи відбивається у заміщенні основного танцювального руху притупами обох виконавців, або обертами

партнерки чи в парі. Залучення даної методології зумовлено необхідністю фактичного обґрунтування висновків.

Дана методологія інтегрована у культурологічний підхід, згідно з яким: а) специфіка танцювального канону Слобожанщини постає результатом впливу соціокультурних особливостей Слобожанського регіону; б) народний танець Слобожанщини та особливості його танцювального канону вивчаються як явище, що виступає фактором збереження та ретрансляції національної культурної спадщини.

Крім того, у дослідженні залучено низку загальнонаукових та конкретно наукових методів і підходів, серед яких: компаративний метод, метод екстраполяції; історичний метод та метод контент-аналізу; аксіологічний підхід; системний підхід, сполучений з семіотичним аналізом.

Наукові результати роботи полягають у встановленні прикметних ознак локальних інваріантів народних танців і танцювального канону Слобожанщини та його відмінностей від канону народних танців інших регіонів України.

Композиція слобожанських народних танців характеризується частим використанням «воріт» різних за формою та складністю виконання; основні танцювальні кроки виконуються з каблука, положення рук та тулуба під час виконання руху довільне, часто з елементами імпровізації; рухи, які виконують руки в народних танцях, значно відрізняються багатобарвністю, порівняно з українським й російським народними танцями центральних областей; часто зустрічаються «перемінні кроки», що віддзеркалюють музичну поліритмічність; різноманітні форми побутових танців виконуються переважно в супроводі трістих музик, обрядові й ігрові хороводи виконуються під спів або спів у супроводі оркестру; танцювальні мелодії характеризуються складними ритмічними структурами, що втілено в характері виконання рухів; відстань в парах під час виконання, положення рук під час виконання парного руху не відрізняється від народних танців інших етнографічних зон України; народні танці складаються з декількох фігур, які можуть послідовно повторюватись.

Окрім загальних ознак танцювальний канон мав відмінні традиції в танцюванні в кожній з трьох історико-етнографічних зон, на які традиційно поділяється регіон. Виявлено, що історико-етнографічні зони регіону формувались з різних етнографічних та соціальних груп населення, що консервативно зберігали обрядові традиції та особливості побуту. Населення Слобожанщини не мало змоги сформувати спільну традиційну культуру з чіткими характеристиками. Окрім того, у наслідок відсутності достатніх комунікативних зв'язків між «великоросами», «козаками», «черкесами» та іншими верствами населення танцювальна лексика побутових танців довгий час зберігала сталі етнічні ознаки. Схильними до асиміляції виявились лише танцювальні традиції українського козацтва. Завдяки асиміляції особливостей народного танцю представників українського козацтва по всій території Слобожанщини домінували розгорнуті колові або напівколові форми, в середині яких виконувався сольний танець або танцювальна техніка. Подальше поширення асимілятивних процесів обумовлене значною кількістю ярмарок, появою спільних елементів у традиційному костюмі. На формування ознак народних танців впливали внутрішні міграційні процеси, що контролювались урядом, особливості фундації культури в умовах прикордонного проживання.

У першій історико-етнографічній зоні композиція танців формується з рисунків, зі складними переміщеннями всередині. Поширені танці з використанням рушників. Танцювальні рухи виконуються м'якше, порівняно з характером виконання руху Центральних областей Росії. Наявна значна кількість «вистукувань» та «чоловічих хлопущок». Поширені різні форми «пересіку». Серед лексичних новоутворень слід звернути увагу на появу «голубців» та «плескачів», що підкреслює прискорення асиміляційних процесів серед різних груп населення цієї історико-етнографічної зони.

У композиціях танців другої та третьої зон часто використовуються закриті танцювальні рисунки трикутного типу, розподіл учасників виконання на дві паралельні лінії з почерговим повтором танцювальної фігури, часта зміна напрямку руху основного рисунка або в парі виконавців. Серед лексичних

новоутворень слід зазначити появу «дрібних вистукувань», різкі нахили тулуба, довільне положення рук, зіскоки. Притаманне зміщення акценту на другу долю, що відбивається у характері виконання рухів.

Проведено порівняльний аналіз слобожанського танцювального канону з особливостями народних танців інших регіонів України. Продемонстровано значну подібність танців населення Слобожанщини з танцями Західного та Центрального регіонів України. Всі вони характеризувались парно-масовим виконанням, за виключенням танців зимового та весняного календарних циклів, які мали сольний імпровізаційний характер або виконувались виключно молодими дівчатами відповідно. Парно-масовому виконанню обрядових та побутових танців також сприяли географічні умови, необхідність консолідації населення в умовах життя в прикордонній зоні.

Наголошено, що професіоналізація народного танцю на Слобожанщині вносив корективи в його розвиток та рівень збереженості. Творчість скоморохів, шкільних та ярмаркових театрів, а також поява народних танців у драматичних виставах, зробили народний танець засобом висвітлення національного характеру. Подальша узагальнена професіоналізації народних танців, усереднена підготовка керівників гуртків, підпорядкування академізації народного танцю загальнодержавним потребам – негативно вплинули на збереження регіональних ознак народного танцю Слобожанщини.

Встановлено особливості впровадження танцювального канону сучасними балетмейстерами Слобожанщини. Завдяки його наслідуванню створені балетмейстерами танці зберігатимуть традиційні ознаки народного танцю, який був притаманний населенню Слобожанщини, втілюватимуть у сценічних доробках мистецькі традиції регіону, знайомитимуть сучасних глядачів з традиційним мистецтвом Слобожанщини, уникаючи еклектичних тлумачень, відірваних від автентичного першоджерела.

Ключові слова: українська культура, соціокультурний розвиток Слобожанщини, художньо-мистецька ідентифікація народних танців, танцювальний канон, сценічна інтерпретація народного танцю.

SUMMARY

Mostova I. S. Artistic and creative aspects of identification of folk dances of Slobozhanshchyna in the context of social and cultural development of the region. – Qualifying scientific work, manuscript copyright.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 26.00.04 – Ukrainian Culture (Art Studies). – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2019.

The dissertation is devoted to the artistic identification of Slobozhanshchina folk dances in the context of the influence of socio-cultural factors on the process of development of this type of folk art. Until now, the stage embodiment of folk dance of the Slobozhanshchina region has been mostly based on the embodiment of customs, traditions or part of either a calendar ritual holiday or an everyday one. The level of identification of regional performing arts in comparison with folk stage dance in the Western, Northern and Central regions of Ukraine, satisfies neither the audience nor the dancers and choreographers, and prevents from taking the performing arts of the region to a new high level.

The work is based on the diverse sources, which include classic literary sources that are lost relevant to date, as well as modern materials collected during competitions, festivals, concerts, etc.

The special innovative for choreography scientific methodology of quantitative analysis of musical and choreographic score is used in the work. This methodology has been widely used in the context of the analysis of kinetograms by S. Lisitsian and S. Jujev, by Armenian ethno-choreologists, as well as by Polish researchers during the study of the national dance cannon. The method of correlation of musical and choreographic measures revealed general regional tendencies in the change of dance movement in accordance with musical transformations. It was determined that the change of the musical measure is reflected in the substitution of the main dance movement by the stamping of both performers, or by the rotation of a partner or in

pairs. The involvement of this methodology is substantiated by the necessity of factual justification of the conclusions.

This methodology is integrated into the cultural approach, according to which: a) specific features of the dance canon of the Slobozhanshchina are a result of the influence of socio-cultural features of the Slobozhanshchina region; b) folk dances of the Slobozhanshchina and the features of its dance canon are studied as a phenomenon that acts as a factor in the preservation and retranslation of the national cultural heritage.

In addition, the study involved a number of general scientific and specific scientific methods and approaches, including the comparative method, extrapolation method; the historical method and content analysis; axiological approach; as well as systematic approach coupled with semiotic analysis.

Scientific results of the work are establishing noticeable signs of local invariants of folk dances and the dance canon of Slobozhanshchina and its differences from the folk dance canons of other regions of Ukraine.

The composition of Slobozhanshchina folk dances is characterized by frequent use of “gates” of different forms and complexity of performance; the basic dance steps are performed from the heel, positions of arms and torso are arbitrarily while performing the movement, often with elements of improvisation; the movements that perform with arms in folk dances are significantly distinguished by diversity, in comparison with the Ukrainian and Russian folk dances of the central regions; frequently occurring “toe-touching steps” reflect the musical multi-rhythmicity; various forms of everyday dances are performed mainly with the accompaniment of three musicians, ceremonial and playing circular chains are performed with singing or singing accompanied by the orchestra; dance tunes are characterized by complex rhythmic structures, which are reflected in the nature of movements; distance in pairs during performance, the position of arms during performance of movement in pairs does not differ from folk dances of other ethnographic zones of Ukraine; folk dances consist of several figures that can be repeated in sequence.

In addition to the common features, the dance cannon had distinctive dance traditions in each of the three historical ethnographic zones into which the region was traditionally divided. It is found that the historical and ethnographic zones of the region were formed by different ethnographic and social population groups, who conservatively preserved their ritual traditions and peculiarities of everyday life. The population of Slobozhanshchina could not form a common traditional culture with clear characteristics. In addition, due to the lack of sufficient communication links between the Russian, Cossacks, Ukrainians and other segments of the population, the dance vocabulary of everyday dances for a long time retained permanent ethnic features. Only dance traditions of Ukrainian Cossacks were prone to assimilation. Due to the assimilation of the features of the folk dance of representatives of the Ukrainian Cossacks, the expanded circular or semicircular forms dominated throughout Slobozhanshchina, in the middle of which a solo dance or a dance technique was performed. Further spread of assimilation processes was due to the large number of fairs and the appearance of common elements in traditional costume. Also, the formation of folk dance features was influenced by internal migration processes controlled by the government, as well as features of culture in the context of living on the border.

In the first historical and ethnographic area, the dance composition is formed by the patterns with complex movements inside. Dances with towels were common. Dance moves were softer compared to the nature of the movement of the Central regions of Russia. There were multiple variants of “tapping” and “male clapping”. Various forms of “section” are common. The appearance of such lexical novelties as “golubets” (dove’s dance) and “pleskach” are with mentioning, which emphasizes the acceleration of assimilation processes among the various population groups in this historical and ethnographic area.

In the dance compositions of the second and third zones closed triangular dance patterns were often used, as well of division of performers into two parallel lines with alternate repetition of a dance figure, frequent change of direction of movement of the main dancing pattern or in a pair of performers. Among the lexical

novelties, the appearance of “small tapping” should be noted, as well as sharp bending of the torso, arbitrary position of the arms, jumps. The emphasis is shifted to the second beat is inherent, which is reflected in the nature of the movements.

The dance canon was compared to the specific features of folk dances of other regions of Ukraine. Significant similarity of dances of the Slobozhanshchyna people with those of people of the Western and Central regions of Ukraine is demonstrated. All of them were characterized by either pair or mass performance, with the exception of dances of the winter and spring cycles, which were either solo improvisations or performed exclusively by girls, respectively. Pair and mass performance of ceremonial and everyday dances was also favoured by geographical conditions, the need of people to consolidate in the context of living in the border area.

It was emphasized that the process of professionalization of folk dance in Slobozhanshchina made adjustments to its development and level of preservation. The creativity of buffoons, school and fair theatres, as well as the appearance of folk dances in dramatic performances made folk dance a means of laying stress on the national character. The further process of generalized professionalization of folk dances, averaged training of heads of dance groups, subordination of the national dance to the academic structures adversely affected the preservation of the regional features of Slobozhanshchina folk dance.

Specific features of introduction of the dance canon by modern ballet masters of Slobozhanshchina are established. Inheriting it, the ballet masters created dances which will preserve the traditional features of folk dance of the Slobozhanshchina people, embodying the artistic traditions of the region in their stage works, making contemporary viewers acquainted with the traditional art of Slobozhanshchina, avoiding the eclectic interpretations detached from the authentic source.

Keywords: Ukrainian culture, socio-cultural development of Slobozhanshchina, artistic identification of folk dances, dance canon, stage interpretation of folk dance.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Пісклова І. С. Хоровод як дієвий елемент у весняно-літніх обрядових циклах слобожанських свят // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2011. № 6. С. 206–209.

2. Пісклова І. С. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини // Вісник ЛНАМ. Львів, 2013. Вип. 24. С. 156–166.

3. Пісклова І. С. Асиміляція танцювальних традицій запорізького козацтва на Слобожанщині // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. Луганськ, 2013. Вип. 25. С. 219–226.

4. Пісклова І. С. Національна ідентичність як аспект формування традиційної танцювальної культури Слобожанщини // Культура України : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 45. С. 142–149.

Стаття у фаховому виданні, що включено до наукометричних баз даних:

5. Мостова І. С. Досвід етнохореології в опануванні стилістики слобожанського танцювального фольклору // Танцювальні студії. Київ, 2019. Том 2. № 1. С. 49–58.

Стаття у зарубіжному науковому періодичному виданні:

6. Писклова И. С. «Ярмарки невест» как элемент культуры Слобожанщины XVIII в. // Вестник славянских культур. Москва, 2013. № 3. С. 39–44.

Статті в інших наукових виданнях:

7. Пісклова І. С. Вплив народного костюма на розвиток танцювальної лексики (на прикладі традиційної культури Слобожанщини) // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. Київ, 2012. Т. 140. С. 85–89.

8. Пісклова І. С. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) // Народна творчість та етнологія. Київ, 2015. № 5 (357). С. 64–70.

Участь у наукових конференціях з опублікуванням матеріалів та тез

доповідей:

9. Пісклова І. С. Витоки формування танцювального мистецтва Слобожанщини // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали II всеукр. наук.-практ. конф., 17-18 лист. 2011р. / Луганський держ. ін.-т культ. і мист. Луганськ, 2011. С. 76–78.

10. Писклова И. С. Формирование особенностей народного костюма Слобожанщины в контексте межэтнического взаимодействия // Культурология та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22-23 листоп. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 37–38.

11. Пісклова І. С. Проблеми збереження фольклору у танцювальній культурі Слобожанщини // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 квіт. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 179–180.

12. Пісклова І. С. Фольклорний танець як канал комунікації // Актуальні питання сучасного соціогуманітарного знання : Матеріали III міжвуз. наук.-практ. семінару (Харків, січня 2012 р.) / Нац. аерокосмічний ун-т ім. М. Є. Жуковського «ХАІ». Харків, 2012. С. 124–126.

13. Пісклова І. С. Асиміляція культурних традицій слобожанського козацтва (80-ті рр. XVII ст.) // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 184.

14. Писклова И. С. Обрядовые хороводы и их роль в традиционных праздниках Слобожанского региона // IV Международная конф. посвященная проблемам общественных наук : материалы междунар. науч.-практ. конф., 26 января 2013 г. Москва, 2013. С. 46–48.

15. Пісклова І. С. Культ води у танцювальному фольклорі слобожан // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх

вирішення : матеріали III всеукр. наук.-практ. конф., 5-6 груд. 2013 р. / Луганський держ. ін.-т культ. і мист. Луганськ, 2013. С. 76–78.

16. Пісклова І. С. Функції фольклорного танцю в системі обжинкових свят Слобожан // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : зб. матеріалів I всеукр. наук.-творч. конф., 20 травня 2013 р. / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мист. Київ, 2013. С. 23–25.

17. Пісклова І. С. Діяльність центрів народної творчості Слобожанщини в аспекті збереження та розвитку фольклорного танцю // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24-25 квіт. 2014 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. С. 140.

18. Пісклова І. С. Фольклорний танець Слобожанщини в контексті історичного розвитку // Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 4-5 квіт. 2014 р. Херсон, 2014. С. 79–82.

19. Пісклова І. С. Особливості використання малюнків у народних танцях Слобожан // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22-23 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 132–133.

20. Мостова І. С. До проблеми формування системи хореологічних кодів фольклорного танцю Слобожанщини // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 147–148.

21. Мостова І. С. Напрями розвитку народно-сценічного танцю у творчих доробках митців балетмейстерської школи Слобожанщини // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22-23 лист. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 338–339.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE SUBJECT OF THESIS

Articles in professional scientific publishings of Ukraine:

1. Pisklova I. S. Chorovod as an active element in the spring-summer ritual cycles of the holidays of Slobozhanshchina // Messenger of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. Ser. : Art criticism. Kharkiv, 2011. Iss. 6. P. 206–209.

2. Pisklova I. S. State and research of dance folklore of Slobozhanshchina // Messenger LNAA. Lviv, 2013. Vol. 24. C. 156–166.

3. Pisklova I. S. Assimilation of the dancing traditions of the Zaporizhzhya Cossacks in Slobozhanshchina // Problems of today: art, culture, pedagogy : coll. of sc. works. Lugansk, 2013. Vol. 25. P. 219–226.

4. Pisklova I. S. National identity as an aspect of formation of traditional dance culture of Slobozhanshchina // Culture of Ukraine: coll. of sc. works. Kharkiv, 2014. Iss. 45. P. 142–149.

Article in scientific publishings that are included into scientometrical databases

5. Mostova I. S. The experience of ethnochoreology in understanding the stylistics of slobozhansky dance folklore // Dance studies. Kyiv, 2019. Vol. 2. №1. P. 49–58.

Article in foreign scientific periodicals:

6. Pisklova I. S. "Brides' fairs" as an element of the culture of Slobozhanshchina in XVIII // Bulletin of Slavic cultures. Moskov, 2013. № 3. P. 39–44.

Articles in other scientific publications:

7. Pisklova I. S. Features of processing folk dance (on the example of modern productions) // Folklore and ethnology. Kyiv, 2015. № 5 (357). P. 64–70.

8. Pisklova I. S. The influence of folk costume on the development of dance lexical (on the example of traditional culture of Slobozhanshchina) // NaUKMA Research papers. History and theory of culture. Kyiv, 2012. Vol. 140. P. 85–89.

Participation in scientific conferences with publishing of materials and report abstracts:

9. Pisklova I. S. Sources of forming of dance art of Slobozhanschyna // Problems of development of contemporary choreographic art and ways of their solution : mater. of Second Ukraine-wide scient.- pract. conf., November 17-18, 2011. / Luhansk state un-ty of culture and art. Luhansk: LSACA, 2011. P. 76–78.

10. Pisklova I. S. Formation of features of Slobozhanshchina folk costume in the context of interethnic interaction // Cultural studies and social communications: innovational development strategies: materials of inter. scient. conf., November 22-23, 2012 / Khark. state. acad. of culture. Kh. : KSAC, 2012. P. 37–38.

11. Pisklova I. S. Problems of preserving folklore in the dance culture of Slobozhanshchina // Culture and information society of XXI cen.: mater. of Ukraine-wide scient.- theor. conf. of young scientists, April 19-20, 2012 / Khark. state. acad. of culture. Kh. : KSAC, 2012. P. 179–180.

12. Pisklova I. S. Folk dance as a channel of communication // Topical issues of contemporary socio-humanitarian knowledge : mater. Third inter-university scient.- pract. seminar, January, 2012 /. Харків : Nat. Aerospace University «KhAI», 2012. P. 124–126.

13. Pisklova I. S. Assimilation of cultural traditions of the Cossacks of Slobozhanshchina (1980s.) // Culture and information society of XXI cen.: mater. of Ukraine-wide scient.- theor. conf. of young scientists, April 18-19, 2013 / Khark. state. acad. of culture. Kh. : KSAC, 2013. P. 184.

14. Pisklova I. S. Ritual chorovods and their role in traditional holidays of Slobozhansky region // Fourth IV International conference about problems of social sciences.: materials of inter. scient.- pract. conf., January 26, 2013. Moskov, 2013. P. 46–48.

15. Pisklova I. S. The cult of water in the folklore of the slobodian people // Problems of development of contemporary choreographic art and ways of their solution : mater. of Third Ukraine-wide scient.- pract. conf., December 5-6, 2013. / Luhansk state un-ty of culture and art. Luhansk: LSACA, 2011. P. 76–78.

16. Pisklova I. S. Functions of folklore dance in the system of banquet holidays of slobodian people // Features of the work of the choreographer in the modern socio-cultural space : coll. materials of First Ukraine-wide scient.- artistic conf., May 20, 2013. / Nat. acad. of Leaders of Culture and Arts. Kyiv, 2013. P. 23–25.

17. Pisklova I. S. Activity of the centers of folk art of Slobozhanshchina in the aspect of preservation and development of folklore dance // Culture and information society of XXI cen.: mater. of Ukraine-wide scient.- theor. conf. of young scientists, April 24-25, 2014 / Khark. state. acad. of culture. Kh. : KSAC, 2014. P. 140.

18. Pisklova I. S. Folklore dance of Slobozhanshchina in the context of historical development // Problems and prospects of choreographic art development : mater. of Ukraine-wide scient.- pract. conf., April 4-5, 2014. Kherson, 2014. P. 79–82.

19. Pisklova I. S. Features of use of drawings in folk dances of of slobodians people // Culture and information society of XXI cen.: mater. of Ukraine-wide scient.- theor. conf. of young scientists, April 22-23, 2015 / Khark. state. acad. of culture. Kh. : KSAC, 2015. P. 132–133.

20. Mostova I. S. The problem of formation of the system of choreological codes of folk dance of Slobozhanshchina // Culture and information society of XXI cen.: mater. of Ukraine-wide scient.- theor. conf. of young scientists, April 19-20, 2018 / Khark. state. acad. of culture. Kh. : KSAC, 2018. P. 147–148.

21. Mostova I. S. Directions for the development of folk-dance in the creative achievements of artists of the Slobozhanshchina Dance School // Cultural studies and social communications: innovational development strategies: materials of inter. scient. conf., November 22-23, 2018 / Khark. state. acad. of culture. Kh. : KSAC, 2018. P. 338–339.

ЗМІСТ

ВСТУП		18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА		
ДОСЛІДЖЕННЯ		24
1.1	Народний танець Слобожанщини як об'єкт наукового дослідження: історіографія проблеми	24
1.2	Загальнотеоретичні та методологічні аспекти дослідження	54
1.2.1	Джерельна база	54
1.2.2	Поняттєво-категоріальний апарат	55
1.2.3	Методологічні виміри дослідження	60
	Висновки до розділу	82
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В		
ПРОЦЕСІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ РЕГІОНУ		88
2.1	Вплив соціокультурних факторів на формування регіональних особливостей народного танцю на Слобожанщині	88
2.2	Професіоналізація народного танцю Слобожанщини	109
	Висновки до розділу	122
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКА ІДЕНТИФІКАЦІЯ		
НАРОДНИХ ТАНЦІВ СЛОБОЖАНЩИНИ В КОНТЕКСТІ		
ЇХНЬОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ		126
3.1	Утворення ознак танцювального канону народних танців як аспекту художньо-мистецької ідентифікації	126
3.2	Специфіка використання танцювального канону народних танців у сучасному народно-сценічному мистецтві	148
3.2.1	Танцювальний канон Слобожанщини у взаємодії з народним танцем інших регіонів України	148
3.2.2	Трансформація танцювального канону в	

	17
мистецькій практиці балетмейстерів Слобожанщини	160
Висновки до розділу	168
ВИСНОВКИ	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	180
ДОДАТКИ	202

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Загальнокультурні тенденції до інтеграції різних видів мистецтв, пошуку універсальних виражальних засобів та форм мистецтва, нівелювання етнічних традицій, а також інші прояви глобалізації призводять до втрати національних ознак художньої культури. У цьому контексті український народно-сценічний танець як один з найпрезентативніших видів мистецтва поступово набуває ознак «етнічної невиразності». Розпочати зворотний процес можливо лише за умови відновлення мистецьких зв'язків з автентичною танцювальною спадщиною. Ці питання розглядаються як пріоритетні в межах етнохореологічних досліджень.

Найвідповіднішим до загальнонаціональних тенденцій нівелювання етнічних та регіональних ознак стає народно-сценічне танцювальне мистецтво Слобожанщини. Відновлення цих ознак неможливе без чіткого окреслення аспектів ідентифікації народних танців досліджуваного регіону та виявлення специфіки їхнього виконання, що вможливорює регіональне самовизначення. Художньо-мистецька ідентифікація народних танців Слобожанщини також полягає у визначенні композиційних ознак, що в комплексній взаємодії формують систему символів. Семіотичний аналіз танцювальних символів дозволяє розрізнити, передавати та транслювати сакральну інформацію, яка закладена в народний танець у процесі його творення. Система танцювальних символів кожного з танців формує «танцювальний канон», завдяки якому вможливується регіональна та національна ідентифікація танцювального мистецтва.

Специфічні ознаки народних танців, що побутують у більшості регіонів України, збережено завдяки вчасному проведенню етнографічних та фольклорних експедицій. На відміну від них, художньо-мистецькі ознаки народних танців населення Слобожанщини потребують концептуалізації для подальшого вирішення проблеми регіональної ідентифікації, що можливе за умови визначення соціокультурних аспектів розвитку регіону. На теренах

вітчизняної етнохореології ця проблема розглядається як пріоритетна та потребує ґрунтовного вивчення.

Зв'язок праці з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до комплексної теми науково-дослідної роботи Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109U000511) і згідно з науковим напрямом кафедри культурології на 2016-2020 рр. «Проблеми історії та теорії культури» (затверджено рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 28.10.2016 р.)).

Мета і завдання дослідження. *Мета дисертації* – розглянути художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанського регіону в контексті його соціокультурного розвитку.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких наукових завдань:

- проаналізувати стан теоретичних досліджень народного танцю на Слобожанщині;
- удосконалити поняттєво-категоріальний апарат, актуальний для сучасних етнохореологічних досліджень;
- інтегрувати культурологічну та міждисциплінарну методологію в етнохореологічні дослідження ознак народних танців Слобожанщини;
- обґрунтувати вплив соціокультурних процесів на формування танцювального канону народних танців;
- окреслити специфіку перенесення слобожанських народних танців на сценічні майданчики в процесі їхньої професіоналізації;
- визначити аспекти художньо-мистецької ідентифікації народних танців;
- виявити специфічні ознаки танцювального канону історико-етнографічних зон Слобожанщини як аспекту ідентифікації;

- порівняти особливості танцювального канону Слобожанщини з подібною системою ознак, що притаманна народним танцям інших регіонів України;
- визначити специфіку обробки народних танців населення Слобожанщини представниками різних балетмейстерських шкіл досліджуваного регіону.

Об'єкт дослідження – народна танцювальна культура Слобожанщини.

Предмет дослідження – художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини.

Методи дослідження. Відповідно до мети та завдань дисертаційного дослідження насамперед використано культурологічний підхід як розуміння вищевартості культури для будь-яких сфер життєдіяльності людини й суспільства, запропонований авторським колективом Харківської державної академії культури: В. Білоцерківським, Ю. Богуцьким, К. Кислюком, О. Кравченком, Г. Романенко, В. Шейком. Згідно з культурологічним підходом: а) специфіка танцювального канону Слобожанщини – результат впливу соціокультурних особливостей Слобожанського регіону; б) народний танець Слобожанщини та особливості його танцювального канону вивчаються як явище, що є фактором збереження та ретрансляції національної культурної спадщини.

У дисертації застосовано комплекс загальнонаукових методів, зокрема порівняльного, історичного, системного і семіотичного, аксіологічного та методу контент-аналізу. Як провідний спеціально-мистецтвознавчий та етнохореологічний метод використано актуальний в англomовному науковому середовищі метод квантитативного аналізу музично-хореографічного твору.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українській культурології та мистецтвознавстві:

- здійснено комплексний аналіз взаємозв'язку композиційних та жанрово-семантичних ознак народних танців у контексті соціокультурного розвитку Слобожанського регіону;

- виконано порівняльний аналіз форм народного танцю окремих соціальних та національних груп, які формували населення Слобожанщини, виявлено подібні та відмінні ознаки;
- визначено типові композиційні ознаки народних танців та сформовано танцювальний канон як засіб художньо-мистецької ідентифікації;
- запропоновано способи збереження та популяризації народного танцю на Слобожанщині в системі народно-сценічного танцювального мистецтва;
- окреслено специфіку вітчизняних та закордонних етнохореологічних досліджень.

Удосконалено:

- методика дослідження народного танцю в результаті впровадження методу квантитативного аналізу музично-хореографічної партитури народних танців Слобожанщини, що вперше запропоновано Н. Саргсян для вивчення складних музично-хореографічних партитур;
- термінологічну базу, яка використовується в теоретичній та практичній діяльності митців-хореографів через концептуалізацію понять «танцювальний канон», «народний танець», «жанровий архетип»;
- аналіз творчої спадщини балетмейстерів Слобожанщини за допомогою використання танцювального канону.

Набуло подальшого розвитку:

- виявлення особливостей культурно-мистецької спадщини Слобожанщини через специфіку народного танцю;
- визначення прикмет збереження етнічної культури в контексті соціокультурних трансформацій регіону;
- дослідження процесів взаємодії етнографічних груп, що брали участь у заселенні регіону.

Практичне значення одержаних результатів. Наукові положення та висновки роботи можуть бути використані в подальших теоретичних

дослідженнях у галузі мистецтвознавства та культурології; під час читання лекцій та спецкурсів, передбачених освітньо-професійними програмами підготовки фахівців зі спеціальностей «мистецтво» та «культура» в мистецьких навчальних закладах різного рівня акредитації; під час підготовки навчальних посібників та підручників з теорії та історії мистецтвознавства, історії вітчизняного хореографічного мистецтва, а також у практичній роботі балетмейстерів народного і народно-сценічного танців та керівників аматорських, професійних ансамблів.

Апробація результатів дослідження відбувалась на міжнародних, всеукраїнських наукових, науково-теоретичних і науково-практичних конференціях. Зокрема: Всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення» (м. Луганськ, 17 – 18 листопада 2011 р.); міжвузівському науково-практичному семінарі «Актуальні питання сучасного соціогуманітарного знання» (м. Харків, 19 січня 2012 р.); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 18 – 19 квітня 2012 р.); Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (м. Харків, 22 – 23 листопада 2012 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Международная конференция, посвященная проблемам общественных наук» (м. Москва, 26 січня 2013 р.); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 18 – 19 квітня 2013 р.); Всеукраїнській науково-творчій конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі» (м. Київ, 20 травня 2013 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення» (м. Луганськ, 5 – 6 грудня 2013 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (м. Херсон, 2014 р.); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та

інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 18 – 19 квітня 2014 р.); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 26 – 27 квітня 2018 р.); Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (м. Харків, 22 – 23 листопада 2018 р.).

Публікації. Основні наукові результати і висновки дисертаційного дослідження містяться у 21 публікації: 8 статей, серед яких 4 опубліковано в провідних фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному науковому періодичному виданні, 1 – у фаховому виданні, залученому до наукометричних баз даних, 2 – в інших наукових виданнях; 13 тез доповідей, надрукованих у матеріалах міжнародних і всеукраїнських наукових та науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (219 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 212 стор.; обсяг основного тексту – 162 стор.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Народний танець Слобожанщини як об'єкт наукового дослідження: історіографія проблеми

У контексті глобалізаційних змін фольклорна традиція розглядається сучасними науковцями як аспект збереження національної ідентичності. Її танцювальний аспект дедалі частіше стає предметом наукових та практичних досліджень. Презентативні властивості цього фольклорного жанру роблять його важливим елементом ретрансляції культурної спадщини попередніх поколінь. Відокремлюючись від побутового життя та переходячи у професійну та розважальну сфери народний танець зазнав значних змін. На жаль, розвиваючись, народний танець втрачає якості критерію, який визначав духовний розвиток людини, нехтує фольклорними традиціями, деформує фольклорну першооснову.

Сучасний стан традиційної культури Слобожанського регіону змушує науковців прискіпливіше ставитись до вивчення її особливостей. Збереження аналогів традиційної культури тісно пов'язано з відновленням зв'язків з автентичною основою всіх елементів матеріальної та духовної культури. Більшість етнографічних та історичних розвідок, що проходили на Слобожанщині, датуються XIX-XX ст., саме вони і формують основу для пошуку вірогідної інформації в науково-практичній роботі з традиційними мистецтвами [8; 158; 160]. Хоча, перші монографії з топографічними описами регіону були опубліковані у XVIII-XIX ст. [160, с. 5]. Доцільні описи особливостей виконання народних танців у даних монографіях відсутні. Слід визнати, що недосконалість автентичної бази, особливо це стосується танцювального мистецтва, призводить до виникнення еkleктичних суб'єктивних утворень. Сучасний стан етнохореологічних досліджень,

частиною яких є ця дисертаційна робота, потребує поглибленого аналізу опублікованих раніше результатів.

У контексті обрядової або побутової дії народний танець відіграв важливу соціокультурну роль: регулював відносини у суспільстві, поліпшував засвоєння етичних та моральних цінностей, ретранслював життєвий досвід попередніх поколінь, виконував гедоністичну функцію [204, с. 133]. Відділення від побуту та перехід до виконання народного танцю на сценічних майданчиках призвели до втрати значної кількості фольклорних танцювальних зразків. Особливо ця втрата помітна на Слобожанщині. Ситуація навколо народного танцю ускладнюється непрофесійною діяльністю балетмейстерів-практиків, які нехтують збереженням ознак історично-сформованих форм танців. Через відсутність комплексних етнохореологічних знань та втрату зв'язків в автентичними джерелами все частіше створюються танці, що позбавлені фольклорного ґрунту.

Також на збереження ознак народних танців негативно вплинула відсутність вчасно розробленої вітчизняними етнохореологами системи фіксації танцювального руху та композиції танцю. «Відсутність сталої системи запису танців та окремих рухів, що вона б задовольняла науковців-фольклористів та балетмейстерів, призводить до появи розбіжностей між минулими танцювальними надбаннями українців та сучасністю» [134, с. 157-158]. Додатковим чинником, що нівелює важливість збереження та поширення народного танцю у його автентичному вигляді, є зростання медійних танцювальних шоу, що створюються на псевдо фольклорних зразках. Вони протиставляють утилітарну видовищність популяризації танцювального фольклору [23, с. 120-121].

Для відновлення балансу між народними танцями та їхньою академізованою інтерпретацією важливе повернення сучасних етнохореологів та фольклористів до вивчення автентичних танцювальних зразків. На Слобожанщині, уявлення про них часто виявляються зіпсованими суб'єктивними враженнями недбалих дослідників про специфіку виконання, а

також обмеженими згадками у контексті календарно-обрядових та родинних свят. Для зменшення суб'єктивних тлумачень важливим стає визначення науково-практичних першоджерел, що сформуують чіткіше уявлення про специфіку фундації культурної традиції Слобожанщини та особливості побутування народних танців.

Зростання інтересу до вивчення етнічної культури – один із головних показників підвищення загального рівня розвитку культури суспільства. Нині традиційна культура Слобожанщини активно розвивається в усіх своїх напрямках та формах. Велика кількість талановитих дослідників, науковців, митців досліджують і поширюють особливості фольклору, що утворились унаслідок складних історичних та соціальних процесів, що супроводжували заселення цього регіону. З кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. багато вчених у своїх публікаціях приділяли увагу вивченню слобожанського мистецтва загалом, а також основним проблемам, що виникають під час його дослідження. Окрема увага завжди приділялась формуванню навичок фіксації та обробки танцювального фольклору, а також становленню постаті освідченого керівника етнографічного або фольклорного колективу, який має навички роботи з етнокультурною традицією. Про це засвідчують останні розробки науковців Харківського обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва Є. Єфремова, М. Красикова, Г. Лук'янець, В. Осадчої, М. Семенової, Т. Смирнової [73; 74; 100; 101].

«На жаль, сучасний стан Слобожанської танцювальної традиції відзначається втратою зв'язків з минулими надбаннями. Таким чином, виникає потреба суттєвої підтримки зв'язків з працями науковців минулих часів та звернення уваги сучасних дослідників на ґрунтовне вивчення особливостей традиційної культури населення Слобожанщини» [134].

Проблема дослідження слобожанського фольклору загалом і традиційного танцю на Слобожанщині зокрема активно розглядається вже декілька століть, починаючи з п. ХІХ ст., видатними дослідниками-етнографами та істориками. У цей період з'явилися: робота єпископа

Харківського та Охтирського Філарета (Гумільовського) «Историко-статистическое описание Харьковской епархии», 1831-1832 рр. [178; 179], «Запорожская старина» І. Срезневського, 1831-1832 рр. [153], а також роботи П. Іванова [52], Д. Багалія [6-8], М. Дяченка [40], Д. Яворницького [206; 207].

Значний внесок у розвиток історії та етнографії Слобожанщини належить Д. І. Яворницькому. Окрім своїх відомих розвідок, в яких він досконально описав життя та побут козаків («Історія Запорізьких козаків», «Запоріжжя в залишках старовини»), ним надруковано багато вірувань, пісень, казок, найчастіше в первісному вигляді. На початку ХХ ст. окремою збіркою видано записи українських пісень Харківської та Полтавської губерній.

Майже все своє життя Д. Яворницький присвятив вивченню історії Запоріжжя в усіх його проявах, досліджуючи його матеріальні та духовні пам'ятки. Результати праць вміщували матеріали, що безпосередньо стосувалися історії заселення Слобожанського регіону та його етногенезу. У своїх розвідках науковець аналізував не лише історичні події в житті козаків, а й повсякденне життя, з детальним описом звичаїв, обрядів та вірувань. Історична парадигма заселення Слобожанського регіону зумовлювала важливість вивчення життєпису козаків кінця XVI – початку XVII ст. [206].

Слід зазначити, що в контексті зображення культурної традиції запорізьких козаків Д. І. Яворницький відзначав існування танців у дозвіллевій системі та характеризував манеру їх виконання. Дослідник описував танцювальні звичаї запорожців. Зібравшись гуртами після вечері козаки рушали вулицями, граючи на музичних інструментах й танцюючи. Особливо активно проходило дозвілля після закінчення військових походів. У цьому випадку танець отримував відновлювальні функції. Зображуючи сам танець, яворницький робив наголос на поширені складних рухів ногами, виконанні танців зі зброєю [206, с. 184]. Д. Яворницький підкреслює невід'ємність музичного та танцювального фольклору в побуті козаків, описує музичні інструменти, що використовувались під час виконання різних форм танців. Тут

же подано обряд «прощання козака зі світом», що в ньому танець посідав одне з головних місць.

Зокрема, історію Слобідської України зображено в розвідках Д. І. Багалія «Історія Слобідської України» [8], «Заселення південної України і перші початки її культурного розвитку» [7] та «Очерки из истории колонизации и быта степной окраины Московского государства» [6], М. Т. Дяченка «Етапи заселення Слобідської України» [40], Б. П. Зайцева «Слобідська Україна. Короткий історично-краєзнавчий довідник» [47], В. В. Мавродіна «Очерки истории Левобережной Украины» [86], В. Л. Маслійчука «Козацька старшина Слобідських полків» [90], «Провінція та перехрестя культур : дослідж. з історії Слобід. України XVII–XIX ст.» [91]. Ці наукові праці містять багато важливих фактів про заселення Слобожанщини, фіксують історичні події, що супроводжували переселення втікачів на землі Дикого Поля та впливали на формування специфічної локальної групи населення в цьому регіоні. Дослідники описують особливу вироблену систему господарювання, різні ремесла, побутовий уклад, традиції та звичаї. Усі ці відомості безпосередньо впливали на формування фольклорних особливостей, взаємовідносини та поведінку людей у сформованому суспільстві, і тому є фундаментом для подальшого вивчення традиційних особливостей Слобожанщини. Важливим аспектом, що міститься в історичних джерелах, є періодизація соціокультурних подій, що супроводжували розвиток Слобідської України. Ця періодизація дозволила синхронізувати різні етапи історичного, соціального та культурного життя, та сформувані ґрунтовніші висновки про походження тих чи інших явищ. Окрім цього в них також є дані про існування танців, що були запозичені та принесені на ці землі під час переселення, але трансформувались під впливом процесів взаємодії декількох самостійних етнокультур.

Крім зображення процесів заселення Слобожанщини та описів утворених в результаті цього особливостей побуту народу, автори згадували і про особливості проведення дозвілля, частиною якого був традиційний танець. Про народні танці Слобідської України згадував Д. І. Багалій: «Заходили

/слобожани/ й до шинку, пили там горілку маленькою чаркою і танцювали або український танок: метелицю, горлицю, козачка, або польський танок» [8, с. 171]. Автор також описував весільні обряди, що повсякчас супроводжувались виконанням танців, але не фіксував їх композиційних особливостей.

Внесок істориків у вивчення особливостей Слобожанського регіону і зараз надзвичайно важливий, адже історичні розвідки базувалися лише на вірогідних фактах та мали найменший суб'єктивний вплив. Історичні факти стали базою для висновків щодо утворення культурних прошарків; описів побуту та звичаїв, пов'язаних із повсякденним життям, дозволили відокремити сталі форми традиційного фольклору і вивчати їх не лише в контексті суспільного життя, але і як окрему дефініцію. У них досить часто траплялися спогади про різноманітні ремесла, також привнесені етнографічними групами, що переселились на землі Дикого Поля, перекази приспівок, прислів'їв та приказок, описи легенд, казок, пісень, а також танців, які побутували на Слобожанщині. Значна більшість ремесел була привнесена етнічними українцями [8, с. 134]. Але, незалежно від подання деяких назв танців, загалом, історичні джерела містять обмаль фактів про танцювальне мистецтво, обмежуючись лише кількома поняттями: танок, танцювати, навприсядки.

Найзначнішим прошарком у літературі, який зображує життя населення Слобожанщини, є джерела з етнографії та фольклористики. Вони були надзвичайно різноманітними і зверталися до багатьох сфер життя людини: деякі вивчали безпосередньо особливості формування культури та традицій, інші фокусувались на аналізі побутових особливостей, ремесел, мистецьких надбань. Багато дослідників концентрували свою увагу на конкретних видах мистецтва, жанрах слобожанського фольклору, проявах звичаєвості тощо. Прикладом таких наукових праць є детальні описи народного костюма слобожан, які містять порівняльні аналізи з народними костюмами інших регіонів або навіть з іншими формами костюму в межах Слобожанщин.

Аналіз етнографічних джерел мав вирішальне значення для чіткішого формування системи питань, що досі не були розглянуті та які можуть стати

важливими під час вивчення об'єкта та предмета цього дисертаційного дослідження. Тема науково-дослідної діяльності сформована таким чином, що танець розглянуто як елемент фольклорної творчості в контексті соціокультурного розвитку Слобожанщини. Тому вивчення та детальний аналіз викладеного раніше фольклорно-етнографічного матеріалу становлять безпосередню цінність.

Етнографічні розвідки та фольклорні експедиції, результати яких потім були викладено в наукових статтях, а також окремих збірках, почали активно проводитись наприкінці XIX – початку XX ст. З'явилися розвідки багатьох етнографів Слобожанщини, а також іноземних мандрівників, які відвідували прикордонні землі Російської Імперії. Але усі вони лише описували устрій, події, містили життєписи. Першою науковою працею того часу, у якій проаналізовано діяльність багатьох науковців та дослідників слобожанського регіону, стала монографія «Дослідження з етнографії та історії культури Слобожанської України» М. Ф. Сумцова [159]. Ці аналітичні роздуми – приклад утворення взаємозв'язків між науковими дослідженнями в галузі фольклору та етнографії.

Для створення певної системи взаємозв'язків необхідно було означити найвагоміші першоджерела в науково-дослідницькій практиці, які мали фундаментальне значення для формування нових знань та висновків. Така система посилань й цитувань допомогла зберегти автентичність знань у сучасних наукових роботах, запобігала виникненню еkleктичних уявлень або потраплянню у фольклор елементів субкультур.

До першоджерел, на нашу думку, окрім вже згаданої монографії М. Ф. Сумцова, слід віднести й інші дописи автора: «Коломийки» [161], «Научное издание колядок и щедривок» [162], «Діячі українського фольклору» [158], «Символика славянских обрядов» [163], «Слобожане: історично-етнографічна розвідка» [160]. Ці монографії багато часів зберігали описи характерних елементів побуту населення регіону, специфічні ознаки різних жанрів фольклору, народні вірування, звичаї та обряди. Ця інформація

дозволила сучасним дослідникам послуговуватися фактами, які мали автентичне походження та не підлягали суб'єктивному аналізу декількох дослідницьких поколінь.

Сучасні дослідники, які присвячували свої наукові праці вивченню особливостей сімейної обрядовості, нерідко використовували збірку Г. І. Калиновського «Описание свадебных украинских простонародных обрядов, в Малой России и в Слободской Украинской губернии» як першоджерело. Калиновський зображав виключно весільний обряд, не враховуючи опис пісень і танців (лише описував місце їх виконання в процесі святкування), що його супроводжували. Але ця збірка свідчила про надзвичайну сталість весільної звичаєвості, яка майже не змінилась і у сучасній українській культурі. Саме на цю монографію спирався Д. І. Багалій зображуючи дозвілля слобожан [8, с. 171-173].

Етнографічні дослідження кінця ХІХ – початку ХХ ст. формували цілісну систему посилянь та взаємодоповнень. Результати цих досліджень засвідчували виникнення професійної дослідницької школи, центром якої були наукові розвідки П. В. Іванова. Про значні здобутки дослідника на ниві українознавства, а особливо харківщинознавства, згадував М. Ф. Сумцов, наголошуючи, що внесок П. В. Іванова заслуговую на пошану фольклористів та етнографів [160, с. 215-216].

У своїх дослідження П. В. Іванов обмежувався вивченням етнографічних особливостей Харківської губернії. Загальні висновки, представлені ним у статті, надрукованій у Харківському Збірнику в 1888 р., коментували особливості дослідницької діяльності під час пошуку та фіксації етнографічного матеріалу. Він також розумів глибоке значення підтримки взаємозв'язків із результатами попередніх досліджень та досконалого вивчення фольклору місцевих етнографічних прошарків. Дослідник зауважував, що розпочинати порівняльний аналіз етнографічних даних можливо лише після встановлення історичних та соціокультурних факторів, тим чи іншим чином впливавших на утворення специфічних ознак; в процесі фіксації

фактологічного матеріалу необхідно постійно порівнювати зібрані описи з раніше оприлюдненими в науковій літературі даними. Такий процес обробки зафіксованого матеріалу вірогідно зображую народні звичаї та світогляд, із зазначенням тих змін, що були внесені в процесі історичних та соціальних трансформацій, змінювавших побутові особливості життя народу. П. В. Іванов наголошував, що навіть зустрічаючи розбіжності в тлумаченнях поглядів та понять не слід нехтувати ними, адже вони можуть свідчити про контрастні зміни у світогляді народу, що спричинені внутрішніми соціокультурними змінами. Такі факти необхідно всебічно досліджувати та аналізувати, адже вони можуть зберігати давні відомості про міжкультурну та міжетнічну комунікацію.

У його статтях та монографіях зібрана велика кількість вірувань, обрядів та традицій, з ретрансляцією не тільки типового перебігу обряду, але й з прикладами приспівок, казок, віршів та пісень. У контексті обряду П. В. Іванов доречно згадував про типові особливості одягу та житла населення Слобожанщини.

До найважливіших джерел можна віднести монографію В. В. Іванова «Жизнь и творчество крестьян Старобельского уезда» [44] та П. В. Іванова «Игры крестьянских детей в Купянском уезде» [52]. У цих наукових розвідках зібрані найхарактерніші ознаки побуту та традицій населення Слобожанщини. Значущість етнографічних матеріалів, зафіксованих П. В. Івановим, полягає в тому, що їх зібрано в період найбільшого підйому у розвитку традиційного мистецтва населення регіону, коли він ще не зазнав негативного впливу міської культури. Безпосередньо для дослідження традиційного танцю актуальна наукова праця П. В. Іванова «Игры крестьянских детей в Купянском уезде», розміщена у II т. Збірки Харківської Історико-Філологічної Спілки. Вона містить значну кількість описів дитячих ігор, зокрема і тих, у яких діти відтворювали доросле життя. Якщо аналізувати ігри як фольклорне явище, можна знайти багато побутових та суспільних аспектів, що характеризували культурну ситуацію на Слобожанщині в згаданий раніше період. Також П. В. Іванов згадував ігри дорослої молоді, з урахуванням місця, де вони

проводились. Дослідження цих ігор та порівняння їхніх особливостей з народними іграми прикордонних регіонів допомогли під час вивчення функцій народного танцю Слобожанщини в контексті гри.

Саме в статтях та етнографічних дописах М. Ф. Сумцова і П. В. Іванова вперше докладно змальовувались особливості хатнього вжитку населення Слобожанської України. Ці описи враховували не лише загальні описи розміщення речей домашнього вжитку, а також звичаї, що супроводжували вибір місця для хати, «закладчини», підіймання сволока, побілку та перехід до нової хати, детальне зображення частин хати, опис повір'їв, що стосувалися печей та чітко зображали старовинний культ вогню. У статтях цих дослідників зібрані філологічні, історичні та порівняльно-етнографічні факти, що пояснювали, у якій послідовності і під яким впливом склався тип селянської слобожанської хати. На висновках виконаних досліджень селянської хати на Слобожанщині базувалися наукові розробки сучасних етнографів В. І. Наулко [75], О. В. Астахової та В. А. Сушко [3]. До питань формування специфіки організації народного житла також звертався Л. М. Жванко у розвідці «Краєзнавство Слобожанщини: навчальний посібник» [43], але, на відміну від розробок М. Ф. Сумцова та П. В. Іванова, описи процесів організації житла не були підкріплені зображеннями обрядових процесів.

До сучасніших монографій, які містять етнографічні описи Слобожанщини, а також мають згадки про особливості вжитку та виконання народних танців, можна віднести наукову працю В. В. Іванова «Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии. Очерки по этнографии края» [44]. Наукове значення зафіксованих автором звичаїв, традицій та обрядів полягає в тому, що вони були зібрані під час проведення пізніших науково-етнографічних експедицій. Якщо звернутися до згаданих у розвідці народних танців, то можна відзначити, що вони вже не мали значного впливу на життя громади, їхні функції були спрощені до загальнорозважальних, а роль в обрядовій дії, як і сама обрядова дія, не відповідала етичним та естетичним нормам громади.

У новіших наукових працях дослідники також звертались до теми формування особливостей Слобожанської традиційної культури. Так, Л. І. Новікова у своїй розвідці «До питань про різні нашарування у фольклорі Слобожанської України» [115] розглядала виникнення міграційних та асиміляційних процесів, що супроводжували формування локальної групи населення на Слобожанщині, а також їхній вплив на трансформацію фольклорних жанрів. Також, під час розробки теми дисертаційного дослідження використано етнографічні дописи О. Ю. Бріцини «Український фольклор: хрестоматія» [14], А. А. Скрипника «Українці: історично-етнографічна монографія. У 2-х книгах» [171; 172], Л. М. Жванко «Краєзнавство Слобожанщини: навчальний посібник» [43]. Поряд з описами загальноукраїнських особливостей побуту, у цих наукових розвідках представлено раніше зафіксовані елементи, притаманні слобожанському культурному осередку. Значну увагу приділено дослідженню мистецьких традицій, фольклорних особливостей, влаштуванню дозвілля, специфіці обрядодії. Таким чином, досліджуючи теоретичні аспекти розвитку народної звичаєвості українців, можна відзначити існування спільних та відмінних якостей традиційної культури, а також визначити причини виникнення «специфічно-слобожанських» ознак побуту.

Окрім того, багато українських учених досліджували безпосередньо особливості народного календарно-обрядового циклу, зокрема свята та побут населення Слобожанщини. У цих наукових дослідженнях починають фіксуватись специфічні особливості побутування народних танців, які стали базою для формування танцювального канону народних танців. До таких наукових досліджень можна віднести наукові розвідки О. В. Астахової, Т. М. Крупи, В. А. Сушко «Свята та побут Слобожанщини» [3], В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горпенка «Культура та побут населення України: навчальний посібник» [75], В. П. Супруненко «Народина: витоки нації: символи, вірування, звичаї та побут українців» [165], О. Воропая «Звичаї нашого народу: етнографічний нарис» [25], М. Н. Шкоди «Люба моя Україна.

Свята. Традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу» [204], О. Одражного, Ю. Сокирко «Звичаї та свята Слобожанщини» [117] та ін. Автори цих наукових джерел зверталися до питань вивчення традицій, звичаїв календарно-обрядового та сімейно-побутового циклів свят українців, визначаючи деякі регіональні особливості вжитку обрядів та вірувань, а також характерні ознаки адаптації комплексу фольклорних жанрів до специфіки громадської організації та рівня розвитку культури кожної окремої етнографічної групи. Комплексно розглядали специфіку впливу соціокультурних факторів на зміни в традиційній культурі. Праця О. Воропая привернула найбільшу увагу під час вивчення предмета дисертаційного дослідження, адже матеріали, викладені в ній, поділено на окремі сезони, що дозволило детальніше проаналізувати традиції та звичаї, притаманні кожній порі року, та виокремити найпоширеніші елементи в обрядових комплексах, які впливали на формування танцювального канону. Крім того, автор частково вказує на існування локальних регіональних ознак у системі календарних свят, розглядаючи деякі особливості слобожанського календарно-обрядового циклу.

Для аналізу наслідків взаємодії різних етнічних груп під час заселення Слобожанщини доречними стали монографічні дослідження традиційного фольклору та святкових комплексів російських авторів, які звертались до розробки питань розвитку календарно-обрядових циклів Белгородської, Курської та Воронежської областей. До таких наукових праць можна віднести монографію А. Н. Чижикової «Русско-украинское пограничье: История судьбы традиционной культуры» [189], в якій науковиця також розглядала особливості формування та розвитку традиційної культури Слобожанщини. Її фольклорно-етнографічна розвідка вміщувала важливі історичні та етнографічні дописи, які допомогли коректніше розуміти характерні ознаки у традиційній культурі населення регіону загалом і їхній танцювальній культурі зокрема. Також у реалізації поставлених завдань стали в пригоді наукові праці Я. М. Клімової «Праздники и обряды Белгородчины: сборник фольклорных материалов по традиционным праздникам и обрядам, народным играм Белгородской области»

[63], Т. Ф. Пухової, Г. П. Христової «Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования» [4].

Важливим етапом у концептуалізації танцювального канону народних танців Слобожанщини було вивчення наукової літератури, що містила аналітичні зображення традиційного костюма населення Слобожанщини. Ця необхідність обумовлена тим, що костюм, як і географічні та історичні умови формування особливосте виконання танців, був одним з головних аспектів, під впливом якого утворювалися характерні ознаки виконання танцювальних рухів, виникали нові танцювальні формоутворення, зумовлювалася взаємодія в парі. Найвагомішою та найфундаментальнішою роботою в галузі розвідки народного українського костюма була монографія Т. А. Ніколаєвої «Історія українського костюма» [113]. Науковиця детально зобразила одяг українців з урахуванням його регіональних, гендерних та вікових особливостей, описала деталі костюма, призначені для повсякденного та святкового вжитку. Результати дослідження, надані Т. А. Ніколаєвою, завдяки проаналізованим регіональним особливостям національного одягу, виявили ознаки традиційного костюма населення Слобожанщини. На жаль, у монографії «Історія українського костюма» аналіз зображеного слобожанського костюма не був надто детальним, і не враховував багато соціальних процесів, наслідки яких мали вплив на зміну деталей одягу та їхніх функцій. Важливою та позитивною ознакою монографії є використання значної кількості зображень, які, безумовно, доповнювали теоретичний матеріал практичною візуалізацією.

Зображення українського костюма також можна знайти в наукових розвідках М. С. Жирова, О. Я. Жирової «Традиционный народный костюм Белгородчины: история и современность» [45], Т. В. Кари-Василевської «Історія української вишивки» [54]. Ці праці, на кшталт монографії Т. А. Ніколаєвої, характеризували історію формування комплексу традиційного одягу Слобожанщини та містили зображення деталей, які доповнювали народний костюм.

Аналіз досліджень народного музичного мистецтва дозволив схарактеризувати стилістичні особливості виконання побутових та обрядових танців, поширених на території Східної України. У науковій праці «Українські народні танці» [31] А. І. Гуменюк спирається на дослідження В. Гнатюка, який досліджував та фіксував обрядові й танцювальні пісні. В процесі вивчення пісенного фольклору В. Гнатюк записував хороводну дію, що виконувалась в контексті співу. У свою чергу А. І. Гуменюк виявляв особливості виконання різних за жанрами народних танців, аналізуючи результати розвідок В. Гнатюка. Про народні танці Східної України автор пише, що вони стрімкі та рухливі, танцювальні рухи досить «дрібні», композиція побутових танців змінена шляхом ускладнення ритмічної побудови, але спостерігається її подібність до форм побутових танців, що розповсюджені в Центральній Україні [30, с. 163; 31, с. 8].

Цій тематиці присвячено багато інших статей та монографій, що характеризували танцювальне мистецтво України загалом та Слобожанщини зокрема. Але дослідження та спостереження в цій галузі виконувались досить розірвано одне від одного. Якщо проводити паралелі, зазначимо, що вивчення музичного та танцювального фольклору Західної України вийшло на значно вищий рівень, ніж етнографічні дослідження Слобожанського регіону. За допомогою порівняльно-типологічного методу дослідження розпочато аналіз автентичного пісенного і танцювального матеріалів Закарпаття та Галичини. У суспільстві домінували сприятливі умови збереження та передачі фольклорних форм, що дозволило вчасно зафіксувати автентичні зразки пісенного і танцювального мистецтва [27; 28]. Ті ж процеси характеризували стан збереження народної творчості в Наддніпрянщині, Поліссі та Поділлі (В. Гордєєв «Формування регіональних танців Українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх держав» [29] та ін.). Вивчення танцювального фольклору Півдня України, особливо мистецтва кримських татар, також було безпосередньо пов'язано із засвоєнням пісенного матеріалу. Саме завдяки детальному аналізу пісенних форм відтворено обрядові дії, що супроводжували

народні свята, та визначено особливості народного танцю в обрядових діях кримських татар. Таким чином, аргументується доцільність виявлення особливостей народних танців Слобожанщини через аналіз типових музичних форм та жанрів.

Протягом багатьох років кропіткої праці фахівцями-етнохореологами по всій території України зібрано та зафіксовано немало фактологічного матеріалу (форм народних танців, рухів, особливостей пластики тіла, типових ознак народних костюмів, специфічних форм композиційної побудови). Подальший прискорений розвиток професіоналізації українського народного танцю негативно впливав на теоретичне дослідження танцювального фольклору, приділяючи увагу презентації народних танців на сценічних майданчиках [11; 18]. Усі етнографічні розвідки, що мали на меті збирання та фіксацію зразків українських народних танців, було майже припинено. Лише після проголошення Незалежності України розпочалося відновлення етнохореологічних досліджень. За останні роки інтерес до етнохореології зріс завдяки актуалізації таких проблем, як визначення регіональної ідентичності, збереження автентичної спадщини, розвиток невербальної крос-культурної комунікації, трансформація символічних систем танцювального фольклору в сучасних хореографічних творах. Розвитку цієї галузі хореології посприяло впровадження навчальної дисципліни «Основи хореології» в більшості ЗВО України різних рівнів акредитації, програма якої розрахована на базове засвоєння теоретичних та практичних знань з етнохореології. Уведення в хореологію підготовлено та впроваджено О. І. Чепаловим. Він підкреслював, що хореологія нині потребує розширення теоретичної бази та конкретнішого визначення об'єктів вивчення й засобів їхнього мовного втілення [186, с. 21-23]. У термінологічному значенні хореологія визначається як наука, що вивчає танець з використанням міждисциплінарних підходів як форму комунікації і як окремий вид мистецтва, базуючись на його семіотичних та феноменологічних якостях [186, с. 22]. Етнохореологія також отримала поштовх до розвитку на теренах української етнології. Зростання інтересу до цієї галузі пов'язано з

інтенсивним розвитком народного-сценічного танцю. Процес його підтримки на високому рівні, збагачення новими виражальними засобами, заохочення молоді, фокусування глядацької уваги – усе це потребувало ґрунтовного дослідження танцювального фольклору в різних формах його побутування в традиційній культурі, а також створення методологічної бази дослідження та терміносистеми.

Етнохореологію, як галузь хореології, виокремлює Д. Шариков, науковець формулює спектр завдань, основні положення, а також надає її наукове визначення. На думку Д. Шарикова етнохореологія досліджує генезис народного танцю та природу його виникнення, досягає його семіотичні та феноменологічні властивості; осмислює специфіку формування українського народного танцю (його функції у суспільному середовищі, особливості фіксації форм); досліджує народний танець різних країн Світу (народні танці європейських країн, азіатських, африканських, американських, австралійських та народні танці країн Океанії); розвиває становлення системи запису танцювальних рухів; вивчає описи танців в системі календарно-побутових обрядових комплексів; досліджує культурно-історичну специфіку формування жанрів, форм, а також особливості їх соціокультурної трансформації; виявляє особливості впливу міжнаціональних комунікацій на оновлення ознак народних танців; опановує особливості класифікації та систематизації танцювальних форм і жанрів, функції танців та їх зміст [194, с. 174].

До проблеми генезису народного танцю та його природи зверталось багато сучасних дослідників. В. О. Шкоріненко в дисертаційному дослідженні «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України» [205] ґрунтовно довів важливість збереження та популяризації народного та народно-сценічного танців, звернув увагу на формування негативних тенденцій розвитку народного хореографічного мистецтва України, а також сформулював напрямки регулювання процесів відродження народного танцю. Проблем розвитку народного та народно-сценічного танців в Україні також стосувалось багато дисертаційних досліджень, які впливали на розвиток етнохореології на

сучасному етапі. Увага приділялась як загальним питанням вивчення та збереження зразків народного танцювального мистецтва, так і вужчим, локальним темам. О. О. Єльохіна в дисертаційному дослідженні на тему «Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі» [41] розкрила специфіку народного танцювального мистецтва України за часів його безпосереднього формування, схарактеризувала процес зародження народно-сценічного танцю в контексті аналізу творчості скоморохів. Доцільність розгорнутого вивчення останнього питання зумовлюється впливом рівня виконавської майстерності скоморохів на професіоналізацію народного танцю. Культурологічні та соціальні процеси в контексті розвитку народного танцю України проаналізовано в наукових статтях О. А. Жирова «Розвиток українського хореографічного мистецтва в період післявоєнної відбудови» [46] та А. М. Чернишової «Український народний танець як засіб відродження національної культури» [188]. Статті науковців мають визначену чітку періодизацію, що значно полегшує процес дослідження народного танцю під впливом різних історичних факторів.

Окрім вивчення народного та народно-сценічного танців у контексті їхнього історичного розвитку, багато науковців приділяють увагу розв'язанню проблем танцювального мистецтва, пов'язаних із сьогоденням. Сучасність народного танцю України в умовах значного впливу соціальних та історичних процесів висвітлена в наукових доробках В. М. Кирилюка «Проблеми розвитку народної хореографії в Україні» [56] та П. І. Фриза «Хореографічна культура в контексті теорії і практики сучасного суспільства» [180].

Особливостям формування українського народного танцю в суспільному середовищі присвячено розвідки Т. Благової, В. Нечитайло, А. Тугай. Безпосереднім збиранням форм українського народного танцю, збереженням особливостей виконання рухів автентичних танцювальних зразків, описом сталих елементів композиційної будови, водночас і методологічною розробкою способів фіксації народного танцю на Україні, займались визнані корифеї народного хореографічного мистецтва: В. Авраменко, К. Балог, К. Василенко,

В. Верховинець, О. Гомон, Д. Демків, А. Кривохижа, Д. Ластівка, В. Петрик, Я. Чуперчук та ін. Фундаментальною науковою працею для розвитку вітчизняної етнохореології стала монографія В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» [23]. Василь Верховинець уважав за необхідне не тільки зберегти фольклорні зразки українського народного танцю, але створити потужну теоретичну базу для подальшого розвитку хореографічного мистецтва. «Теорія українського народного танцю» складалась із чотирьох розділів з прикладами музичного супроводу описаних рухів і танців, ілюстраціями. Найбільше досягнення монографії – створення термінологічної системи народного танцю. В. Верховинцю вдалося зібрати та назвати майже всі основні рухи, характерні для сучасного народно-сценічного танцювального мистецтва України. Крім того, видатний фольклорист запропонував та обґрунтував оптимальну послідовність опанування рухів, яка б не шкодила набуттю виконавських навичок танцівника. Послідовність рухів, що подана у першому розділі монографії, спрямована на тренування та закріплення м'язів ніг, та готує до виконання складніших рухів: присядок, плазунців тощо. Під час опису рухів автор часто радить, у якому випадку слід користуватися ними, і застерігає від надмірного захоплення присядками й плазунцями, розглядаючи їх здебільшого як прикрасу до подальших комбінацій [23, с. 78]. Друге видання наукової монографії зазнало редакції, що мала на меті вдосконалення виховної роботи з дітьми дошкільного та шкільного віку засобами народної хореографії. Для оптимізації цього процесу запропоновано приклади комбінування описаних рухів, що дозволяли спрощувати опанування. Ще одним досягненням автора стало створення ним першої методики запису танцю, яка полягала в словесному описі руху та прикладів його комбінування, ілюстрованих малюнками та схемами. У четвертому розділі В. Верховинець надав методичні рекомендації фольклористам та етнохореологам щодо збору та фіксації фольклорного матеріалу. Особливу увагу автор звертав на виховання в танцюриста манери виконання українського народного танцю, правильне розуміння характеру та його інтерпретацію.

Послідовником В. Верховинця в справі розвитку українського народного танцю був В. Авраменко. Його теоретичні роздуми сформувався у монографії «Українські національні танки, музика і стрій» [1]. Наукова праця стала репродукцією виконавського, балетмейстерського, наукового та організаторського досвідів митця. В. Авраменко ставив багато питань щодо проблем опанування молоддю фольклорної танцювальної спадщини, збереження архаїчних зразків. Ці питання актуальні й сьогодні, особливо в контексті поширення процесів глобалізації. Наукова розвідка зберегла багато ілюстративного матеріалу, що також посилював сприйняття української традиційної культури як фактора збереження національної ідентичності. Крім того, автор описав декілька народних танців, таким чином залишивши їх для нащадків.

Значний внесок у формування теоретичної бази дослідження народного танцю на Прикарпатті та Закарпатті здійснили Я. Чуперчук (збірка танців «Голубка» [35]) та його послідовник Р. Герасимчук («Народні танці українців Карпат: Книга 1, 2» [27; 28]). Фактично, саме теоретичні розвідки Р. Герасимчука стали втіленням практичних пошуків Ярослава Маркіяновича. У першій книзі описано специфічні ознаки виконання гуцульських народних танців та запропоновано запис деяких народних танців, а в другій увага автора спрямовувалася на дослідження народних танців бойків та лемків.

Описами народних українських танців у контексті календарно-побутової обрядовості здебільшого займалися етнографи та фольклористи, які фіксували радше функціональне значення народного танцю та його місце в театралізованій дії, що супроводжувала свято. Але саме в цих наукових доробках можна знайти багато фактологічного матеріалу побутування того чи іншого танцю в його «природному» середовищі, отже з'ясувати його автохтонні особливості виконання.

З кожним роком зростає актуальність проведення досліджень формотворення фольклорного танцю в контексті генезису регіональних ознак народного танцювального мистецтва. Численні наукові праці присвячено

визначенню ознак танцювальної традиції етнографічних груп Прикарпаття та Закарпаття. Більшість з них стосуються визначення особливостей композиційної структури народних танців, виконання танцювальних рухів, осягнення місця танцювальної традиції в системі календарно-обрядових та сімейно-побутових свят. За певний дослідницький час науковцями зафіксовано та проаналізовано багато втрачених форм гуцульських, бойківських та лемківських народних танців. Науковцями проведено повноцінний семіотичний аналіз різних танцювальних жанрів, визначено вплив асимілятивних процесів в Західному регіоні, окреслено зміни у виконання танцювальних рухів у залежності від трансформацій костюма.

Проблем дослідження особливостей народного танцю різних етнографічних груп населення та утворення специфічних регіональних ознак народного танцювального мистецтва розглядають наукові праці Ю. М. Скобель «Лемківський народний танець у контексті хореографічної культури України» [151], О. В. Лиманської «До вивчення впливу етнічних культур інших народів на формування танцювального мистецтва Слобожанщини» [78], О. А. Мерлянової «Жіночі танці в українській народній хореографії» [92], І. В. Степанюк «Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України» [157], В. Гордєєва «Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх держав» [29], М. М. Вантух «Народне хореографічне мистецтво України: історичні аспекти та перспективи» [15], В. А. Чміля «Танці Запорізького краю в обробці З. Сизоненка» [191]. У них описані особливості виконання сталих форм українського народного танцю в різних регіонах України, визначено специфіку формування танцювального канону та його тлумачення.

Соціокультурологічним аспектам дослідження фольклорного та народно-сценічного танців України приділено багато уваги в наукових розвідках Л. Л. Козинко «Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України» [65], «Трансмісія фольклорних танцювальних традицій у діяльності професійних колективів народно-

сценічного танцю України» [66] та Л. П. Косаковської «Збереження автентичних фольклорно-етнографічних зразків українського народного танцю як предмет наукового дослідження» [68], «Мистецька парадигма В. К. Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ століття» [69]. У цих наукових публікаціях детально досліджено зміст і функції фольклорного танцю, притаманні йому семантичні властивості, методологічні особливості дослідження народного танцю з аналізом впровадження новітніх методів. Авторки статей осмислюють особливості жанрової трансформації народного танцю в системі аматорського та професійного танцювального виконавства, підкреслюють важливість підтримки етнографічних та фольклорних гуртів як носіїв традиційної танцювальної культури.

Важливим дослідницьким напрямом розвитку етнохореології є процес формування та вдосконалення сучасної танцювальної термінологічної системи. Саме виникнення чіткого категоріального апарату систематизує і спрямовує подальші дослідження в цій галузі хореології. Часто теоретичні дефініції не мають зафіксованого визначення і змінюються під впливом суб'єктивних потреб дослідника. Загалом, слід визнати, що етнохореологічні дослідження в Україні ніколи не ставили на меті лише загальну фіксацію та порівняльний аналіз танцювальних рухів. Дослідники прагнули до вивчення соціокультурних, ідейно-естетичних, мистецтвознавчих чинників утворення змісту хореографічних образів у народних танцях. Саме такого принципу в дослідженнях дотримував видатний теоретик українського народно-сценічного танцю – К. Василенко. Його наукові здобутки представлені багатьма теоретичними розвідками: «Лексика українського народно-сценічного танцю» [16], «Украинские танцы на клубной сцене» [17], «Український народний танець. Підручник» [18]. Найвагоміший внесок у формування теоретичної бази для подальшого вивчення народно-сценічного танцю належить монографії «Український народний танець. Підручник» [18]. Глибока цінність цієї монографії полягає у всесторонньому дослідженні українського народного танцю не лише за часів його формування, але й в історико-соціальній динаміці.

Наукова праця складається з чотирьох частин, що дозволяє комплексно досліджувати народний танець в усіх його мистецьких проявах. Перша частина звернена до визначення особливостей народного танцю: уточнюється категоріальний апарат (фольклор та фольклоризм у хореографічному мистецтві), проводиться жанрова та видова типологізація, розкривається принципи обробки танцювального фольклору. Друга частина звернена до вивчення лексики українського народно-сценічного танцю. Маючи значний практичний та теоретичний досвід вивчення рухів українського народного танцю, відомий хореограф створив теоретичне трактування танцювальної лексики в контексті її історичного розвитку, обґрунтовану класифікацію поз й рухів українського танцю, методичку формування нових термінологічних позначень й назв рухів. У своїй розвідці автор розглядає морфологію танцювального руху, розуміючи його як першоелемент та основу хореографічного твору, вивчаючи його історичну, образно-тематичну, структурно-функціональну еволюцію; окреслює національні, регіональні особливості рухів українського танцю; систематизую та розкриває шляхи збагачення лексики українського народно-сценічного танцю; наводить приклади взаємодії танцювальних рухів в контексті їх функціонування у танцювальній комбінації; виявляє особливості впливу музики на танцювальний рух (вплив темпу, специфіка ритмоугруповання, нюансування танцювальних па); пропонує назви, уніфікацію та класифікацію рухів народно-сценічних танців [18]. Третя частина монографії розробляє проблеми композиційної побудови українських народних танців, а також авторських народно-сценічних танців на основі танцювального фольклору: уточнюються поняття «композиція» та «архітектоніка», розкриваються принципи сюжетності, образності у народно-сценічних танцях. Четверта частина присвячена взаємодії та взаємовпливу українського народного танцю та інших національних танців.

Монографічні розробки К. Василенка можна умовно поділити на дві групи: опубліковані розробки, що описують народні танці, надають їх характеристику, а також зображують їх як частину репертуару аматорських та

професійних колективів; підручники та методичні рекомендації, що в них розглядаються теоретичні аспекти вивчення українського народного та народно-сценічного танців.

До питань визначення категоріального апарату звертались Н. Чілікіна «Проблематика сучасної хореографічної освіти» [190], І. Федькова «Вторинна номінація як засіб поповнення української хореографічної лексики» [173], «Основні тематичні групи сучасної української танцювальної термінології» [174], «Семантичний спосіб творення українських хореографічних термінів» [175], «Терміни у складі української хореографічної лексики» [176]. У наукових статтях І. Федькової проаналізовано структуру танцювальної терміносистеми та поділено загальноживані категоріальні дефініції на тематичні групи, що значно спростило функціонування термінів у семіотичній системі. Але проблема затвердження термінологічних одиниць залишилась не вирішеною. Розбіжність у семантичних значеннях тих чи інших термінів виникла на початку самоствердження етнохореології як наукової галузі. У деяких наукових дослідженнях виникають самостійні категоріальні одиниці, які набувають подальшого поширення в пізніших дослідженнях і надалі розробляються. Так, наприклад, етнохореологічна школа, яка ґрунтується на дослідженнях канадських теоретиків українського народного танцю (А. Богород, О. Гриць) створила категоріальний апарат, адаптований до умов дослідження танцювального фольклору поза межами його виникнення. А. Нагачевським введено поняття «танець первинного існування» (фольклорні танці у їхньому природному середовищі), «танець вторинного існування» (авторські танці на основі фольклорних зразків), а також категоріальні дефініції, що визначали форми та виражальні засоби, які набули підтримки в статті А. Богорода «Специфіка трансформації традиційної танцювальної діяльності українців в умовах глобалізації» [13]. У той час, коли більшість хореологів та етнологів у своїх дослідженнях базується на результатах етнохореологічних розвідок В. Верховинця, який виокремив три основних способи обробки танцювального фольклору, та К. Василенка, який також

виокремлював три принципи обробки фольклору (збереження першооснови фольклорного танцю, аранжування та створення нового варіанту на основі традиційного танцю, авторський варіант фольклорного першоджерела) [18, с. 104-121]. Окреслення трьох принципів конкретизую балетмейстерську діяльність, розширює методика обробки танцювального фольклору, долучає авторські танці, створені на ґрунті народного танцювального мистецтва, до участі в процесі збереження автохтонних танцювальних традицій. На теоретичну базу, створену В. Верховинцем, А. Гуменюком, К. Василенком посилається більшість сучасних етнохореологів, які вивчають український народний танець регіонів й етнографічних груп. Але й серед них виникають розбіжності в тлумаченнях основних понять, визначенні спектра питань, що має охоплювати етнохореологія.

Значну частину термінологічних розбіжностей вдалося усунути після утвердження етнохореології як галузі хореології. Виникнення певної наукової лакуни зумовлювалося визначенням етнохореології, як галузі фольклористики (А. І. Іваницький), що позбавляло можливості дослідити народний танець у всьому розмаїтті взаємозв'язків із похідними формами (народно-сценічний танець, характерний, сучасна стилізація народного танцю). А. Іваницький підкреслював, що танцювальний фольклор становить уособлену жанрову систему, його дослідження знаходиться лише на початку формування теоретичної бази, і етнохореологія, як самостійна наука, перебуває на етапі фундації [53, с. 14-15]. У посібнику науковця опис особливостей танцювального фольклору окреслено на рівні допоміжної характеристики танцювальної музики та обрядових пісень. Проте розвідки А. Іваницького стали основою для активізації сучасних етнохореологічних досліджень, адже автентичні ознаки ідентичності танцювальної традиції населення Слобожанщини збереглися не в хореологічній, а у супровідній музично-інструментальній компетенції. Беручи до уваги специфічні ознаки музичного фольклору різних регіонів та етнографічних груп населення України, можна визначати ритмо-структурні зміни у виконанні окремих танцювальних ходів та

рухів народних танців. Дослідження процесів формування та розвитку особливостей народних танців населення Слобожанщини, у разі відсутності компетентних етнохореологічних описів, структуруються за принципом вивчення суміжних фольклорних видів.

Діяльність сучасних науковців, котрі зацікавлюються питаннями пов'язаними з танцювальною традицією Слобожанщини, охоплює весь науковий контент, що належить до компетенції етнохореології. Розуміючи етнохореологічні дослідження як галузь хореологій, обумовлюється використання системного підходу під час виконання наукових розвідок [194, 196]. Сутність його полягає в комплексному дослідженні великих і складних систем, якою розуміється система фольклорного танцю з його похідними формами. Системний підхід дозволяє досліджувати різні форми народних танців як єдине ціле з узгодженим функціонуванням усіх елементів і частин. У рамках системного підходу стало можливим доведення впливу народно-сценічного танцю на стан та розвиток форм народного танцю на Слобожанщині, адже з появою аматорських й професійних ансамблів народно-сценічного танцю, а також впровадженням програми залучення молоді до колективного самовираження, зменшувався інтерес до збереження та самостійного виконання архаїчних форм народних танців. Головну роль почали відігравати постаті хореографа-постановника та керівника гуртка художньої самодіяльності. Нав'язана професіоналізація народного танцю призвела до втрати більшості танцювальних форм Слобожанщини.

Окрім вивчення особливостей українського народного танцю, елементи якого були привнесені в танцювальну культуру населення Слобожанщини, важливою ланкою є дослідження робіт російських дослідників-істориків, етнографів та хореографів. До характерних регіональних особливостей танцювального фольклору зверталась А. В. Руднева у своїй розвідці «Курские танки и карагоды» [144]. Авторка детально зображувала характерні ознаки танцювального фольклору Курської області, що виникли в результаті синтезу

двох самостійних культур, про що свідчили не лише самотні назви танців, а й використання характерних танцювальних рисунків та рухів.

Найбільшої уваги потребувала праця І. І. Веретеннікова «Южнорусские карагоды» [20]. Доречність її використання в цьому дослідженні зумовлювалась, по-перше, її виключно слобожанською спрямованістю; по-друге – детальними описами характерних форм народних танців, які виконувались під час проведення масових свят у селах Белгородської, Курської та Воронежської областей; по-третє – описами типових для цього регіону рухів. Деталізація викладеного матеріалу дозволила проводити аналогію з подібними елементами українського танцювального фольклору, висновувати щодо взаємовпливу й взаємопроникнення української та російської традиційних культур.

Активний процес фіксації усного та пісенного фольклору, що розпочато ще в ХІХ ст., посідає значне місце в науковій діяльності багатьох сучасних дослідників. Зацікавленість етнографів та фольклористів у збереженні пісенних традицій Слобожанщини стала фундаментом для створення значної кількості щорічних фольклорно-етнографічних фестивалів, науково-практичних народознавчих конференцій та фольклорно-етнографічних експедицій. Важливе значення для розвитку й становлення сучасних фольклорно-етнографічних досліджень мали опубліковані результати проведених фестивалів та експедицій, таких як: обласні учнівські науково-практичні народознавчі конференції «Крокове коло» та «Слобожанський великдень» за редакцією М. Красиква і М. О. Семенової та ін. [73; 74], міжнародні комплексні фольклорно-етнографічні експедиції «Муравський шлях» [100; 101], етнографічні розвідки «Верхній Салтів: геній місця Слобожанського фольклору. Колядки, щедрівки. Вертеп. Купальські пісні» [22], «Верхній Салтів: геній місця Слобожанського фольклору. Веснянки. Русальні пісні. Жнивварські пісні. Весілля на Слобожанщині. Фразеологія у повсякденній мовній практиці мешканців села Верхній Салтів. Кухня Слобожанщини» [21] та ін.

Важливий внесок у розвиток і збереження національної танцювальної спадщини в сучасному просторі здійснили видані Національною хореографічною спілкою матеріали науково-практичних семінарів та конференцій у 2002-2005 рр. Ці матеріали створили фундамент для розвитку і збереження національної танцювальної спадщини в умовах сучасності, допомогли балетмейстерам та дослідникам танцювального фольклору України ознайомитись із досвідом найкращих колективів, вивчити методики викладання народного танцю України, а також підтримувати зв'язок з першоджерелами українського танцювального мистецтва.

Слід зазначити, що серед молодих науковців питання вивчення традиційної мистецької, а особливо хореографічної спадщини населення Слобожанщини набуває дедалі більшої актуальності. Стосовно теми дослідження, збереження й поширення особливостей народного танцю створено багато статей та дисертацій. Важливим аспектом дослідження народного танцю Слобожанщини на сучасному етапі стає проведення науково-практичних та науково-теоретичних конференцій, етнографічних, фольклорних фестивалів, завдяки чому постійно зростає зацікавленість молодих науковців у вивченні автентичного матеріалу Слобожанського регіону.

Особливої уваги потребують наукові праці канадського етнохореолога та фольклориста А. Нагачевського. У статті «Від національного до видовищного: про відродження українського народного танцю в Канаді» [102] дослідник вирішує багато хореологічних квестій: специфіка відродження танцювальних жанрів та форм; «професіоналізація» українського народного танцю поза межами в США та Канаді; диференціація засобів збереження семіотичних ознак народних танців у народно-сценічних інваріантах. А. Нагачевський займається вдосконаленням танцювальних терміносистем, що активно застосовуються сучасними канадськими етнохореологами. «Обґрунтованими термінологічними дефініціями користуються дослідники-фольклористи, чиї наукові дописи зосереджені на дослідженні народних танців. До таких праць можна віднести наукову статтю Вінсента Ріса «"Березнянка": на шляху до символізації» [217], в

якій автор звертається до специфіки трансформації танцювального канону, що був втілений у народному танці, який зафіксовано в с. Люта, Закарпатської області» [98, с. 53].

Окрему увагу А. Нагачевський приділяє формуванню методологічної бази, що залучається під час відродження народного танцю. Створений ним термінологічний метод виступає частиною цієї методології. Розглядаючи специфіку відродження українських народних танців у канадській діаспорі, науковець актуалізує проблему внутрішньої зорієнтованості цього процесу. А. Нагачевський наголошує на існування перісної мети, що спонукає та підсилює необхідність відновлення фольклорних танцювальних жанрів та форм. Автор виділяє чотири основні орієнтири: на національну складову; на рекреаційну (гедоністичну) складову; на видовищність; на спіритуалізм [102; 104; 212; 213]. Зорієнтованість на національну складову відбивається в необхідності та прагненні людини до національної самоідентифікації, асоціації індивіда з матеріальною та духовною культурою етносу. Рекреаційна складова відродження народного танцю має на меті досягнення учасниками творчого процесу власних потреб: отримання задоволення від безпосереднього виконання танців, реалізація побереби у фізичній активності та фізичному русі, підвищення стресостійкості та релаксації, налагодження комунікативних зв'язків. Зорієнтованість творчих колективів на рекреаційну складову формує специфічні методи роботи: танці майже ніколи не виконуються на сценічних майданчиках, репетиційна робота відбувається в досить закритому середовищі, відродження танців задовольняє лише потреби виконавців. Антиподом рекреаційній складовій виступає видовищна складова збереження фольклорних танцювальних зразків. Вона стає можливою тільки за умови присутності глядача. Виконання танців на сценічних майданчиках стає пріоритетним завданням для таких творчих колективів. «Народні танці часто надто залежать від сценічних вимог. Їхнє виконання повинне зберігати віртуозність та майстерність, ґрунтуватися на законах драматургії та ін.» [98, с. 54]. В окремих випадках відродження втрачених форм народних танців відбувається з метою

подальшого використання в спіритуалістичній діяльності. Під час виконання танців досягається певний емоційний стан через циклічне повторення однакових рухів. У контексті ритуальної дія танець не є головною метою, а виступає в якості супроводу.

У західній інтелектуальній традиції дослідження народного танцю зосереджено в галузі етнохореології. «Етнохореологія – академічна міждисциплінарна сфера, що враховує всі танцювальні та структурні практики людського тіла, що трансформують культурні особливості етносу. Ця галузь хореології допомагає зрозуміти культурні традиції та досвід руху, який пропонують різні традиційні культури» [98, с. 51]. Насамперед, етимологія слова «етнохореологія» позначає вивчення різноманітних етнічних форм танців. В контексті цього визначення термін тлумачиться як дослідження народного танцю з урахуванням етнічної належності та особливостей його етнологічного розвитку.

Розвиток етнохореологічних досліджень на сучасному етапі підтримується багатьма європейськими та американськими науковими спільнотами, а також кафедрами ВНЗ: етнохореологічні дисципліни в програмі Всесвітньої Ірландської академії музики і танцю, дослідницька група з етнохореології при Міжнародній раді з традиційної музики [42; 95].

«Зростання інтересу фахівців-дослідників до вирішення актуальних етнохореологічних питань зумовлюється загальною зорієнтованістю на переосмислення фольклорної спадщини. Захоплення народним танцювальним мистецтвом звертає увагу науковців на вирішення квестій (проблемних питань), пов'язаних з вивченням, збереженням, професійною трансформацією та сучасною інтерпретацією автентичних зразків. Окрім суто практичних питань, що входять у спектр інтересів етнохореології, важливими стають нагальні методологічні проблеми. Розробка наукових підходів і методів перебуває в процесі формування та самовизначення. Базисні методи дослідження актуальних етнохореологічних питань не набули чіткого окреслення в теоретичних розробках науковців, хоча за їхньою допомогою можливо

обґрунтувати концептуально важливі тези, вирішити важливі наукові завдання. Але існує багато специфічних дослідницьких тем, що потребують використання спектра методологічних підходів вузької компетенції» [98, с. 52-53].

Етнохореологічні дослідження народного танцю України стають актуальними не лише серед представників вітчизняної наукової школи, але й поза її межами. Для комплексного осягнення ознак становлення та розвитку української танцювальної традиції необхідно враховувати методологічні розробки американських науковців, які приділяють значну увагу дослідженню етапів історичної трансформації танцювальних жанрів в межах канадського культурного осередку. Плеядою науковців-етнохореологів розроблено методи та підходи до вивчення семіотичних властивостей українських народних танців, концептуалізовано засоби дослідження композиційних трансформацій, що виникають у результаті асимілятивних процесів та невимушеного (природного) зміщення автентичних символів [102-104].

Одним із головних факторів розвитку етнохореологічних досліджень української традиційної культури поза межами власного культурного канону виступає розширення українських діаспор, що зумовлене значною кількістю еміграційних хвиль. «Зберігаючи форми національних танців, керівники гуртів та самі виконавці стають учасниками відродження українського народного танцю поза межами України. Важливість цього процесу підкреслюється більшою ймовірністю фіксації автентичних танцювальних зразків у культурній діаспорній традиції» [98, с. 53]. Відродження народних танців поза межами осередку їхнього формування передбачає усвідомлення усіма учасниками процесу його історичності, тобто відрефлексовування автентичної традиції сучасниками [102].

Західноєвропейські етнохореологи також звертають значну увагу на вивчення особливостей української танцювальної традиції. Розробки з такою тематикою з'являються у Словаччині та Польщі. Започаткував цю тенденцію видатний етнограф та фольклорист – Оскар Кольберг. Значним внеском автора можна вважати опубліковані ним 70 томів етнографічного матеріалу, що

зібрано під час етнографічних експедицій Україною. Науковець стверджував про необхідність «масової» фіксації фольклорних зразків, тобто участь у практичній науково-дослідницькій роботі значної кількості фахівців у різних видах народної творчості. На його думку, це було б запорукою кваліфікованої обробки автентичного матеріалу. Він окреслював основні принципи збору танцювального фольклору: «...Танці. Опис кроку і мелодії, якщо це можливо...» [210].

1.2 Загальнотеоретичні та методологічні аспекти дослідження

1.2.1 Джерельна база. Літературні джерела, що безпосередньо стосуються обраної теми дисертаційного дослідження, які якісно допомагали у вирішенні поставлених завдань, можна класифікувати за декількома чинниками: за часом публікації матеріалу; за типом викладення наукових фактів; за тематикою поданого матеріалу. За часом публікації матеріалу джерела можна розділити на три основні групи:

- статті, монографії, публікації результатів етнографічних досліджень кінця XVIII – початку XIX ст. (період першої появи праць з історії та етнографії Слобожанщини);

- матеріали, що опубліковані за радянських часів;

- науково-дослідницькі роботи, створені за часів незалежної України (у цю групу доречно віднести інтернет-джерела).

За типом викладення наукових фактів можна сформувати дві окремі групи: науково-дослідницькі загально-описові розвідки (джерела, що класифікують артефакти, знайдені в наукових експедиціях, спостереження за життям та побутом народу, історичні та соціальні процеси тощо) та аналітичні праці (що ґрунтуються на результатах різних досліджень, формулюють необхідні висновки, створюють нові наукові дефініції, систематизують здобуті знання та ін.).

Найповнішою та найрозгорнутішою є класифікація джерел за тематикою поданого матеріалу. Вона допоможе зробити глибший аналіз обраної

літератури для розкриття мети та завдань цього дослідження, дозволить поділити джерела на чотири основні групи. До першої групи слід віднести матеріали, які містять: історичні факти заселення Слобожанського регіону, утворення соціальних прошарків, створення громадського устрою, аналіз внутрішніх та зовнішніх чинників, що вплинули на формування особливостей Слобожанської культурної традиції. До другої групи належать джерела фольклорно-етнографічного змісту: статті, монографії, художні оповідання, дописи, збірки тощо. У них можна знайти зображення особливостей фольклорної традиції, повсякденного життя населення регіону, звичаїв та обрядів, описи народних костюмів, календарно-обрядових та побутових свят, хатнього вжитку тощо. Третя група джерел – матеріали, що стосуються зображення традиційного танцю, його особливостей, описів танцювальних форм та характеристики манери виконання окремих танців. Також до цієї групи належать монографії та публікації, які вирішують дослідницькі завдання української етнохореології. Окремою, четвертою групою є збірки народних пісень, приказок, прислів'їв тощо. Вони утворюють самостійну систему, яка містить багато необхідної інформації про особливості взаємовідносин, вірувань та звичаїв, а також зображує обрядові дії в контексті свята.

1.2.2 Поняттєво-категоріальний апарат. Предмет дослідження потребує осмислення поняття «аспект». У словнику іншомовних слів термін подається у значенні певної точки зору, що з неї розглядається будь-яке явище, предмет чи подія [152, с. 56]. Таке суб'єктивне трактування є доцільною у вивченні аспектів художньо-мистецької ідентифікації народних танців.

Необхідним кроком у дослідженні народного танцю на Слобожанщині, а також реалізації завдань щодо апробації результатів дослідження, стало використання терміну «культурний код», а також подальше виведення на його основі терміна «танцювальний канон». Клотер Рапай надає таке його значення: «**Культурний код** – несвідомий зміст явища, предмета, який сприймає людина в контексті культури, що з нею ми асоціюємо себе» [142, с. 16-17]. Культурний код – сукупність знаків, символів і система певних правил, які включені в будь-

який предмет матеріальної або духовної діяльності людини. За їхньою допомогою «національно-культурна пам'ять» може бути представлена у вигляді набору цих символів (або знаків) для передачі, обробки та зберігання. Як зазначає О.Чепалов у статті «Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти»: «...коди – це принципова система, застосування якої полегшує культурний обмін та взаємодію у мистецьких процесах... Наявність кодів у виконанні настроює глядача на чекання певних вражень та на виключення інших, не властивих цій знаковій системі» [186, с. 22]. У працях О.Афоніної розглядаються «фольклорні коди», що авторка визначає їх як специфічну ознаку народно-художньої творчості, через яку презентується сукупність художніх цінностей та ідеалів, закріплених у суспільстві протягом століть [5, с. 46].

У процесі дослідження особливостей національної культури польські вчені звертаються до субституції терміна «культурний код». Так, польський соціолог, професор Андрій Шпочинський використовує у своїх дослідженнях словосполучення «культурний канон», розуміючи його як сукупність витворів матеріальної та духовної культури, подій, що разом із присвоєними ним цінностями, є актуальними для певних груп людей [218]. Обов'язковим принципом «культурного канону» є те, що констатовані в ньому елементи культури вважаються важливими. Соціальне значення канону А. Шпочинський убачає в його довгостроковості: «культурний канон» схильний до успадкування, і знання про нього повинні передаватись від покоління до покоління. Унікальність культурних канонів також зумовлена тим, що їхня роль у формуванні відносин, поведінок та культурних компетенцій підкреслюється впливом на національну ідентифікацію. І навіть якщо початкова цінність деяких елементів канону може застаріти, то події, персонажі та артефакти культури продовжуватимуть функціонувати як ідентифікаційний сенс [218].

Народний танець, втративши деякі початкові цінності та архаїчні функції, продовжує функціонувати завдяки збереженню символів та сенсів, що допомагають підсилювати етнічну ідентифікацію. Тому в культурному каноні танець посідає важливе місце як засіб зв'язку всієї громади, в якій він

символізує єдність всіх символічних проявів культури. Станіслав Гловацький писав: «В рамках закритих спільнот формуються специфічні типи танців, що відповідають темпераменту та вподобанням більшості його представників. Через деякий час такі танці закріплюються у звичаях та традиціях, виступають загальним національним благом, а іноді і живим пам'ятником культури минулого» [209, с. 15]. Відповідно до цього твердження слід визнати, що народний танець також є проявом культурного канону, зберігаючи його властивості та ознаки. Окрім того, будь-який національний танець ретранслює безліч символів, які також ідентифікують його з певною етнічною, етнографічною або соціальною групою. Така система символів визначає «танцювальний канон», який є фактором передачі архаїчних сенсів від покоління до покоління, що «вкарбовані» в народний танець, а також дозволяє «читати» танець та ідентифікувати його з певним культурно-етнологічним простором.

Для населення Слобожанщини порятунком від негативного впливу процесів глобалізації завжди були фольклор та народна творчість, що пройшла органічний шлях еволюції від архетипу до стереотипу й генетично закодувала в образах-символах безсмертні смисли буття. Кодування матеріальних та духовних смислів відбулось і в системі народного танцю населення Слобожанщини, у наслідок чого утворився своєрідний танцювальний канон. Виявлення його особливостей актуальне в цьому дослідженні як основний чинник розвитку народного та народно-сценічного танців, а також один з аспектів художньо-мистецької ідентифікації. **Танцювальний канон** визначається як система композиційних, жанрово-семантичних ознак народного танцю, яка дозволяє виявити глибинні сенси та символи, що транслуються під час його виконання, а також, утворюючи єдину систему, ідентифікує танець з нацією, етнографічною групою, регіоном.

Танцювальний канон ідентифікується не тільки тому, що він є культурним кодом, а він має особливі жанрово-семантичні ознаки (жанр «genre» це рід, вид; тип мистецького або літературного твору) [152, с. 313].

Функціонування танцювального канону можливе за умов чіткого встановлення **жанрового архетипу** народних танців. Тлумачення терміну «архетип» в науковому просторі спирається на розробки відомих філософів та психологів. Для дослідження найактуальнішим є визначення архетипу як генетично сформованого первообразу, що відтворює несвідоме в певних образах, формах та мотивах, і передається з покоління до покоління. Жанрові архетипи народних танців тісно пов'язані з культурною традицією і відтворюються в семіотичних знаках та символах. Кристалізуючи найтиповіші ознаки жанрового архетипу народних танців однієї місцевості, формується актуальний танцювальний канон. За жанровим критерієм народні танці Слобожанщини були поділені на три основні групи: хороводи, побутові та сюжетні. Дана типологізація була запропонована А. Гуменюком [31, с. 6] для визначення жанрів українських народних танців. Вона є актуальною для класифікації народних танців Слобожанщини, що підкреслює їх генетичну спорідненість з загальноукраїнським танцювальним мистецтвом.

Звертаючись до спеціальної термінології підкреслимо, що в науковій літературі трапляється багато визначень понять «народний танець» та «фольклорний танець», які здебільшого відрізняються об'єктом визначення: вид мистецтва чи форми вираження світогляду людини. Специфіка нашого дослідження потребує базування на визначенні понять «народний танець» та «фольклорний танець» як певних процесів, які відбувались у суспільстві, не були керованими та не мали чітко визначених правил й методик виконання. Тому, на нашу думку, найдоречнішим та найповнішим буде визначення **«народного танцю»**, як прояву національного характеру та темпераменту за допомогою умовних рухів, які ґрунтуються на потребі демонстрації почуттів та емоцій людини. Народний танець передбачав співучасть глядачів, в ньому «вкарбовувались» основні ознаки характеру та ментальності народу, який його створив. Це був, зазвичай, танець анонімного походження, що передавався із покоління в покоління [205]. В енциклопедичному визначенні «народний танець» тлумачиться як одна із найдавніших форм народної творчості, що

складався й розвивався під впливом географічних, історичних і соціальних умов життя народу, конкретно зображає стиль та манеру виконання кожного народу і нерозривно пов'язаний з іншими видами мистецтва [9, с. 386]. У теоретико-методологічному контексті «народний танець» – один із прадавніх жанрів фольклору, створений народом і поширений у побуті, що має національні особливості, які формувалися, видозмінювалися, відшліфовувалися впродовж століть [18, с. 9]. Використання терміну «народний танець» доцільніше ніж «фольклорний танець», адже останній має на увазі архаїчний танець, який виконувався виключно в сільському середовищі. Історичний період заселення Слобожанщини характеризувався одночасним утворенням великої кількості різних соціальних прошарків, національно-культурна пам'ять яких ґрунтувалася на досвіді різних етнічних груп. Термін «фольклорний танець» використовуватиметься у дослідженні лише в процесі вивчення архаїчних форм танців.

Принципи архаїчності, які характеризують термін «етнічний танець» недостатньо точно відповідають особливостям зародження такого виду мистецтва на Слобожанщині. Головний фактор недоцільності його використання, як і терміна «фольклорний танець» – час формування особливостей традиційної культури регіону. Танцювальне мистецтво населення Слобожанщини не було сформовано як архаїчне, а утворювалось на базі чинних прадавніх танцювальних форм. Тому конкретнішим у цьому дослідженні, разом із терміном «народний танець», є використання терміна «традиційний танець» – танець, який охоплює сталі традиції, звичаї, знання та практики регіональних або місцевих корінних спільнот. Традиційний танець виник та розвивався в системі календарно-обрядових, сімейно-побутових свят, він був важливою частиною загального дійства. Його поширеність, а також існування протягом багатьох століть зумовлювалися потребою у вираженні людської сутності, тими функціями, які танець виконував у повсякденному житті народу [205]. Терміни «етнічний танець» та «традиційний танець» часто використовують, щоб підкреслити культурні корені танцю. Але використання терміна «етнічний

танець» унеможлиблюється відсутністю єдиної етнографічної групи населення Слобожанщини.

Професіоналізація народного танцю відбувалась вже за часів його активного всестороннього дослідження, тому визначення терміна «народно-сценічний танець» було лаконічнішим. **Народно-сценічний танець** – закінчений художній твір, в основу якого покладено народний танець, опрацьований балетмейстером згідно із законами драматургії та особливостями сценічної адаптації народного танцю.

Під час дослідження процесу формування танцювального канону народного танцю та специфіки їхнього розвитку на Слобожанщині, слід приділити увагу тим особливостям, які утворились унаслідок співіснування різних етнічних груп на одній території. Частіше специфіка виконання тих чи інших обрядових і побутових танців пов'язана зі змінами у рухах та рисунках танців. Саме вони становлять композицію танцю, тому необхідно надати визначення цього терміна, щоб уникнути хибних тлумачень отриманих результатів дослідження. Отже, **«композиція»** – це структура будь-якого художнього витвору, що зумовлена ідеєю та змістом, особливістю, естетичним призначенням. Саме композиція визначає сприйняття художнього твору суб'єктами культури. Композиція – найважливіший елемент форми художнього твору, що гармонізує та впорядковує його. Він надає твору змістовної єдності, систематизує всі його компоненти, підпорядковуючи їх єдиному цілому [18, с. 212].

На основі цього визначення можна зазначити, що **«композиція танцю»** – це обдумане підпорядкування основних виражальних засобів, таких як хореографічний рисунок та хореографічна лексика, що визначає специфіку сприйняття твору. Композиція обумовлюється змістом, темою та ідеєю танцю. «У хореографії під терміном «композиція» розуміємо формотворчу структуру твору, упорядкування його частин від простих до найскладніших» [18, с. 213].

1.2.3 Методологічні виміри дослідження. Визначення способів здобуття наукових знань, окреслення наукових шляхів, які допомогли в досягненні

науково-дослідницької мети, а також з'ясування, які саме методи наукового пізнання і яким чином використані для вивчення такого елементу української художньої культури, як народний танець населення Слобожанщини, обґрунтовано в цьому підрозділі наукового дослідження.

Загальні положення дисертаційного дослідження обраної теми ґрунтовано на використанні загальнонаукових, конкретнонаукових і спеціальних методів дослідження, які прискорили процес досягнення результатів під час роботи над вирішенням завдань, поставлених на початку наукової діяльності.

Згідно з поставленою метою, основним джерелом вивчення є попередні наукові дослідження, а також зафіксовані артефакти духовної культури населення Слобожанщини. Таким чином, теоретико-методологічною основою цієї розвідки стали цілеспрямовані теоретичні та етнохореологічні дослідження. Вивчення народного й народно-сценічного танців як аспектів розвитку традиційної культури населення Слобожанщини тут, зазвичай стосувалося сформульованих теоретичних парадигм, які необхідно спростувати або обґрунтувати на вищому теоретичному рівні, ніж це робили попередні дослідники. Існування автостереотипів та гетеростереотипів, прогресивне збільшення появи «фейклору» (створення сучасними балетмейстерами псевдонародних зразків) потребувало обґрунтованішого дослідження цієї сфери традиційного мистецтва [102].

Відсутність практичних досліджень зумовлена втратою зв'язків з носіями автентичної танцювальної культури Слобожанщини та неможливістю використання методу інтерв'ювання. Тому виникла потреба критичного вивчення раніше запропонованих рішень та гіпотез, що можна перевірити емпірично або за допомогою аналітичних оглядів, розмежування перевірених та гіпотетичних знань, що продовжують впливати на розвиток сучасного танцювального мистецтва Слобожанщини.

У контексті посилення міжкультурних та міжетнічних контактів була визначена необхідність збереження характерних особливостей народного танцю населення Слобожанщини та концептуалізації танцювального канону,

який на сучасному етапі розвитку регіону виступатиме аспектом формування національної та регіональної ідентичності.

Дослідження традиційних особливостей народних танців Слобожанщини у їхньому природному середовищі обґрунтувало можливість донаукового, так званого стихійно-емпіричного пізнання, яке здійснювалось у процесі аналізу творчості етнофольклорних гуртів під час безпосередніх контактів, участі в етнографічних фестивалях тощо. Доцільність стихійно-емпіричного пізнання обґрунтовується також його безпосереднім використанням носіями традиційної культури [21; 22; 73; 74; 100]. Саме через практичне засвоєння традиційних танцювальних форм вони передавались з покоління в покоління в автохтонному вигляді. До обрядового дійства долучались усі верстви населення: старше покоління стежило за точним відтворенням «живої» традиції, діти долучались до святкової дії, імітуючи поведінку дорослих, молодь безпосередньо проводила обрядодії [3, с. 66]. Безумовно, народні танці, які завжди були частиною традиційного побуту, також передавались в результаті засвоєння досвіду попередніх поколінь. Вивчення цього засобу пізнання та безпосереднє застосування на практиці під час дослідження мистецької спадщини населення Слобожанщини сприяло закріпленню типових побутових особливостей життя народу та елементів традиційної культури, до яких належав танець, в його автентичному середовищі.

Рівень конкретно-наукової методології потребував звернення до загальноновизнаних концепцій провідних учених у галузі культурологічних, мистецтвознавчих та хореографічних наук, а також тих дослідників, досягнення яких є загальноновизнаними. Специфіка підбору методів наукового пізнання була обґрунтована науковими позиціями, з яких можна розглядати предмет дослідження: по-перше – культурологічний аспект, у контексті якого вивчались семіотичні ознаки системи символів народних танців, по-друге – значення теми дисертаційного дослідження для подальшого розвитку хореографічної культури України, що зумовлювало застосування методів вужчої спрямованості.

Вибір необхідних наукових підходів та методів залежав від аналізу результатів раніше проведених досліджень традиційного танцювального мистецтва. Найактивніше в дослідницькій розвідці використано компаративний метод пізнання.

Фундаментом дослідницького інструментарію в запропонованій дисертаційній праці став **культурологічний підхід**, що полягає в розумінні вищевартості культури для будь-яких сфер життєдіяльності людини і суспільства, пропонується колективом культурологів Харківської державної академії культури під керівництвом ректора, професора В. М. Шейка. Його основні принципи можна звести до трьох базових: а) використання для досягнення мети і завдань дослідження найточнішого визначення культури; б) розгляду процесів і явищ як феноменів культури; в) аналіз найсуттєвіших ознак культури [198, с. 107].

Необхідність його використання була органічно пов'язана з важливістю концептуалізації танцювального канону народно-сценічних танців Слобожанщини як фактора піднесення національної ідентичності. Звернення до культурологічного підходу зумовлене необхідністю вивчення специфіки народного танцю Слобожанщини в контексті регіонального та загальнонаціонального простору культури. Концепція визначення народного танцю як органічного складника національної художньої культури корелюється з іншими культуроорієнтованими парадигмами. Дослідження народного танцю як цілісної системи в контексті використання культурологічного підходу можливе завдяки «ефекту кооперації», що характеризує українську культурологію [59, с. 134]. Окрім того, події, що супроводжували заселення Слобожанського регіону, ускладнено ранжуються. Використаний культурологічний підхід дозволяє розглядати історичні події під кутом зору їхнього впливу на соціокультурне та ментальне середовище [59, с. 135]. Отже, культурологічний підхід дозволив прослідкувати вплив історичних подій, що супроводжували процес територіального заселення регіону, на формування соціокультурного середовища та ментальної свідомості українського народу.

У дисертаційному дослідженні народний танець Слобожанщини та особливості його танцювального канону вивчаються як явище, що є фактором національної ідентифікації, збереження й ретрансляції національної культурної спадщини. Саме народний танець, як вагома складова хореографічного мистецтва України, віддзеркалює духовний світ нації, сформований на ґрунті ментального характеру. Підсилення «виразності» народно-сценічного танцювального мистецтва досліджуваного регіону можливе лише за умов збереження регіональних особливостей народного танцю. Як було зазначено Е. Гелнером, національна ідентичність формується в результаті засвоєння символів народної культури, а під час свого остаточного затвердження створює власну «високу» культуру, що базується на традиційній символіці [58, с. 166]. Запропонована теза знаходить відгук у дослідженнях К. В. Кислюка, який стверджує про необхідність не «механічного винайдення традиції», а її осучаснення [58]. Доцільність осучаснення символічної системи народних танців Слобожанщини у контексті концептуалізації танцювального канону обумовлена тим, що народно-сценічний танець сьогодні вважається одним із жанрів української художньої культури, що є засобом розвитку національно-культурної спадщини.

Культурологічний підхід посприяв висвітленню питання діалогу культур в контексті історичного розвитку регіону, розкриттю глибинних факторів формування особливостей танцювального канону. Використання культурологічного підходу також дозволило застосовувати провідні науково-методологічні досягнення культурології в процесі вирішення завдань дослідження. Серед таких – впровадження методу *соціокультурної детермінації*, що використовується в рамках культурологічного підходу [59, с. 136]. Цей метод соціокультурної детермінації визначає пріоритетність будь-яких культурних особливостей у контексті наукового дослідження історичних, соціальних, мистецьких або інших явищ. Відтак, розроблювана авторкою специфіка танцювального канону Слобожанщини є результатом впливу соціокультурних особливостей Слобожанського регіону.

Порівняльний (компаративний) метод — метод емпіричного рівня наукового пізнання, за допомогою якого можна сформулювати висновки щодо подібностей чи відмінностей предмета будь-якого наукового дослідження [202]. Саме цей загальнонауковий метод покладено в основу дослідження. Його використано майже в усіх розділах та підрозділах дослідження, що зумовлено складними історичними та соціальними процесами, які впливали на утворення специфічних форм традиційного танцю в різних «історико-етнографічних зонах» Слобожанщини (термін «історико-етнографічні зони» було виведено для більшої зручності проведення компаративного аналізу, він – частина території Слобожанщини, яка була заселена в певний історичний період та мала досить чіткі кордони, підтвержені документально). На основі компаративного аналізу досліджено етапи заселення Слобожанщини, визначено вплив історичних та соціальних процесів. Критеріями порівняння обрано: час формування поселень на певній локальній території, соціальний та гендерний склад населення, яке брало участь у заселенні, умови проживання та можливість асимілятивних процесів. Порівняльний аналіз також використано під час дослідження танцювального канону народних танців Слобожанщини в різних етнографічних зонах. Порівняння відбувалось за такими критеріями: побутування специфічних лексичних утворень, наявність особливих ознак виконання загальноповсюдних танцювальних рухів, використання специфічних способів створення танцювальної композиції, особливості музичного супроводу та його втілення в танцювальному русі, взаємовідносини між виконавцями.

Використовуючи компаративний аналіз досліджено особливості побутування танцювального канону в народно-сценічних танцях у різних історико-етнографічних зонах Слобожанщини. Після остаточної концептуалізації танцювального канону народних танців Слобожанщини порівняно його типові ознаки з ознаками народних танців, що притаманні іншим областям України.

Використання компаративного методу дозволило також підкреслити консервативні тенденції в розвитку традиційного танцю, що впливали на

становлення мистецтва під час заселення регіону. У результаті виявлення спільних елементів та образів народного танцю у святах різних календарних циклів сформульовано висновки за принципом аналогії щодо існування спільних функцій танців в обрядових діях святкових комплексів, якщо їхнє безпосереднє дослідження було неможливе, або недостатньо аргументоване в науковій літературі.

Сьогодні історична територія Слобожанщини входить до складу різних держав [78, с. 104-105]. Сучасний народно-сценічний танець розвивається вже на основі усталених танцювальних канонів, значно змінюється під впливом різноманітних соціальних та культурних процесів, а також державної політики в галузі культури. Попри численність відмінностей, аналіз особливостей композиційної структури дозволив виявити, як саме зберігаються та розвиваються слобожанські танцювальні традиції народних танців у творчій діяльності сучасних хореавторів.

За результатами порівняльного методу дослідження сформульовано висновки щодо мозаїчності танцювального мистецтва населення Слобожанщини, його неоднорідності та нерівномірності збереження. Зразки народних танців, зібрані та зафіксовані на Полтавщині або Белгородчині, повніші та детальніші, ніж зразки сучасної Харківщини та Луганщини. Пройшовши складний шлях історичного розвитку та зазнавши впливу багатьох соціальних і культурних процесів, народний танець Слобожанщини і сьогодні є неоднорідним явищем [78, с. 105]. Ґрунтовне осмислення танцювального канону дозволить виокремити слобожанський народний танець як своєрідний осередок, з характерними рухами і композиційними перебудовами, у системі українського народного та українського народно-сценічного танців, як, наприклад, виокремлюються танці лемків, бойків, гуцулів, покутян та інших етнографічних груп.

На основі виконаного дослідження достеменно доведено можливість побутування специфічно слобожанських рисунків в обрядових та побутових танцях, їхнє походження та можливі варіанти ускладнення. Таким чином

зроблено значний крок у реалізації мети створити композиційну систему традиційного танцю на Слобожанщині, яка б відрізняла його від хореографічного спадку балетмейстерів інших регіонів України, а також сприяла регіональній самовизначеності та ідентифікації.

У контексті компаративного методу для детальнішого вивчення особливостей народного танцю населення Слобожанщини, тобто манери та способу виконання рухів, специфіки утворення рисунків, способів композиційної будови, зважаючи на відсутність зафіксованих прикладів, які були б поширені по всій території регіону, використано метод екстраполяції [198; 202]. Він передбачав перенесення характеристик з одного, дослідженішого в галузі культури виду народного мистецтва (у цьому – пісенно-обрядовий фольклор) на інший, менш досліджений у науковій літературі. Під час використання методу характерні ознаки, елементи побудови, сюжетні лінії, тематика пісенного фольклору, який супроводжував обряди календарних циклів, перенесено на традиційний танець, що також був частиною цих обрядових комплексів. Порівняння характерних особливостей різних видів та жанрів народної творчості дозволило уникнути утворення лакун у дослідженні традиційного танцю та обґрунтувати ті аспекти формування танцювального канону, які не могли бути достеменно доведеними внаслідок багатьох чинників.

Також його використано під час практичного застосування результатів та їхньої апробації.

Більшість обраних підходів та методів у цьому дослідженні – конкретно-наукові, а тому були використані як базові, у процесі розв'язання дослідницької проблеми. Крім того, застосовано методи етнохореологічного дослідження: історичного вивчення архаїчних матеріалів, письмових джерел та польових досліджень (у цьому випадку під польовими дослідженнями розумівся аналіз діяльності фольклорних та етнографічних колективів в умовах етнофестивалів, ярмарок та фольклорних експедицій). Необхідним кроком у вирішенні завдань стало компаративне дослідження праць сучасних хореографів. Саме на основі

цього порівняння сформульовано висновки про збереження минулих надбань та поширення знань щодо особливостей народного танцю серед сучасної молоді.

Також використано історичний метод [202], що став необхідним під час дослідження історичного розвитку мистецької спадщини Слобожанщини, етапів професіоналізації народного танцю (цей процес корегувався історичними, політичними та соціальними подіями). За допомогою історичного підходу відтворено в мисленні процес становлення особливостей традиційної культури населення Слобожанщини в його хронологічній послідовності та конкретності. На основі цього порівняно заселення різних частин регіону – історико-етнографічних зон. У процесі аналітичного огляду історії заселення Слобожанщини сформульовано висновки щодо розвитку форм народних танців серед представників населення, які мали певні військові обов'язки, а також про специфіку їхньої ретрансляції та збереження [8; 86; 200]. Ступінь впливу виконання військових обов'язків населенням, в різних історико-етнографічних зонах регіону, на процес адаптації народних танців суттєво відрізнявся. Тому регіональні особливості танців Слобожанщини збережені не рівномірно.

У процесі використання історичного підходу в дослідженні танцювального канону народних танців Слобожанщини виконано аналіз теоретичних здобутків історичних шкіл української фольклористики. Основні питання, яким надавали прерогативу представники історичної школи – визначення часу та місця появи твору, аналіз історичних подій, що впливали на нього – стали базовими в процесі визначення особливостей виконання народних танців на Слобожанщині. У контексті аналізу діяльності історичної школи в українській фольклористиці розглянуто праці М. Грушевського [32], Д. Яворницького [206, 207]. Історичний підхід здебільшого базувався на вивченні архаїчних зразків народного танцю, зафіксованих у джерельній базі етнологічної літератури Слобожанщини. Їхній аналіз дозволив виявити ті символи, які споріднювали традиційний танець Слобожанщини з основними формами народних танців інших регіонів України, а також конкретизувати

вплив асимілятивних процесів на остаточну формацію танцювального мистецтва досліджуваного регіону.

У рамках огляду історичних процесів на Слобожанщині також виконано аналіз літературних джерел, що допомогло виявити першоджерела, які мали автентичні відомості про специфіку слобожанської культури, мистецтва, звичаїв та обрядів. Аналіз матеріалів етнографічних та фольклорних експедицій, з метою пошуку першоджерел, виявив взаємозв'язки між науковими працями різних часів і дозволив утворити певну систему, яка поліпшувала науково-дослідну роботу.

Історичний підхід використано і під час дослідження етапів розвитку професійного мистецтва на теренах Слобожанщини. Професійне мистецтво – один із факторів впливу на розвиток народного танцю населення регіону. Драматичні, оперні та балетні театри змінили ставлення людей до народного танцю: він почав відходити на другий план, втрачати своє сакральне значення, змінював функції, не відповідав етичним та естетичним уподобанням, які постійно змінювались [11]. Поетапний аналіз професіоналізації та академізації народного танцю, який було здійснено за допомогою історичного підходу, виявив причини змін у формах народного танцювального мистецтва, тенденції сценічної інтерпретації народних танців Слобожанщини.

Основним завданням історичного підходу в процесі дослідження було виявлення конкретних умов розвитку народного танцю та формування його танцювального канону. Історичний метод дозволив підкреслити типові характеристики традиційного танцю населення досліджуваного регіону, що вплинули на процес формування регіональної ідентичності, та точніше виокремити народні танці в системі українського народного та народно-сценічного танців завдяки концептуалізації їхнього танцювального канону.

Під час осмислення системи символів народних танців знадобився **системний підхід**, сполучений із **семіотичним аналізом** [198; 202]. Його суть полягає в комплексному дослідженні великих і складних систем, якою є танцювальний канон народних танців. Системний підхід дозволив

досліджувати концептуалізовані символи як єдине ціле з узгодженим функціонуванням усіх елементів і частин, що взаємопов'язані та функціонують узгоджено.

Використання семіотичного аналізу в контексті системного підходу ґрунтується на аксіоматичній думці, що будь-який об'єкт чи процес матеріальної та духовної культури можна розглядати як семіотичний знак або символ, що через нього реалізуються комунікативні завдання. Семіотичний аналіз здійснює з'ясування танцювальних символів, способів їхнього виникнення та функціонування.

Танцювальний канон будь-якої форми народного танцю становить єдину систему, що дозволяє ідентифікувати його з певним регіоном, етнографічною групою або нацією. Кожний окремий символ, органічно інтегрований у цілісну систему, дозволяє визначати регіональну належність народного танцю лише в поєднанні та взаємодії з іншими кодами, що підтверджує принцип примату цілого над складовими. Танцювальний канон народних танців є досить структурованою системою: кожний код певним чином впливає на інший і, лише при їх органічній взаємодії, народний танець може відігравати роль ретранслятора традиційної культури. Збереженість танцювального канону народних танців у сценічних зразках свідчить про можливість системи символів до самоорганізації та підтримки зв'язків із зовнішнім середовищем. Під впливом історичних та соціальних змін танцювальний канон, для підвищення стійкості, збереження цілісності, іманентно відтворюється в символній системі народно-сценічних танців. Цей висновок підкреслює генетичну спорідненість народного та народно-сценічного танців.

Поглиблюючи знання про систему символів народних танців Слобожанщини за допомогою вивчення їхніх особливостей у контексті системного підходу, стало можливим визначення змін у розвитку техніки виконання танцювальних рухів. Крім того, чіткіше виявилися зміни у процесі переходу до сценічної обробки народного танцю.

У процесі поєднання виокремлених особливостей народного танцю населення Слобожанщини визначились загальні особливості традиційної спадщини локальної групи населення, якою можна вважати населення Слобожанщини. Всупереч національній належності етнографічних груп, які формували населення досліджуваного регіону, народні танці, зрештою, почали містити ознаки локальності. Водночас, загальноетнічний або національний фольклор також існував виключно у своїх регіональних традиціях, а його елементи, характерні для всієї України, мали специфічно локальну манеру та спосіб використання [78; 120].

Аксіологічний (ціннісний) підхід також був одним з базових методів пізнання, адже дозволяв апелювати до понять народного танцю як суспільної цінності і з'ясувати якості та властивості танцювальних форм як засіб уконтентування естетичних потреб окремої особистості і суспільства. Цінності вважаються перевагою певних смислів і оснований на них способів поведінки. Аксіологічний метод дозволив вивчити та проаналізувати комплекс норм, правил, знань, закладених у структуру народного танцю. Він визначав цінність традиційного танцю для формування певного світогляду в межах локальної групи населення, вплив танцю на формування моральних, етичних та естетичних норм, об'єднував ці значення з тими функціями, що властиві народному танцю в конкретний період історичного розвитку Слобожанщини. Аксіологічний підхід до аналізу форм народного танцювального мистецтва передбачав аналіз «ідеалізованих моделей», створених балетмейстерами під тиском необхідності задоволення потреб глядачів. Більшість танцювальних номерів, створених сучасними балетмейстерами, переосмислюють традиції та звичаї населення Слобожанщини і, радше за все, їх не зберігають. Використовуючи невелику кількість відомих фактів, що характеризують слобожанську традиційну культуру, вони піддають її обробці та адаптують до сучасних сценічних вимог, а також вимог урбаністичного суспільства [132]. Одним із завдань дослідження було вивчення створених досконалих ідеалізованих моделей, які зберігають та передають традиції точніше, у

порівнянні з іншими зразками. Це дозволило наголосити на необхідності позбавитися зайвої еkleктики, тієї, що можна помітити в практичних роботах. Створення ідеалізованих моделей народних танців, які відтворюватимуть на сцені концептуалізовані символи танцювального канону, задовольнить нагальну потребу в регіональному визначенні танцювального мистецтва.

Основним методом обрано **метод контент-аналізу** відеоматеріалів, зібраних під час проведення конкурсів, етнографічних і фольклорних фестивалів та концертів аматорських і професійних танцювальних ансамблів, а також ансамблів пісні і танцю та народних хорів, репертуар яких базується на автентичному матеріалі Слобожан. Під час розробки засобів вивчення народних танців населення Слобожанщини стали в пригоді спеціальні підходи до збору та фіксації танців як України, так і інших країн світу. Саме тому проаналізовано теоретичні праці не лише плеяди українських етнохореологів: К. Василенка [16-18], В. Верховинця [23], А. Гуменюка [30, 31], але й видатних хореологів Європи, які займалися розробкою системи фіксації танцювального мистецтва: П. Безжака [208], Т. Новака [214; 215], Б. Равникара [216].

Складність вивчення традиційної культури Слобожанщини зумовила потребу конкретизації деяких загальноживаних термінів. Для цього розглянуто методи та засоби термінотворення, що стало необхідним для подальшого конструювання термінів.

Проблеми дослідження форм традиційної культури, особливо народного танцю на території Слобожанщини зумовлено багатьма історичними чинниками. Один з них – етнічна неоднорідність регіону. За багато років розвитку в регіону не сформовано цілісної субкультури, матеріальні та духовні артефакти якої ідентифікували б населення Слобожанщини як локальну етнографічну групу. За багатьма визначеннями, етнографічна група – певна група населення, що зберігає загальнонаціональні ознаки «материнського» етносу, але має специфічні (притаманні лише їй) ознаки побуту та обрядової культури, має певні мовні особливості, так звані діалекти, – становить локальну спільноту, позначену історико-культурними ознаками, вони наочно

проявляються в одязі, жанрових архетипах фольклорних форм, обрядах й звичаях. Дослідник Д. Зеленін вважав головними чинниками визначення локальності «субетносу» (етнографічної групи) – типові ознаки говірки та матеріальної культури, зокрема будівництва та костюму [166, с. 20]. Неможливість утворення локальної етнографічної групи серед населення Слобожанщини підтверджують аргументи, наведені М. Сумцовим. Дослідник підкреслює, що навіть серед представників одного етносу немає консолідації: чітко помітна різниця в одязі, принципах будівництва оселі, говірках, традиційному фольклорі. Автор зазначає, що можна простежити відмінності серед не лише артефактів, створених населенням лісових та степових повітів, а навіть одних і тих самих повітів, якщо розглядати їхній розвиток у часі [160, с. 4]. У дисертаційному дослідженні для позначення населення Слобожанщини використано словосполучення «локальна група». Згідно зі «Словником іншомовних слів», термін «локальний» позначає дещо, що не виходить за певні межі, за рамки певної місцевості або є притаманним певному середовищу [152, с. 542]. Населення Слобожанщини відповідає вимогам терміна «локальний», тому він може цілком виправдано використовуватись у науковій праці, позначаючи групи людей, що мешкали в регіоні. Вивчення особливостей народних та народно-сценічних танців населення Слобожанщини належить до актуальних питань, які досліджуються сучасними українськими хореологами.

В Україні етнохореологія як галузь мистецтвознавчої науки тільки починає формуватися. Фундаментальні монографії, на яких нині базується її теоретична база, опубліковані на початку ХХ ст. корифеями-дослідниками українського народного танцю. Дефіцит наукових методів вузького (етнохореологічного) спрямування, використовуючи які доцільно вивчати специфіку народного танцю, може компенсуватись залученням методологічних комплексів суміжних дисциплін (музикознавство, лінгвістика). Опанування наукових методів та підходів, що використовуються музикознавцями зумовлюється історичною спорідненістю та взаємодією таких жанрів народної творчості як музика, танець, пісня тощо. Синкретичність

жанрів народної творчості типова для багатьох етнічних культур. Актуальності серед європейських та вірменських етнохореологів набувають методи квалітативного та квантитативного аналізу музично-хореографічної партитури [98, с. 54].

Термін «квалітативний», згідно зі «Словником іншомовних слів» за ред. О. С. Мельничука, пояснюється як «якісний» [152]. Відповідно до аналізу хореографічного тексту, квалітативний метод використовується для визначення семантичного поля танцювального тексту, його якісних показників та характеристик, застосовується в лінгвістичних та музикознавчих дослідженнях для виявлення загальних закономірностей. Цей метод дослідження ми використали у статтях «Хоровод як дієвий елемент у весняно-літніх обрядових циклах слобожанських свят» [138], «Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок)» [132], а також в тезах доповідей опублікованих в збірках науково-практичних та науково-теоретичних конференцій.

В контексті дослідження специфіки виконання народних танців Слобожанщини активно використано **метод квантитативного аналізу**. Його використання в лінгвістиці та музикознавстві зумовлюється аргументативністю отриманих результатів, а також збільшенням уваги дослідників до залучення математичних методів пізнання. У музикознавстві його застосування вможливується за умови організації формули «музичної стопи» (складова метроритмічної структури). Визначення особливостей чергування довгих та коротких складів окреслює виконання мовного складу в часі та просторі. У лінгвістиці квантитативний аналіз використовується для виведення ознак чергування мовних одиниць. Квантитативний аналіз у хореології застосовується для визначення структури хореографічного твору, яка змінюється відповідно до змін музичної стопи.

Уперше цей метод запропоновано Н. Саргсян у наукових працях «Музыкально-хореографическая партитура как предмет квантитативного анализа» [148], «Методы анализа хореографического опуса посредством

терминов, применяемых в музыкознании» [147]. Авторка використовувала цю інноваційну методика до оприлюднених танцювальних партитур, що були розроблені С. С. Лісіціан «Кинетография (запись движения)» [84] та С. Джуджевим «Българска народна хореография. Съ неколко примери изъ мекедонския фолклоръ» [39]. Квантитативний аналіз цих партитур вможлилювався паралельною фіксацією музичного та хореографічного текстів, таким чином залежність зміни танцювального руху від чергувань довгих та коротких складів ставала наочною. Також задовольнялась потреба дослідження співвідношення музичної фрази з хореографічною. Результати квантитативного аналізу спираються не на суб'єктивне тлумачення хореографічного твору, а на його фактологічне зображення. «Головним завданням Н. Саргсян було створення формули «танцювальної стопи» (частина метричної структури рухів) для подальшого наукового аналізу. Базуючись на фіксованому музичному матеріалі та сталій музичній стопі, авторка виводила хореографічну стопу, підраховуючи співвідношення коротких та довгих складів-рухів, що визначали довжину розспіву складу-руху» [98, с. 55]. Сформована хореографічна стопа надавала характеристику рухові, визначала специфіку його виконання в часі та просторі, амплітуду та силу.

Квантитативний аналіз хореографічного твору вимагає окремого дослідження способів фіксації танцювальних рухів. Н. Саргсян у наукових дописах приділяє багато уваги вивченню та класифікації систем запису. Науковиця класифікую засоби фіксації руху за основними принципами його зображення, виокремлюючи дві основні групи: описову та візуальну, що мають власні підгрупи [149, с. 14]. Більшість систем фіксації танцювального руху піддавались всебічній критиці. Н. Саргсян наголошувала, що «знаковая форма фиксации, составляющая с музыкальным текстом единую партитуру, является самой достоверной и пригодной для научного анализа» [149, с. 15]. Доцільно визнати, що критика можливостей відеофіксації будь-якого танцювального жанру, яка спиралась на зауваження В. Верховинця та С. Лісіціан, є перебільшеною за умов сьогодення. Розвиток цифрових технологій позбавив

цю систему минулих недоліків. Сьогодні відео фіксатори руху, мобільні сенсори дозволяють створювати 3D проєкції танцівника і бачити м'язові рухи з різних точок, передає силу напруження під час виконання, зміщення ваги тіла та площі опори, тобто фіксує всі фізичні показники. На жаль, відео фіксація й досі залишає місце для суб'єктивного тлумачення побаченого зображення. Її застосування доцільне з метою зберігання та розповсюдження, також можливе дослідження фізичної складової руху. Для дослідження специфічних ознак форм народних танців використання відеофіксації неефективне, адже зафіксувати автентичне виконання неможливо, через втрату зв'язків з носіями танцювальної спадщини.

Квантитативний аналіз музично-хореографічної партитури використано в розробках Т. Новака «Polskie tańce narodowe jako kanon kulturowy – wyznaczniki, geneza, przemiany» [214], «Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany» [215] в контексті вивчення ознак польського танцювального канону, що складається з п'яти танців. Науковець у своїх розробках користувався системою запису танцювального руху, що розроблялась Р. Лабаном і сьогодні вивчається та удосконалюється співробітниками Laban centre for movement and dance (Центр руху і танцю Лабана). Т. Новак розробив кінетограми (хореографічні партитури) для польських народних танців краков'як, мазур, оберек та кувяк, полонез, що складають польський танцювальний канон. За допомогою квантитативного аналізу науковець визначав збереженість та специфіку сценічної інтерпретації фольклорних танцювальних зразків у творах польських балетмейстерів ХХ-ХХІ ст.

«Застосування квантитативного аналізу під час дослідження танцювального канону народних танців населення Слобожанщини необхідне для його обґрунтування на вищому науковому рівні. В опублікованих матеріалах етнографічних та фольклорних експедицій, які відбувалися на Слобожанщині з ХVІІІ ст., представлені лише обмежена кількість музичних партитур побутових народних танців. Танець переважно фіксувався за допомогою словесно-описового методу. Такий запис не зберігав жодних

практичних відомостей, необхідних для наукового аналізу. Характерні для того чи іншого танцю рухи перелічувались у рамках танцювальної фігури, мали фіксовану кількість виконуваних повторів» [98, с. 55]. Позитивною властивістю словесно-описового методу фіксації народних танців є збереження співвідношення рухів з музичними тактами: до кожного такту додавався перелік рухів, на жаль без часової тривалості його виконання, амплітуди, сили м'язової напруги, напрямків переміщення ваги тіла, кутів підйому або згинання рук та ніг тощо. Таким чином зауважимо, що така фіксація була примітивною. Долучення методу квантитативного аналізу в концептуалізацію танцювального канону Слобожанщини обґрунтовує висновки та їх науково значущими, адже вони підкріплюються фактологічним матеріалом, що збирався музикознавцями та фольклористами. Перспективність впровадження методу квантитативного аналізу актуалізує необхідність удосконалення системи фіксації окремих танцювальних рухів та розгорнутих хореографічних форм. У цьому дослідженні аналіз музично-хореографічної партитури через використання інструментарію квантитативного методу використано в підрозділі 3.1. «Утворення ознак танцювального канону народних танців як аспекту художньо-мистецької ідентифікації» до побутових танців «Слобожанська полька» та «Карпет», адже вони мають зафіксований музичний клавір, а послідовність рухів збережена за допомогою словесно-описового методу.

Аналіз інструментарію квантитативного аналізу музично-хореографічного опусу стверджує висновок щодо необхідності створення графічної презентації народних танців, адже словесно-описових та термінологічних зображень виявляється недостатньо для наукового визначення співвідношення музичного та хореографічного творів. «Функції системи запису танцю не обмежуються лише збереженням рухів для їхньої подальшої репрезентації. На основі створеної системи уможливлються: аналіз хореографічного твору, визначення типових ознак балетмейстерського почерку або стилю цілих балетмейстерських шкіл» [98, с. 56].

Необхідність фіксації танцювального руху або цілого твору виникала ще в давні часи: у Стародавньому Єгипті використовували ієрогліфіку, у Південній Індії танцювальні пози фіксували в скульптурі, у Стародавньому Римі застосовували систему знаків для фіксації пантомімічних сцен. Перші подібні спроби у Західній Європі з'явилися в XV ст. Застосована система базувалась на використанні першої букви терміна, яким позначався рух. Згодом вона була доповнена графічними та вербальними описами, але лишалась далекою від загального розуміння. На початку XVIII ст. Р. Фьойє запропонував систему графічної фіксації танцювального твору, яка використовувала умовні позначення руху [9, с. 195]. Продовжував розробки, пов'язані зі створенням системи запису танцю, французький балетмейстер А. Сен-Леон («*La Sténochorégraphie, ou l'art de noter promptement la danse*», 1852 р.) [9, с. 195]. Розроблена система набула форми складного знакового опусу. Автором використано деякі принципи квантитативного методу дослідження: хореографічну партитуру викладено разом із записом музичного клавіру; для фіксації рухів застосовувався нотний стан; рухи рук та тулуба позначалися на додатковій лінії, над рухами ніг. На початку хореографічної фрази, над музичним ключем розміщувався «танцювальний ключ», у якому фіксувалось вихідне положення. Танцювальна фраза була поділена на такти та повністю збігалась з музичною. На жаль, розроблена система не передавала переміщення танцівника в просторі, а символи були незрозумілими без вербального роз'яснення.

Розробками в галузі створення системи запису танців займався В. І. Степанов. Йому належить система запису, подібна до системи фіксації музичного опусу [9, с. 195]. Хореографічні рухи записувались знаками, які позначалися на нотному стані. Система запису включала три нотних стани, розміщених один над одним: нижній складався з чотирьох рядків (рухи ніг), середній – з трьох (рухи рук), найвищий – з двох (рухи тулуба та голови). Між рядками автор фіксував переміщення танцівників в центрі сценічного простору, але, будиши відірваними від музичної фрази, вони були складними для

співвідношення «час-простір». Розроблена система потребувала багато часу для її дешифровки, для запису необхідно було спочатку проаналізувати рух з точки зору його структури, а вже потім виразити через систему знаків. Для розуміння цієї системи необхідно було досконало володіти «ключем».

Система запису В. І. Степанова була достатньо швидко витіснена розробками Р. Лабана та Р. та Дж. Бенеш. Аналізуючи системи знакової фіксації літературного або музичного твору, західноєвропейські хореологи постійно звертали увагу на необхідність створення подібної системи фіксації руху. Розробки Р. Лабана в цій сфері закономірно втілились у сформованій системі запису танцю, яка була опублікована у творі «Кінетографія» [9, с. 195]. Система запису відповідала усім вимогам того часу та розв'язувала проблеми, які заважали попереднім системам запису набуті масового поширення. Система Р. Лабана ґрунтувалася на використанні умовних позначень, загальний образ яких безпосередньо асоціювався з виконуваним рухом; зображала просторове переміщення танцівника; гармонійно передавала перехід одного руху в інший. Для запису руху в «лабанотачії» також використовували стан, але, на відміну від нотного, він розміщувався вертикально та складався з трьох ліній та п'яти умовних стовбців. Зліва від центральної лінії фіксувались рухи лівої половини тіла танцівника, з правої – правої. Центральна лінія фіксувала зміщення центру тяжіння. Система запису танцю Р. Лабана визначала силу та напрямок руху, його амплітуду, площу зіткнення з поверхнею. Музична партитура була представлена у співвідношенні з хореографічною, розподіл на такти збігався, що оптимізувало роботу з музичним твором. Переміщення в сценічному просторі додавались поряд із хореографічною партитурою.

Система запису танцю Р. та Дж. Бенеш використовувала стан з п'яти горизонтальних ліній, які символізували все тіло танцівника: від ніг до голови [9, с. 195]. Рух позначався на стані за допомогою векторних ліній. Ця система мала на меті виключно фіксацію рухів класичного танцю.

Відсутність ініціативи впровадження систем запису танцю в процес фіксації зразків народної хореографії призвела до виникнення лакун, які

ускладнюють розвиток цього виду хореографічного мистецтва сьогодні. Спеціалісти етнографічних та фольклорних експедицій не були ознайомлені з передовими винаходами в галузі танцювальної кінетографії, їх не цікавила професійна фіксація рухів народних танців. Перші українські етнохореологи не мали можливості вивчати новітні на той час розробки в системі запису танцю. Крім того, перша вітчизняна спроба створити систему запису танцю, яка була б доречною для фіксації зразків народних танців, відбулась лише в 1940 р., водночас книга «Теорія українського народного танцю» В. Верховинця була опублікована в 1919 р. В. Верховинець, відчуваючи недосконалість запропонованого ним засобу передачі народного танцю, писав: «Щоб зафіксувати народний танець однієї пари, яка танцює у гурті, потрібні кіноапарат і два фахові записувачі танцю. Кіноапарат сприймав би танець у цілому, як картину, один фахівець би записував рухи парубочі, а другий – рухи дівочі» [23, с. 87]. Танцювальні описи в книзі В. Верховинця були вербально-описовими, переміщення танцівників у сценічному просторі позначались пунктирними лініями зі вказівкою напрямку руху, описи рухів доповнювались іконографічними зображеннями танцівників. В. Верховинець першим вводить позначення танцівників у просторі.

Отже, у 1940 р. опубліковано наукову розробку С. Лісіціан «Кинетография (запись движения)», яка вміщувала розроблену систему запису танцю [84]. Ця система набула продовження в наукових працях багатьох видатних етнохореологів, саме вона найчастіше застосовувалась під час фіксації рухів народного танцю. У системі фіксації танцю С. Лісіціан музичний текст та знакова форма запису руху становили єдину партитуру, яка була придатна для подальшого наукового аналізу, а також для застосування на її основі квантитативного методу дослідження хореографічного опусу. Ця музично-танцювальна партитура складалась із зафіксованого музичного клавіру на нотному стані, під ним була представлена ритмоструктура рухів стопи, потім – зображені знаками рухи голови, рук та плечей, ніг, ритмоструктура руху колінного суглоба, рухи стопи. Уся партитура була поділена на такти, згідно з

музичним текстом, що спрощувало співвідношення музичного клавiру та хореографiчної партитури.

Танцювальнi кiнетограми активно створювались болгарськими етномузикологами та фольклористами. Серед найцитованiших праць слiд виокремити монографiю С. Джуджева «Българска народна хореография. Съ неколко примери изъ мекедонския фолклоръ» [39]. Стоян Джуджев зафиксував приклади болгарських хоро, створивши об'єднану музично-хореографiчну партитуру. Власна система запису танцю була суто схематичною, напрям та особливостi руху записувались за допомогою стрiлок. Специфика виконання болгарських хоро цiлком задовольнялась подiбною методикою їх фiксацiї. Пiд час створення кiнетограми С. Джуджев поєднував словесно-музичну, або виключно музичну партитуру, з танцювальною, пiдкреслюючи таким чином їхню спорiдненiсть. Сучаснi дослiдники критикують розвiдки С. Джуджева, особливо це стосується визначень та деяких сформованих ним принципiв, але його система запису танцiв є прикладом вдалого розв'язання проблеми збереження автохтонних зразкiв рiзних форм народних танцiв [209].

Новiтнi технологiчнi розробки з галузi програмування пропонують етнохореологам альтернативу процесу механiчної фiксацiї танцювального руху знаками лабанiвської системи – програма LabaNotator. Через використання цих розробок значно полiпшується збереження та аналіз хореографiчної партитури, удосконалюється технiчна складова створення кiнетограм. Розробки в галузi створення програмного забезпечення, покликанi удосконалити та прискорити запис рухiв тiла танцiвника, розпочались в 1987 р. [208]. На початку створення подiбного iнтелектуального продукту iснували три програми, якi удосконалювали креслення кiнетограм, а також полiпшували подальшу роботу з ними. «Цi програми мали безлiч недолiкiв: лише двi з них працювали на базi операцiйної системи Microsoft Windows, обмежений набiр символiв, вiдсутнiсть функцiй додавання нових символiв, незручний iнтерфейс» [98, с. 56]. Новiтня програмне забезпечення – LabaNotator 1.7.0. – найдосконалiше рiшення проблеми створення танцювальних кiнетограм. Вона характеризується низкою

позитивних змін: розроблена спеціально під операційну систему Microsoft Windows, дозволяє редагувати чинні та створювати власні символи, що «іконізують» рух, створювати багат шарові кінетограми з подальшою роботою над кожним окремим шаром, має удосконалений мовний інтерфейс (англійська, німецька, хорватська, словенська, додані функції масштабування, трансформації форматів, переміщення, горизонтального та вертикального зображення символів тощо [208]. За її допомогою використання квантитативного методу аналізу музично-хореографічної партитури набуває значних перспектив в контексті подальшого впровадження.

Фіксації народних танців приділяли багато уваги і словенські та сербські дослідники: Peter Bezjak «Program za znakovno zapisovanje plesnih in drugih gibov» («Програма для знакового запису танцю та інших рухів») [208], Bruno Ravnikar «Kinetografija, ples in gib» («Кінетографія, танець і рух») [216].

У процесі постійного зростання інтересу передових наукових осередків до фіксації народних танців актуалізується потреба графічного збереження зразків народних танців Слобожанщини. Подальше застосування до них новітніх методів дослідження, якими є квалітативний та квантитативний аналіз музично-хореографічної партитури, спрощують їх подальше вивчення.

Висновки до розділу

В умовах глобалізації в межах науково-дослідницької діяльності в Україні активізувалися етнохореологічні розвідки в регіонах. До спектру питань, які є пріоритетними у вивченні в цій галузі хореології, належать: генезис народного танцю та його форм, збереження фольклорних зразків, обрядів та звичаїв, формування народних танців у суспільстві, взаємовплив та взаємозв'язок традиційних етнічних танцювальних форм, розвиток народних танців у контексті календарно-побутової традиції, специфіка виникнення жанрів та видів народних танців, формування спеціальної термінології та ін.

Джерельну базу дослідження склали, у першу чергу, літературні джерела (історичні факти заселення Слобожанського регіону, утворення соціальних

прошарків; праці, що зображують внутрішні та зовнішні чинники впливу на формування особливостей Слобожанської культурної традиції; статті, монографії, художні оповідання, дописи, збірки із зображенням повсякденного життя населення регіону, його звичаїв, обрядів, народних костюмів, календарно-обрядових та побутових свят, хатнього вжитку тощо; матеріали з зображенням традиційного танцю, його особливостей, описами танцювальних форм та характеристикою манери виконання окремих танців; збірки народних пісень, приказок, прислів'їв тощо). Вони утворюють самостійну систему, яка містить багато необхідної інформації про особливості взаємовідносин, вірувань та звичаїв, а також зображує обрядові дії у контексті свята. Як теоретичне підґрунтя в науковій праці використано монографії й наукові статті Ю. Алжнева, О. Астахової, Д. Багалія, А. Бражника, О. Бріцини, О. Воропая, М. Грушевського, М. Дяченка, Л. Жванко, А. Іваницького, В. Іванова, П. Іванова, Т. Кари-Василевської, Р. Кирчіва, А. Клімова, В. Мавродіна, В. Маслійчука, Т. Ніколаєвої, А. Новікова, Л. Новікової, В. Осадчої, В. Піщанської, А. Рудневої, М. Русина, І. Срезневського, Ю. Станішевського, М. Сумцова, В. Сушко, О. Таланчук, О. Чепалова, С. Чуйко, Д. Шарикова, Д. Яворницького.

Методологічною базою стали праці О. Афоніної, П. Безжака, Л. Ємельянова, М. Заковоротньої, К. Кислюка, О. Кравченка, В. Личковах, А. Нагачевського, Т. Новака, А. Підлипської, К. Рапая, Н. Саргсян, А. Тугай, І. Федькової, А. Цофнаса, Т. Чебанюк, В. Шейка, А. Шпочинського. Підґрунтям для дослідження народного танцю стали наукові праці та статті П. Білаш, Т. Благової, М. Вантуха, К. Василенка, І. Веретеннікова, В. Верховинця, П. Вірського, Р. Герасимчука, С. Гловацького, В. Гордеєва, А. Гуменюка, С. Джуджева, Л. Козинко, Л. Косаківської, С. Легкої, О. Лиманської, С. Лісіціан, О. Мерлянової, В. Нечитайло, К. Островської, Б. Равникара, В. Риса, А. Чернишової, Л. Чижикової.

Використані літературні джерела було доповнено сучасними етнографічними матеріалами, зібраними під час проведення конкурсів,

етнографічних та фольклорних фестивалів «Печенізьке поле», «Вертеп-фест», «Крокове коло», концертів аматорських і професійних танцювальних ансамблів Слобожанщини, а також ансамблів пісні і танцю та народних хорів, репертуар яких базується на автентичному матеріалі слобожан тощо.

Літературні джерела, що безпосередньо стосуються обраної теми дисертаційного дослідження, котрі якісно допомагали у вирішенні поставлених завдань, можна класифікувати за декількома чинниками: за часом публікації матеріалу; за викладенням наукових фактів; за тематикою поданого матеріалу. Найповнішою та найрозгорнутішою є класифікація джерел за тематикою поданого матеріалу, вона дозволяє поділити джерела на чотири основні групи.

До першої групи слід віднести матеріали, які містять історичні факти заселення Слобожанського регіону, виникнення соціальних прошарків, створення громадського устрою, аналіз внутрішніх та зовнішніх чинників, що впливали на формування особливостей Слобожанської культурної традиції.

До другої групи належать джерела фольклорно-етнографічного змісту: статті, монографії, художні оповідання, дописи, збірки тощо. У них зафіксовані особливості фольклорної традиції, повсякденного життя населення регіону, їхні звичаї та обряди, описи народних костюмів, календарно-обрядових та побутових свят, хатнього вжитку тощо.

Третя група джерел – матеріали, де зображено традиційний танець, його особливості, надано описи танцювальних форм та характеристику манери виконання окремих танців. Також до цієї групи відносяться монографії та публікації, які вирішують дослідницькі завдання української етнохореології.

У четверту групу виокремлюємо збірки народних пісень, приказок, прислів'їв та ін. Вони становлять самостійну систему, яка містить багато необхідної інформації про особливості взаємовідносин, вірувань та звичаїв, а також зображує обрядові дії в контексті свята.

Аналіз чинної класифікації уможливорює висновок про недостатню розробленість проблеми художньо-мистецької ідентифікації народних танців.

Складність вивчення традиційної культури Слобожанщини зумовила конкретизацію деяких загальноживаних термінів. У дисертаційному дослідженні ідентифікація танцювальної традиції реалізується завдяки осмисленню таких понять, як *культурний код* – сукупність знаків, символів і система певних правил, які включені в будь-який предмет матеріальної або духовної діяльності людини; *танцювальний канон* (система символів, що дозволяють «читати» танець та ідентифікувати його з регіональною і етнічною культурою). Важливим щаблем у процесі концептуалізації танцювального канону є визначення *«жанрового архетипу»* як генетично сформованого первообразу, що відтворює несвідоме у певних образах, формах та мотивах, і передається з покоління до покоління.

Найдоречнішим та найповнішим є визначення *«народного танцю»*, як вияву національного характеру та темпераменту за допомогою умовних рухів, які ґрунтуються на потребі демонстрації почуттів та емоцій людини. Частковим синонімом терміна «народний танець», уважаємо використання терміна *«традиційний танець»* – танець, який охоплює сталі традиції, звичаї, знання та практики регіональних або місцевих корінних спільнот. *Народно-сценічний танець* – закінчений художній твір, в основу якого покладено народний танець, опрацьований балетмейстером згідно із законами драматургії та особливостями сценічної адаптації народного танцю. Під терміном *«композиція»* розуміємо формотворчу структуру твору, закономірне розміщення його частин від простих до найскладніших. *«Композиція танцю»* – це продуманий художній твір, який складається з рисунків та хореографічної лексики, має певну побудову, об'єднаний однією темою і сюжетом.

Відповідно до мети і завдань дисертаційного дослідження використано *культурологічний підхід*. Культурологічний підхід – розуміння вищевартості культури для будь-яких сфер життєдіяльності людини і суспільства, пропонується авторським колективом Харківської державної академії культури: В. Білоцерківським, Ю. Богуцьким, К. Кислюком, О. Кравченком, Г. Романенко, В. Шейком. Його основні принципи можна звести до трьох

основних: а) використання для досягнення мети і завдань дослідження найточнішого визначення культури; б) розгляду процесів і явищ як феноменів культури; в) використання найсуттєвіших ознак культури. Згідно з культурологічним підходом:

– специфіка танцювального канону Слобожанщини є результатом впливу соціокультурних особливостей Слобожанського регіону;

– народний танець Слобожанщини та особливості його танцювального канону вивчаються як явище, що відіграє роль фактора збереження та ретрансляції національної культурної спадщини.

У дисертації використано комплекс загальнонаукових методів, зокрема порівняльного, історичного, системного, аксіологічного та методу контент-аналізу. На основі *компаративного аналізу* досліджено етапи заселення Слобожанщини: визначено вплив історичних та соціальних процесів під час забудови регіону. За допомогою компаративного аналізу було розглянуто особливості використання танцювального канону в народно-сценічних танцях у різних історико-етнографічних зонах Слобожанщини. Після остаточної концептуалізації танцювального канону народних танців Слобожанщини порівняно його типові ознаки з ознаками народних танців, що притаманні іншим областям України.

За допомогою *історичного методу* відтворено в мисленні процес становлення особливостей традиційної культури населення Слобожанщини в його хронологічній послідовності та конкретності. Завдяки огляду історії заселення Слобожанщини висновано, щодо розвитку форм народних танців серед представників населення, які мали певні військові обов'язки, а також про специфіку їхньої ретрансляції та збереження. Історичний метод використано і під час дослідження етапів розвитку професійного мистецтва на теренах Слобожанщини. Поетапний аналіз професіоналізації та академізації народного танцю виявив причини змін у формах народного танцювального мистецтва та засвідчив тенденції сценічної інтерпретації народних танців Слобожанщини.

Під час осмислення системи символів народних танців стало необхідним використання *системного підходу*. Сутність його полягає в комплексному дослідженні великих і складних систем, якою є танцювальний канон народних танців. Поглиблюючи знання про систему символів народних танців Слобожанщини за допомогою вивчення їхніх особливостей у контексті системного підходу, стало можливим визначення змін у розвитку техніки виконання танцювальних рухів. Крім того, чіткіше виявилися зміни в процесі переходу до сценічної обробки народного танцю.

Аксіологічний метод дозволив вивчити та проаналізувати комплекс норм, правил, знань, який закладено в структуру народного танцю. Він визначав цінність традиційного танцю для формування певного світогляду в межах локальної групи населення. Ціннісний підхід визначав вплив танцю на формування моральних, етичних та естетичних норм, об'єднував ці значення з тими функціями, які властиві народному танцю в конкретний період історичного розвитку Слобожанщини.

Для аналізу конкретних фактичних матеріалів, зібраних під час проведення конкурсів, етнографічних та фольклорних фестивалів, концертів аматорських і професійних танцювальних ансамблів, а також ансамблів пісні і танцю та народних хорів, репертуар яких базується на автентичному матеріалі слобожан, обрано *метод контент-аналізу*.

Як провідний спеціально-мистецтвознавчий метод використано, дедалі популярніший в англomовному науковому середовищі, метод квантитативного аналізу музично-хореографічного твору. Відповідно до аналізу хореографічного тексту, квантитативний метод використовується як засіб визначення семантичного поля танцювального тексту, його якісних показників та характеристик, у лінгвістичних та музикознавчих дослідженнях – для виявлення загальних закономірностей.

Основні наукові положення опубліковані в роботах автора [97], [98], [126], [133], [134].

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В ПРОЦЕСІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ РЕГІОНУ

2.1 Вплив соціокультурних факторів на формування регіональних особливостей народного танцю на Слобожанщині

Історично сформована як окремий регіон Слобожанщина охоплювала південно-східну частину Сумської області, північну, центральну та південно-східну частини Харківської області, Луганську область та північну частину Донецької області, а також південну частину Воронежської, Белгородської, Курської областей Російської Федерації [166, с. 19]. Віддавна вся територія Слобожанщини розташовувалась на Середньоросійській височині, її українська частина також охоплювала частину Полтавської рівнини та Донецького кряжа. У рельєфі регіону велика кількість яруг і балок. З початку утворення регіон лише своєю північною частиною знаходився на височині, більшість його території простягалась по Придніпровській низовині і доходила до Донецьких гір [8, с. 16]. Всупереч тому, що сьогодні на цій території втрачено багато соціальних та міжкультурних зв'язків, вирішення завдань дисертаційного дослідження потребує комплексного загальнотериторіального аналізу процесів заселення регіону й формування танцювального канону народних танців.

В умовах сучасної рудиментарності етнохореологічних досліджень традиційного танцю населення Слобожанщини аналіз специфіки заселення регіону крізь призму історичних та соціальних подій важливий для визначення характерних композиційних ознак. Крім того, дослідження семіотики народного танцю також потребує осмислення історичних та культурних процесів, які супроводжували розвиток регіону. Вкрай важливе відновлення історичної пам'яті населення Слобідської України, безумовно, базується на актуальному для сучасного наукостворення питанні етнохореологічного

дослідження традиційної танцювальної культури. Пріоритетним етапом у цьому процесі є виявлення ознак формування соціально цілісної групи в рамках її історичного розвитку.

Нерівномірність заселення території Слобожанщини, ускладненість первинного міжетнічного спілкування та інші соціальні фактори призвели до зональної розбіжності усіх видів і жанрів традиційного мистецтва регіону, зокрема і танцювального. У цьому разі виявлення особливостей народного танцю на Слобожанщині потребує вивчення його композиційних особливостей з урахуванням певних історичних та соціальних відмінностей: часу заселення території, її соціального складу, умов проживання, асимілятивних процесів тощо. Найочевиднішим критерієм, за яким виконано аналіз особливостей формування традиційного танцю на всій території Слобожанщини, обрано період заселення тієї чи іншої частини Дикого Поля. Цей вибір обґрунтовувався історично зафіксованою розбіжністю часу та умовами формування слобод, що безпосередньо впливало на соціальний склад кожної з історичних зон Слобожанщини. Водночас соціальний та національний склад кожної історико-етнографічної зони мав свої принципові особливості у способі та манері виконання традиційних танців, з чим була пов'язана специфіка композиційної структури [78, с. 104]. І сьогодні основні елементи композиційної структури: рисунки, танцювальна лексика, використання елементів побуту та традиційна сюжетність – суттєво відрізняються по своїй території Слобожанщини. Тому хибні висновки сучасних дослідників народного танцю про цілісність традиційного танцювального мистецтва населення Слобожанщини та наявність асимілятивних процесів під час розвитку регіону призводять до створення балетмейстерами еkleктичних форм танцю [66, с. 104]. Балетмейстери, переважно, запозичують деякі танцювальні рухи суто російського народного танцю та особливу манеру їхнього виконання та поєднують їх з рухами українського народного танцю, що створює своєрідний танцювальний «суржик». Насправді, така спроба формування танцювальної лексики народного танцю Слобожанщини не відповідає історичним та соціальним

процесам, що супроводжували розвиток регіону. Саме тому вивчення територіальних особливостей формування народного танцю в кожній із заселених історико-етнографічних зон, у межах кордонів засічних ліній на Слобожанщині, дозволить з'ясувати та схарактеризувати композиційні ознаки танцювальної традиції населення. Формування єдиного традиційного осередку з типовими елементами мистецької традиції, затримувалось консервативністю поглядів різних етнографічних й соціальних груп та відсутністю асимілятивних процесів серед населення. Пізніше виникнення спільних ознак у мистецтві, зокрема і танцювальному, відбувалось завдяки пришвидшенню розвитку промисловості, тотальній індустріалізації та зменшенню домашнього виробництва.

Саме з часу формування в межах Дикого Поля нових поселень у рамках засічних ліній слід розпочинати дослідження особливостей утворення народного танцю. Водночас відокремлення домонгольського періоду зумовлюється відсутністю збережених артефактів, що могли сприяти розвитку традиційного танцювального мистецтва населення регіону. Але, як і в домонгольський період, слід враховувати кліматичні умови (особливості помірного кліматичного поясу з дещо збільшеною кількістю опадів, причиною яких є рельєфна структура Середньоросійської височини), а також суднохідність більшості річок, що визначало господарську діяльність, побут та одяг населення Слобожанщини. Суднохідність Слобожанщини зумовлювала консолідацію багатьох етнографічних груп, що впливало на об'єднання різних елементів традиційного мистецтва, зокрема і танцювального. «Як колись давньоруські слов'яни селилися понад річками, так саме і слобожане перш усього починали селитися там, де було більше води. Ось через що західні частини краю заселилися густіше й раніше, ніж східні, бо на сході було менше річок. Усі найважливіші й найстаріші міста й слободи осажувалися на річках...» [8, с. 17]. Залежність від річкових систем впливала і на формування традиційного фольклору, вагомою частиною якого був народний танець. Виникали складні обрядові комплекси, пов'язані з вшануванням води,

головним елементом яких, здебільшого, був танець. Функції води та її природні властивості зображались у формах композиційної структури обрядових хороводів, на кшталт використання «ключових» та зигзагоподібних перебудов, що нагадували річкові системи [129]. Окрім річкових систем, обрядові комплекси, звичаї і традиції були також пов'язані з наявністю лісосмуг. Традиційний танець, як частина обрядового комплексу, відповідав загальній спрямованості всієї системи календарних свят. У танцях відбивались процеси збору ягід, трудові процеси (ткацтво, гончарство тощо), елементи вшанування природи.

Важливим фактором було те, що більшість соціальних та етнографічних груп мали спільне походження від сіверян, які мешкали тут у домонгольський період. Завдяки цьому елементи одягу, традиції та вірування мали загальні спільні ознаки. Однак більшість характерних елементів традиційної культури сіверян втрачено разом з їхньою міграцією на північ. Визначити залишки прадавньої традиційної культури серед мистецьких надбань населення Слобожанщини не можливо. Хоча, за відомостями Л. Н. Чижикової нащадками сіверян були «горюни», які вважались автохтонним населення регіону [189, с. 31]. Звичайно, домонгольський період в історії Слобожанщини не мав домінантного значення для вирішення завдань дослідження, але вивчення чинних подібних ознак в традиційному одязі, обрядах, звичаях, сформованих на основі єдиної давньослов'янської культури, дозволило відокремлювати зразки культурної традиції, утворені в наслідок взаємовпливу української, білоруської і російської культур, від елементів спільної культурної спадщини домонгольської доби. Результати цих досліджень допомогли узагальнити та спростувати автостереотипи сучасних хореографів про формування подібних ознак народного танцю українців та росіян на Слобожанщині в результаті сусіднього проживання на спільній території. Цей висновок пояснює формування думку про першочерговість асиміляції українського, білоруського та російського та інших народних танців, що негативно впливає на розвиток традиційного танцю на сучасному етапі.

Історики та етнографи, які досліджували заселення Слобожанщини, виокремлювали етапи формування трьох засічних ліній: Белгородської, Ізюмської та Української [8; 160; 200]. Кожний період освоєння нової території відбивався в поглядах людей, рівні їхнього соціального та культурного розвитку, у створених елементах повсякденного вжитку, традиціях, звичаях, усній народній творчості, музиці, танцях. Так, Белгородська засічна лінія забудована та заселена в 1630-1640-их рр. і проходила від р. Ворскла (район сучасного с. Томарівка Белгородської обл.) на заході до р. Челнова Тамбовської обл. на сході [8, с. 20]. Для компаративного аналізу була взята територія від умовних північних кордонів Слобожанщини до сформованих слобод Белгородської засічної лінії, які входили в межі досліджуваного регіону. Ця територія вважається першою історико-етнографічною зоною. У другій половині XVII ст. (1679-1681 рр.) забудовано Ізюмську засічну лінію від р. Коломак до м. Валуйки [8, с. 22]. Таким чином, другою історико-етнографічною зоною на Слобожанщині вважається територія між частиною Белгородської та Ізюмською засічними лініями. І вже на початку XVIII ст. засновано Українську лінію, яка йшла від р. Орелі до р. Дінця. Будівництво розпочато з метою подальшого просування володінь ближче до українського степу та формування укріплених споруджень якомога далі від швидко зростаючих міст Слобожанщини [8, с. 237]. Українська лінія фортифікованих укріплень була споруджена з врахуванням надбань європейської військової інженерії. За матеріалами, поданими Д. Багалієм, довжину споруди визначають близько 244-260 верст (близько 261-278 км.) [8, с. 237]. Систему фортифікаційних споруджень будували представники українського козацтва, саме вони зрештою заселяли збудовані міста і села на цій території. Більшість її фортець розташовувалась на території Харківської області і до сьогодні залишки укріплень зберігаються у Балаклійському, Барвінківському, Зачепилівському, Красноградському, Первомайському районах [8, с. 237]. Саме під третьою історико-етнографічною зоною мається на увазі територія від Ізюмської до Української засічної лінії, з урахуванням поселень навколо останнього

збудованого військового кордону. Поданий територіальний розподіл узгоджується з науковими розробками О. Лиманської, І. Магрицької, В. Сушко [78; 87; 166], які водночас звертаються до історико-етнографічних розробок Д. Багалія, М. Сумцова [8; 160].

Формування народного танцю населення Слобожанщини на кожній з цих територій проаналізовано за наступними критеріями, які визначили напрям використання компаративного методу дослідження:

- обсяг території, яку охоплювала історична зона до засічної лінії;
- етнічний та соціальний склад населення;
- соціокультурні фактори заселення та можливі асимілятивні контакти з іншими етнічними або соціальними групами;
- політична спрямованість заселення (умови і мета формування засічної лінії).

Перша серед історико-етнографічних зон Слобожанщини, які розмежувались засічними лініями, була частиною регіону до Белгородської засічної лінії, вона охоплювала південні частини Белгородської, Курської, Воронежської областей, що сьогодні входять до складу Російської Федерації. Довжина укріплених споруджень Белгородської засічної лінії – найбільша, але територіально на Слобожанщині збудована лише незначна частина. Здійснення досліджень народного танцю в цих областях зробили його невіддільною частиною традиційного мистецтва всього регіону. Значна збереженість описаних зразків народних хороводів і танців, опубліковані матеріали багатьох фольклорних експедицій, спрямовані саме на розвідку в галузі танцювального мистецтва, дозволили сучасним балетмейстерам сформувати репертуар фольклорних ансамблів та ансамблів народно-сценічного танцю на основі композиційних особливостей традиційного танцювального мистецтва. Значна територія, що охоплює історико-етнографічна зона до Белгородської засічної лінії, а також комплексність досліджень жанрів фольклору всієї місцевості, надали змоги виокремити специфічні ознаки у виконанні народних танців кожної окремої області. Саме на цій території до сьогодні збереглися зразки

традиційної танцювальної культури українців, що нині мають важливе значення для відновлення національної свідомості в межах визначення регіональної ідентичності. Збережені ознаки народного танцювального мистецтва на території цієї історико-етнографічної зони Слобожанщини дозволили сучасним балетмейстерам зробити значний крок вперед у процесі піднесення регіонального народного та народно-сценічного танців, що вплинуло на їхню конкурентоспроможність, порівняно з танцювальним мистецтвом інших областей.

Аналіз історичного та соціального складу населення першої розглянутої історико-етнографічної зони Слобожанщини необхідно розпочати з дослідження періоду формування населення всієї території до Белгородської засічної лінії. Історично відомо, що заселення було цілеспрямоване і повністю підконтрольне Московському уряду [8, с. 20]. Міста навколо укріплень Белгородської засічної лінії вже в цей період формувались за допомогою українського населення. Участь у захисті південних кордонів Московської держави брали виключно представники українського козацтва. Саме вони визначали соціальний склад населення захисних слобод по всій Белгородській засічній лінії. Їх мистецькі вподобання були виключно мілітаристичними і не сприяли формуванню особливостей традиційної культури в рамках нових умов проживання. Збережені представниками українського козацтва жанри та форми традиційного мистецтва відповідали військовим потребам та задовольняли прагнення самовираження. Тому в музичному і танцювальному фольклорі Слобожанщини найбільш збережений та досліджений пласт – жанри військової традиційної культури. Здебільшого, це похідні пісні та танці-поєдинки, що виконували функцію бойових тренувань. Вони були типовими для козацької традиційної культури, зберігали елементи композиційної структури, характерні для сольних «Гопаків» (вихід по загальному колу, демонстрація військових навичок, інколи поєдинок з обраним суперником). У цих формах народного танцю не простежувались ознаки танців населення Слобожанщини.

На відміну від соціального складу населення великих міст засічної лінії, територія навколо них, тобто невеликі села і міста, заселялись представниками не лише українського, але й російського селянства, переважно представниками південноросійського, середньоросійського та західноросійського компонентів. Вони зберігали сформовану роками систему традиційних вірувань, поглядів, обрядів тощо [189, с. 18]. Розглядаючи традиційне танцювальне мистецтво цієї історико-етнографічної зони, можна відзначити його певну архаїчність. Попри пізній час формування танцювальної культури, композиційні особливості народного танцю були перенесені сюди представниками російського селянства у жанрах та формах фольклорного мистецтва.

Значна збереженість цих архаїчних форм народного танцю, а також відсутність у них запозичених елементів традиційного танцю українських козаків зумовлювалась відсутність асимілятивних процесів. Московський уряд категорично забороняв перехід представників російського селянства до лав представників козацтва [160]. Водночас незначні міжуспільні контакти, які були невіддільною частиною спільного проживання на одній території, не сприяли взаємопроникненню особливостей танцювальної культури.

Окрім чіткого співвіднесення з певною етнічною групою, на території першої зони простежувалось розмежування серед російського населення на соціальні групи. Серед них існували: «одnodворці» (представники найнижчих верств російського дворянства, які несли службу на прикордонній території), «саяни», «горюни», «цукани» та «ягуни». Усі вони дотримували достатньо консервативного способу життя, уникаючи асимілятивних контактів та зберігаючи власні культурні традиції [166, с. 20-21; 189, с. 36].

Таким чином, на території історико-етнографічної зони Слобожанщини, яку ми окреслили від північних кордонів до Белгородської засічної лінії, переважали форми російського традиційного танцю. Серед обрядових хороводів популярності набули хороводи-пісні в супроводі балалайки або гармоні; серед побутових танців найпоширенішими були форми плясів та переплясів, таких як «Камаринська», «Бариня», «Акулінка» та ін. [78, с. 105].

Ймовірність появи тут форм українського народного танцю або його окремих елементів стала можлива лише в пізніші періоди історичного розвитку регіону (XVIII-XIX ст.) завдяки посиленню міжкультурних зв'язків, появі міської культури та виникненню промисловості. Звичайно, їхня загальна форма дещо змінювалась, набуваючи ознак, характерних для російської манери виконання танців. Міжетнічної інтеграції в цей період не відбувалось, адже фольклорна спадщина вже поступово втрачала своє сакральне значення, відокремлювалась від повсякденного життя суспільства та відходила у сферу розваг. Тому танцювальний фольклор етнографічного осередку навколо Белгородської засічної лінії вважається здебільшого російським, з незначним перенесенням елементів української танцювальної традиції.

Національний склад населення другої історико-етнографічної зони Слобожанщини, що розглядається в цьому дослідженні як територія від Белгородської до Ізюмської засічної лінії, різноманітніший, порівняно з національним складом території до Белгородської засічної лінії [160]. На землі сучасної Харківської та Сумської областей переселялися вихідці із Західних областей України, Правобережжя та Лівобережжя, Українського Полісся, Білорусі, Росії, а також представники інших національностей [8; 160; 187]. Але найбільше на виникнення традиційного танцю в цій частині регіону впливали етнографічні групи українців, етнічні білоруси та росіяни. Крім того, значно ширшим був і соціальний склад населення, тому вивчення міжнаціональних та міжсоціальних взаємовідносин на цій історичній території значно зацікавлює в рамках виявлення ознак формування композиції традиційних танців.

Найчисленнішими стали переселення на територію навколо Ізюмської лінії вихідців із Західної та Лівобережної України, саме вони принесли з собою притаманні їм традиційні танці, які згодом стали фундаментом для майбутніх композиційних трансформацій. Так, представниками українського Правобережжя засновано міста Зміїв, Золочів, а також невеликі села навколо них, міста Чугуїв, Ізюм. Території навколо них заселялись козаками та селянами з Лівобережної України, до речі, як і більшість території

Слобожанщини між Белгородською та Ізюмською засічними лініями [8; 187; 200]. Основою для формування композиційних особливостей традиційного танцю стали зразки народного танцю полтавців. Порівнюючи традиційний танець, що трапляється сьогодні на території сучасних Сумської та Харківської областей, знаходимо багато спільних ознак із фольклорними танцями, зібраними на теренах Полтавщини та Лівобережної України. Про те, що традиційна культура полтавців стала базовою для населення Слобожанщини, також свідчать подібні елементи костюма, побуту та обрядових дій.

Міста Валківського та Чугуївського повітів були засновані московськими служилими, але згодом почали активно заселятись українцями. «Було тільки кілька міст та менших осель Слободської України, котрі були осажені московським урядом, а не українськими переселенцями, ще у першій половині XVII ст. Трохи більше великоросів з'явилося пізніше, за часи царя Олексія, а особливо у XVIII ст., коли там заселялася так звана українська лінія» [8, с. 21]. Така ситуація із заселенням міст Слобожанщини утворила специфічну карту розміщень етнографічних груп, створивши умови для взаємопроникнення і синтезу між культурами і традиціями. Українські та російські поселення розташовувались або осередками, або почерговими лініями. Тому, на цій території можна відзначати виникнення асимілятивних процесів між різними традиційними танцювальними культурами, але лише з часу утворення спільних умов проживання. «Число великоросійських поселенців у різних містах Слободської України то збільшувалося, то зменшувалося од усяких випадкових причин; великоросійські служилі люди залежали од Московського уряду, і він їх посилав туди, де була у них потреба, наприклад, коли якесь українське місто безлюділо. Загалом се був тоді текучий люд серед заселення, і його куди легше було висилати, ніж вільних і непокірних українців. Число Великоруських поселенців в українських містах, здається, не збільшувалося у XVIII ст., а навіть зменшувалося» [8, с. 22].

Білоруське населення заселяло переважно землі Сумської області, тому в традиційному танці сучасної Сумщини можна помітити елементи, подібні до

характерних ознак білоруського народного танцю. Інші етнографічні та етнічні групи, які долучалися до формування населення на цій території Слобожанщини, були незначними, а тому не змогли вплинути на процес утворення специфічної танцювальної культури. Але основою національного складу Сумщини стали представники Правобережної України: козаки та посполиті, що шукали тут комфортніших умов життя [160]. На архаїчну структуру фольклорних танців, які роками існували на Правобережжі, нашаровувались типові для білоруського народного танцю постійні повторення фігур, притаманні стрибки під час виконання рухів, характерні парні оберти. Звичайно, вони були трансформовані під впливом домінантної танцювальної культури, тобто фольклорної традиції українців.

У соціальному складі населення переважали представники козацької громади, які були носіями традиційної культурної спадщини українського козацтва. Козацькі танці переважали в культурі поселень до Ізюмської засічної лінії, але, будучи відокремленими від козацької спільноти та перенесеними в буденне громадське життя, вони видозмінювались й адаптувались до нових вимог життя [78]. Завдяки цьому на Слобожанщині зберігались різні форми козацьких танців: архаїчні (ті, що були військовими та виконувались для військової підготовки) і новітні (адаптовані жіноцтвом згідно з умовами суспільного життя). Але першочергове військове призначення, сформованих на території від Белгородської до Ізюмської засічної лінії поселень, повністю виключало домінування жіноцтва в розвитку культурних традицій. Тому в цій частині Слобожанщини сформувалась виключно «чоловіча» культурна традиція, яка за своєю структурою не мала каналів для збереження створених артефактів та зразків духовної культури. Військова зобов'язаність та постійні захисні походи не дозволяли передавати нащадкам створені форми традиційного мистецтва. Саме тому, за свідченнями дослідників музичної спадщини, у цьому регіоні побутують здебільшого військові пісні і незначна кількість згадок про чоловічі танці.

Ще одним соціальним прошарком, який брав участь у заселенні цієї частини Слобожанщини, були черкеси. Семіотика танцювальних традицій черкесів може вважатися фрагментарно подібною до традиційних танців населення Слобожанщини. На жаль, зразків традиційних танців черкесів вказаної доби не збереглося, а сучасніші форми танцювального фольклору не можуть вважатися аналогом, адже культура черкесів пізнішого періоду зазнала значного впливу етнографічних груп Кавказу.

Також у формуванні населення цієї історико-етнографічної зони Слобожанщини брали участь міщани та селяни, також вихідці із Західної та Лівобережної України [8, с. 21]. Саме вони були основними носіями та ретрансляторами традицій українського народного танцю. Танцювальне мистецтво цих двох соціальних прошарків зумовлювало особливості танцю населення регіону. Саме завдяки участі селян у заселенні регіону виникали побутові танці, що виконувались під час календарно-обрядових та сімейно-побутових свят, мали типові ознаки композиційної структури традиційного танцю на Слобожанщині. «Слобожане не тільки приводили з собою з-за Дніпра свої семейства, збіжжя та худобу, вони привозили з собою попів і церковний причт, котрий тоді був близький до народа, бо його вибирала сама громада, приносили богослужбні книги, церковні дзвони, а найголовніше приносили з собою на нові місця у дике поле свою національну українську просвіту і культуру, котру вони віками утворили у себе на Україні, на ґрунті древнеруської культури; свою православну віру, рідну мову, яко основу національності, свої звичаї, свої чудові пісні і меж ними історичні, так звані думи, в котрих розказана, хоча й поетично, але взагалі правдиво, уся історія українського народа – боротьба його з ляхами, татарами й турками за віру, за землю і волю, за свою політичну і національну самостійність» [8, с. 39].

Заселення Української засічної лінії і містечок та селищ навколо неї відбувалось у дещо іншій формі: головними учасниками її стали козаки та посполиті, які приїжджали за наказом московського уряд. Переважно це було населення, що мешкало в межах Ізюмської та Белгородської засічних ліній [8;

78; 200]. Традиційна танцювальна культура, яку вони принесли з собою ще за часів переселення на землі Слобожанщини, вже певним чином адаптувалася до нових умов життя на прикордонній до Московської держави території, частково трансформувалась під впливом асиміляції у процесі утворення нового соціуму. Ті архаїчні форми народного танцю, які могли бути перенесені з місця попереднього проживання етнічної або соціальної групи, вже встигли втратити своє сакральне значення в житті громади, і тому дослідження форм традиційного танцю та території Української засічної лінії та в містах навколо неї ускладнюється відсутністю будь-яких залишків прадавніх фольклорних форм танців. Переважна спрямованість пошуку композиційних ознак на цій території базуватиметься на аналізі значних асимілятивних процесів. На основі цього спостереження зазначимо, що народний танець сучасної території Слобожанщини, яка відповідає розташуванню Української засічної лінії, частково відрізняється від традиційного танцю, що сформувався в межах другої зони, попри спільну танцювальну основу, притаманну українському народному танцю Західної та Лівобережної України.

Щодо аналізу асимілятивних процесів на всій території Слобожанщини, то вони, звичайно, відрізнялись, залежно від етнічного та соціального складу, а також наявності кордону з іншими державами, з етнічним складом яких локальне населення регіону контактувало. Так, на території Слобожанщини навколо Белгородської засічної лінії, у зв'язку з її значною протяжністю, а також прикордонним проживанням з великою кількістю різних етнічних та соціальних груп населення, композиція народного танцю мала специфічні ознаки в кожній окремій слободі. Близьке розташування західної частини цієї історико-етнографічної зони до Чернігівщини, а також тісні міжетнічні контакти з корінним населенням сучасної Брянської області, віддзеркалювались у композиційній структурі та побутуванні подібних рухів. У танці «Тимоня», який характеризує особливості традиційного танцю сучасної Курської та Белгородської областей, трапляються елементи українського народного танцю, такі як «бігунець», «упадання» [20, с. 47]. Насамперед, ця тенденція є

характеристикою жіночого танцю, адже більшість комунікативних зв'язків підтримувалась саме жіноцтвом. Військова зобов'язаність чоловіків не сприяла постійним стійким міжкультурним зв'язкам. Тому лексика чоловічого танцю сформувалась на основі російського народного танцю, у якому багато «хлопань» та «дрібних вистукувань». Традиційне танцювальне мистецтво цього осередку Слобожанщини об'єднує з українським та білоруським народними танцями не лише певна лексична спорідненість, але й особливості композиції. Виконання танцю трійками (один хлопець та дві дівчини) поширене у фольклорних танцях Чернігівщини, особливо в польках та запозичених у пізніші часи розвитку народного танцю кадрилих. Композиційна структура традиційних танців взагалі надзвичайно подібна до форм українських та білоруських польок: виконавці рухаються здебільшого по колу в доволі жвавому темпі, іноді змінюють напрямок руху та утворюють коло в колі, повторюють фігури [18, с. 268-269].

Значно відрізнявся традиційний танець у селах та містах Белгородської засічної лінії в районах, що сьогодні входять до складу Воронежської області. Унаслідок тісного спілкування з представниками Донського козацтва асиміляція російських та частково українських танцювальних традицій відбувалась у двосторонньому напрямі. Найвиразніше результати асимілятивних процесів у традиційному танці так званого Подоння проявляються в лексиці чоловічого танцю [189]. Руки під час танцю виконавці часто тримають зібраними в кулак, особливо переходячи з одного положення в інше, багато зіскоків у другу позицію, «хлопанья» виконуються ширше, а їхні ритмічні структури простіші ніж у тих, що виконуються в танцях Белгородської та Курської областей. Крім того, чоловічий танець у Воронежській області характеризується великою кількістю віртуозних обертів та складною технікою. Спосіб виконання основних кроків змінений за допомогою дещо збільшеного підйому стегна в різних напрямках (в залежності від кроку), що характеризувало танець козаків Подоння. У жіночому танці Воронежської області асиміляція

танцювальних форм Донського козацтва не проявлялась, адже жіноцтво не мало таких тісних контактів з козаками, як чоловіки [4].

Асимілятивні процеси на території від Белгородської до Ізюмської засічної лінії відбувались безпосередньо між тими етнографічними та соціальними групами, які формували населення Слобожанщини цієї історико-етнографічної зони. Виключити міжнаціональні зв'язки дозволяє локальне розташування району: згадана історико-етнографічна зона займала невелику площу, а також не мала спільних кордонів з етнічними групами, танцювальна культура яких би значно відрізнялась від традицій населення досліджуваного регіону. Отже, взаємопроникнення особливостей композиційної структури побутових та хороводних танців відбувалось у межах двох осередків українського народного танцю: західного та Лівобережного [160, с. 13; 8, с. 27-28]. Традиційна танцювальна культура останнього була використана за основу, а деякі елементи танців Західної України запозичувались та адаптувались до нових умов виконання. Саме тому, традиційний танець населення Слобожанщини має багато спільного в рисунках та рухах з народними танцями Полтавщини. Про спорідненість з танцями Правобережної України більше свідчать елементи вживаної лексики (легкий біг на невисоких півпальцях тощо), аніж композиційні перебудови. Не знайшли відбиття у танцювальній культурі типові для Західного регіону багаторівневі рисунки, а також використання таких засобів просторової композиції, як дроблення рисунку (наприклад: з великого кола на менші). Але була запозичена характерна композиційна особливість танців Західного регіону – використання перебудови в середині основного рисунка [27; 28].

На території третьої історико-етнографічної зони, що була заселена здебільшого українцями, тісні міжкультурні та міжсоціальні зв'язки виникали з представниками донського та кубанського козацтва. Асимілятивні процеси, що супроводжували формування традиційного танцю в цій зоні, відрізнялись від особливостей взаємодії з культурою донського козацтва у Воронезькій області. По-перше, час заселення цієї історико-етнографічної зони був пізнішим, як

порівняти з періодом формування Белгородської засічної лінії. Танцювальні традиції вже починали переходити з зони обрядової необхідності селян або службової необхідності козаків в зону соціального дозвілля і поступово втрачали своє сакральне значення. Водночас спрощувались деякі композиційні ознаки. По-друге, до будівництва Української засічної лінії було залучено переважно населення Слобожанщини (етнографічні та соціальні верстви, які раніше заселяли північну та центральну частини регіону), тому базовою танцювальною культурою стала раніше адаптована традиція виконання українців Правобережжя та Лівобережжя. Таким чином, у міжетнічні та міжсоціальні контакти вступало населення, яке на той час вже сформувало деякі характерні ознаки народного танцю, на відміну від населення Воронежської області, де базовою танцювальною культурою була переважно російська. Ще однією специфікою заселення південних кордонів Слобожанщини (до Української засічної лінії та навколо неї) стала участь у цьому процесі монастирів та церков. Перше місце серед слобідсько-українських монастирів посідав Святогірський [8, с. 159]. Його збудовано на південних кордонах Слобожанщини, тому він озброювався та був захищений стіною. Там перебувала регулярна варта, до монастиря приходили втікачі з татарського полону, також там лікували поранених, калік та літніх людей. Крім того, до монастиря заходили українські та донські козаки, вартові та станичники, великоруські служилі та ін. Таким чином, монастир утворював навколо себе певний ареал, який формувався з населення різних етнографічних груп та соціальних прошарків. Слід детальніше розглянути комунікативні функції монастиря, який дозволяв спілкування різних етнографічних груп. Саме тут відбувався важливий контакт населення Слобожанщини з представниками донського козацтва [8, с. 160].

Умови і мета забудови території Дикого Поля, а також заселення створених міст, містечок і селищ навколо укріплених засічних ліній були в різній мірі спробою вирішення військових потреб регіону. Їхня спільна спрямованість визначила подібне мілітаристичне спрямування поселень.

Традиційна культура етнографічних та соціальних груп мала задовольняти прагнення людей в самовираженні, яке звичайно відповідало загальним умовам життя на Слобожанщині. Тому традиційну культуру населення регіону характеризує зростання форм чоловічого фольклору. Народний танець не став винятком: військова спрямованість зумовила поширення сольних чоловічих танців та чоловічих дуетів.

Частково Слобожанщина була заселена іноземцями, але вони вороже сприймалися домінуючими етнографічними групами населення, які визначали склад регіону, отримували великі пільги за своє іноземне походження (земля, піддані), водночас не брали участь у військовій обороні кордонів Слобідської України. У слободи переселилась незначна кількість поляків, переважно колишніх бранців, калмиків, які виконували військову службу і, вступаючи у шлюб з місцевим населенням, повністю втратили свої національні ознаки. На території регіону кочували цигани, але вони вели відокремлений спосіб життя, були соціально локалізованою групою населення і їхня культурна та звичаєва спадщина зберігалась в рамках етносу [8, с. 38-39]. Також траплялися окремі поселення євреїв та греків, але вони, подібно до інших груп іноземного походження, не брали участі в розвитку, забудові або військовій обороні Слобожанщини, а тому не вступали в тісні відносини і практично втратили характерні ознаки своєї традиційної культури. У танцювальній традиції вказані іноземні культури також не набули поширення.

Слід також зазначити, що з часом асимілятивні процеси по всій території Слобожанщини підсилювались тісними економічними зв'язками, в основі яких була торгівля. Важливу роль у цьому процесі відіграло проведення різноманітних ярмарків, де виконання традиційних танців було невіддільною частиною організації дозвілля усіх учасників ярмарку. «У 1779 р. у 4-х провінціях Слободсько-Української губернії була 271 ярмарка» [8, с. 136] По-перше, вони посилювали міжкультурні та міжетнічні комунікації, що зумовлювало запозичення форм та рухів народних танців; по-друге, прискорення переходу від індивідуального вироблення тканин для одягу та

взуття до масового, фабричного виготовлення формувало нові рухи, які ставали типовими для всієї території Слобожанщини. До участі в ярмарках залучалися українці, росіяни, європейці, цигани тощо. На ярмарках виконання народних танців було засобом національної ідентифікації та усвідомлення своєї етнічної належності. В контексті цього такого виконання запозичувались композиційні ознаки та манера. На Слобожанщині існувало три типи ярмарок: великі, середні та малі. До великих ярмарків відносились харківський Хрещенський ярмарок, котра тривала 20 днів з 6-го січня, Троїцький – 15 днів, Успенський та Покровський, а також сумський Соборний – від 20 до 30 днів. На великі ярмарки привозили сукно, золоту та срібну парчу, шовк, оксамит, льняні та пенькові тканини, галантерею, порцеляну, залізні вироби, англійські шовкові хустки, табакерки, скрипки, струни, коси, французькі та німецькі рушніці. З Белгорода та Москви купці привозили багато книжок, срібного, мідного, олов'яного посуду, стрічок, хусток і інших деталей одягу фабричного виготовлення, чобіт, черевиків тощо [8, с. 136]. Вільний товарообіг на Слобожанщині, особливо розповсюдження загальноживаних елементів одягу, фабричної тканини, чоловічих та жіночих чобіт, засвідчує прискорене стирання меж між традиційними культурами різних етнографічних та соціальних груп. Безумовно, подібне спрощення впливало на формування загальноживаних ознак у традиційному танці. Завдяки уніфікації почали з'являтися рухи, типові для різних груп та верств населення Слобожанщини, які поширювались і в обрядових, і в побутових танцях наприкінці календарних свят.

Окремої дослідницької уваги потребує процес внутрішнього переселення мешканців Слобожанщини в середині XVIII ст. Він суттєво вплинув на ускладнення виявлення особливостей традиційного танцю на всій території Слобожанщини. Внутрішнє переселення поліпшувало формування характерних для традиційного слобожанського фольклору ознак [8, с. 35]. Саме в цей період розпочалась фундація загальнослобожанської культурної традиції. Серед негативних факторів внутрішнього переселення відзначимо, що цей історичний період вплинув на сучасне дослідження міжетнічних комунікацій, адже після

переселення стало складно відрізняти, які форми та особливості композиційної структури були власне українськими, а які переосмисленими в процесі сусіднього проживання. Безперечно, саме в цей час повинні були сформуватись спільні ознаки танцювальної лексики, елементи просторової композиції тощо. На жаль, у глобальному сенсі цього так і не відбулося, адже в середині XVIII ст. танцювальний фольклор почав зникати з природного середовища та втрачати своє сакральне значення, водночас втрачалась автентичність традиційного танцю, і його форми поступово переходили у сферу дозвілля, набуваючи академічності та сценічності.

Ще одним із негативних факторів цього ж періоду, що призвів до завчасного утворення еkleктичних форм традиційного танцю на Слобожанщині (неправильне запозичення композиційних елементів російського народного танцю), була політика російського уряду щодо русифікації української традиційної культури. Козацькі старшини почали активно наслідувати російську традиційну культуру: переходили в спілкуванні на російську мову, змінювали елементи українського народного костюма на російські, нехтували деякими українськими традиціями та звичаями. Це поступово призвело до занепаду української культури не лише в середовищі козацької верхівки, але й серед селянства, яке також почало наслідувати російську культуру. «Зрада своєму народові – по мові, одежі, світогляду і т.д. – все поширилась; спершу денационалізувалися великі міста, як Харків, Катеринослав, потім і малі повітові в значній мірі пішли шляхом псування своєї народності, далі села передмісті, села поблизу заводів і фабрик, села поблизу залізничних станцій. Чужа школа калічила мову дітей, а середня і вища вже цілком перероблювали їх в росіян, або так званих малоросів, часом ворожих до мови і звичаїв своїх батьків» [160, с. 36]. Цей період в історії Слобожанщини характеризувався появою в танцювальному фольклорі «російських» форм побутових танців, таких як кадрили [18, с. 270]. Безумовно, вони були переосмислені українським селянством, але їхня композиційна структура лишалась незмінною.

З початку XIX ст. поступово змінювався напрям розвитку історії та культури Слобожанщини. Швидкі темпи розвитку промисловості, занепад сільського господарства, переселення людей у місто почали негативно впливати на традиції Слобожанщини. У результаті зменшення населення в селі втрачаються зв'язки з обрядами та звичаями, які ідентифікували автентичне населення Слобідської України. Для вирішення завдань цього дослідження означена руйнація мала важливе значення. У результаті було втрачено зразки матеріальної та духовної культур, як і пам'ятки, що зберегли відомості про танцювальне мистецтво населення регіону.

Негативно вплинуло на збереженість форм традиційного танцю Слобожанщини несвоєчасне проведення дослідницьких експедицій, які могли б зібрати та зафіксувати згадки про побутові танці, що лишались у пам'яті селян. Водночас цей згубний фактор характеризував здебільшого дослідницькі стратегії на території Харківської та Луганської областей, адже сучасні теоретичні праці, а також фольклорні ансамблі та ансамблі народно-сценічного танцю Белгородської, Курської та Воронежської областей, мають у своєму репертуарі багато зразків побутових та обрядових танців, що зберігають танцювальні традиції, які були досить вчасно зібрані балетмейстерами та науковцями.

Завдяки компаративному аналізу процесів заселення території Слобожанщини можна зазначити, що етапи формування складу населення регіону, а також його традиційної танцювальної культури, характеризувались певними відмінностями під час забудови кожної із засічних ліній. Завдяки особливостям цього історичного процесу на Слобожанщині утворились певні осередки, народний танець яких відрізнявся своїми композиційними особливостями та лексикою. Така розбіжність у традиційному танцювальному мистецтві пояснювалась тим, що в забудові засічних ліній, а також міст та селищ навколо них, брали участь різні етнографічні та соціальні верстви населення. Прикордонне розташування регіону, як і значна кількість торговельних шляхів, що перетинали Слобожанщину, спонукали до

міжкультурного та міжетнічного спілкування. Асиміляційні процеси, інтенсивність та напрями яких відрізнялись по всій території регіону, також вплинули на локальні танцювальні особливості. Здебільшого, неоднорідність форм народного танцю виникала під впливом української, російської, білоруської етнографічних груп населення. Особливості їхнього традиційного танцю по-різному відбивалися у традиційних танцях населення Слобожанщини, залежно від територіальної належності. Крім того, значно вплинула і соціальна структура регіону. Кожна з соціальних груп, яка переселялась на Слобожанщину, була змушена адаптувати притаманні їй ознаки традиційного мистецтва, зокрема і поетику народного танцю. Особливо вплив асиміляційних процесів простежувався в тих історико-етнографічних зонах Слобожанщини, де територія, окреслена забудованою засічною лінією, була більшою. У зв'язку зі значною територіальною розбіжністю, традиційний танець населення, яке мешкало до Белгородської засічної лінії, мало свої особливості у виконанні побутових танців у межах одного історичного осередку [20].

Ці висновки підтверджують неможливість вивчення народного танцю на Слобожанщині як цілісної системи. Слід наголосити на дослідженні танцювальної традиції населення регіону з умовою чіткого розмежування на окремі осередки і врахування історичних та соціальних факторів формування традиційної культури, зокрема і танцювальної.

Серед спільних ознак формування танцювальної культури регіону виокремимо мілітаристичний напрям, який стримував асиміляцію, значну збереженість форм чоловічого танцю та військової танцювальної традиції, про що свідчать дослідження не лише народного танцю, але й інших видів народної творчості. Безперечно, ця особливість розвитку регіону ускладнювала дослідження сучасних танцювальних форм традиційного танцю Слобідської України. Також спільна поетика простежується і в обрядових танцях, які були пов'язані з народним календарем. Це підтверджується спільним походженням етнографічних груп від прадавніх слов'янських народів. Утворені ними культури, а також обряди та звичаї, що їх супроводжували, посприяли кристалізації

композиційних особливостей обрядових танців різних праслов'янських етнографічних груп. Тому подальші виявлені спільні ознаки хороводів, хороводних ігор і танців не можуть бути доказом наявності асиміляційних процесів між етнографічними групами. Найчастіше вони були наслідком тісного міжсоціального спілкування.

Виконаний детальний аналіз історичних етапів формування засічних ліній (Белгородська засічна лінія – початок XVII ст.; Ізюмська засічна лінія – 1679-80 рр.; Українська засічна лінія – 1731-1770 рр.) дозволив виявити основні характерні ознаки народних танців на території сучасної Слобожанщини та аргументовано довести існування розбіжностей у танцювальних жанрах.

2.2 Професіоналізація народного танцю Слобожанщини

Важливим етапом осягнення причин нівелювання танцювального канону народних танців Слобожанщини є аналіз їхньої професіоналізації. Під час переходу від виконання народних танців в їхньому первинному середовищі до сценічної інтерпретації та виникнення народно-сценічного танцю як самостійного виду мистецтва, відбулась втрата важливих семіотичних ознак. Сьогодні народно-сценічний танець, окрім формування національної самосвідомості, відіграє також важливу роль в процесі визначення національної та регіональної ідентифікації. В умовах глобалізації можливість танцювального мистецтва в пластичних образах виявляти специфіку національного світосприйняття виводить народно-сценічне танцювальне мистецтво на перший план. Саме в контексті регіонального самовизначення важливе дослідження танцювального канону народно-сценічних танців за часів їхнього формування та подальшого історичного розвитку. Трансформація символів народних танців у сценічному мистецтві, а також семіотичний аналіз, потребують пильної уваги не лише науковців, але й балетмейстерів-практиків. Діяльність останніх є етапом у процесі збереження національних архетипів.

Поява перших професійних танцівників, створення театрів, розвиток скомороства, а також подальше заснування перших аматорських та

професійних ансамблів – усе це впливало на трансформацію танцювального канону народних танців у сценічних творах. Цей процес характеризувався деякими ознаками, які підкреслювали специфіку традиційної культури регіону. По-перше, населення Слобожанщини зберігало глибокі сталі релігійні погляди, які впливали на всі сфери життя громади, зокрема і танцювальне мистецтво [8]. Під час професіоналізації народного танцю ці тенденції зберігалися та набули відображення в особливостях композиційної структури календарно-обрядових хороводів, хороводних ігор і побутових танців. По-друге, на території, яку сьогодні охоплює Слобожанщина, занепад селянства як соціального прошарку розпочався лише з XVIII ст., у той час, як у більшості регіонів цей процес розпочато раніше. Таким чином, на Слобожанщині найдовше зберігався безпосередній зв'язок з автентичною танцювальною культурою, і формування танцювального канону народно-сценічних танців базувалося на автохтонних зразках. На жаль, зберегти унікальні особливості народного танцю населення Слобожанщини та повноцінно втілити його в сценічних танцювальних творах так і не вдалося.

Народно-сценічний танець на Слобожанщині був тісно пов'язаним з іншими видами мистецької діяльності. Системний підхід у його дослідженні дозволив визначити історико-культурні та соціальні передумови виникнення феномену професіоналізації народного танцю в цьому регіоні. Передусім становлення та еволюційний розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва Слобожанщини пов'язувалися етнохореологами з високим рівнем розвитку жанрів театрального мистецтва в цьому регіоні.

Початок професіоналізації народного танцю пов'язувався з діяльністю скоморохів, що датується XIII-XVII ст. [41]. Стосовно розвитку скомороства на Слобожанщині, то в регіоні воно виникло з початку його заселення. Скоморохи були талановитими музикантами, лицедіями-мімами, фокусниками, танцівниками, співаками тощо. Скоморохи могли вести осідлий або кочовий спосіб життя. Осідлі скоморохи часто брали участь у забавах при княжому дворі, народних святах. Мандрівні скоморохи (кочові) постійно змінювали

місце для виступів, не належали княжому двору, виступали на площах, ярмарках тощо. Велика кількість ярмарок, які проходили на території Слобожанщини, сприяла популяризації мистецтва скоморохів. Комедійні або сатиричні вистави скоморохи розігрували на майданах, вулицях, ярмарках, використовуючи прості ширми для переодягнення та нанесення гриму. Джерелом їхнього мистецтва була народна творчість. Важливим фактором розвитку всіх жанрів народного мистецтва у творчості скоморохів було те, що вони не лише виконували, але й створювали музичний і танцювальний фольклор. Вони вдосконалювали саму техніку виконання танцювальних рухів, доповнюючи її новими виражальними засобами. Мистецтво скоморохів розвивалось до посилення церковних та світських репресій проти виконавців «бісівських» вистав [41]. Але навіть за незначний час безпосереднього контакту традиційної культури населення Слобожанщини з творчістю скоморохів відбулось ускладнення виконавської майстерності, з'явилися акробатичні рухи, посилилась увага до творчості виконавців-солістів.

З історії становлення та розвитку професійного театрального мистецтва на Україні відомо, що в XVII-XVIII ст. широкого поширення набули вертепи (народно-містеріальні театри) – мандрівні театри маріонеток, які виконували різдвяні драми та соціально-побутові інтермедії [93]. Цей театр розігрував багато вистав, але найголовнішим було привітання з новим роком, побажання добробуту та донесення до людей історії народження Ісуса Христа. Текст драми – оригінальний симбіоз книжкових і народних елементів. Під час вистави розігрувались два основні сюжети: перший, сталий, мав чіткий незмінений сюжет, другий – народно-побутова інтермедія. Вертепна скриня на Слобожанщині, на відміну від Західного регіону України, була надзвичайно складною за конструкцією та двоповерховою. На першому поверсі розігрувались соціально-побутові інтермедії, а на другому – епізоди з євангельського циклу. Вистави починались на другому поверсі, а потім увага глядачів переходила на перший поверх, де актори розігрували побутові сцени. Найчастіше героями другої частини були жінка, чоловік, козак, шинкар,

священик та чорт, інколи траплялися інші варіанти. Танці героїв у виставах значно розвинули техніку народного танцювального мистецтва, попри їхню залежність від змісту обрядової пісні. Ця тенденція була спричинена специфікою сольного виконання танцю, що дозволяло здійснювати імпровізацію та за допомогою рухів проявляти власне світосприйняття. Танець у виставах народно-містеріальних театрів визначався органічною складовою цілісного синкретичного мистецького дійства. Він відігравав роль одного з виражальних засобів в інтермедійних виставах, драматургія яких ґрунтувалась на міфологічних, релігійних та побутових темах. Народний танець у виставах зберігав національні ознаки, зображав специфіку регіонального світосприйняття. Скоріше за все народний танець в інтермедійних виставах зображав унікальні особливості танцювального канону Слобожанщини, але фактичні згадки про спосіб виконання танців в цей історичний період не збереглися. Танець насичено змістовними функціями, зосереджено на розвитку сюжету та пластичній характеристиці героїв.

Саме цей період вважається дослідниками першим етапом професіоналізації народного танцю як в Україні, так і на Слобожанщині зокрема [11, с. 37]. Окрім появи вертепів, на Слобожанщині також з'являються ярмаркові й шкільні театри. Від вертепів їх відрізняло різноманіття виконуваних жанрів. Шкільні театри, ярмаркові театри та вертепи розквітли на Слобожанщині саме в добу «козацького бароко». На практиці ці театральні жанри тісно перетинались, а головне зберігали та поширювали народний танець в його автентичній формі.

Другий період професіоналізації народного танцю пов'язаний з його впровадженням у балетні вистави, але переважно у вигляді дивертисменту. На початку XVIII ст. цей процес не мав національних або регіональних ознак і був достатньо уніфікованим. Дивертисментні народні танці зберігали лише національну основу, не враховуючи композиційних особливостей народного танцювального мистецтва. Поява терміна «характерний танець» детермінована процесами сценічної обробки народного хореографічного мистецтва

виражальними засобами класичного танцю [9, с. 565]. Так, у довідникових та енциклопедичних виданнях «характерним танцем», «народно-характерним» є: «національний танець, що піддався обробці згідно з вимогами сцени, або ж танець в характері персонажу» [9, с. 565]; «різновид сценічного танцю, один із виразних засобів балетного театру» [9, с. 565]; «танець в образі задля реалізації задач драматургії, розвитку сюжету, розкриття характерів» [9, с. 565]. Ці категоріальні детермінанти базуються на трактуванні народного танцю в системі балетної вистави. Видатні балетмейстери звертались до народного танцю як засобу втілення національного характеру в класичних балетних виставах. Серед них виокремимо балети М. Петіпа, Л. Іванова, І. Вальберха, Ш. Дідло, Ж. Перро та ін. Розвиток сценічних жанрів в Україні, зокрема хореографічного, був безвідривно пов'язаний з домінуванням російських мистецьких традицій, тому що більшість митців української сцени були представниками російських балетмейстерських та виконавських шкіл. Важливою подією стала поява перших балетних вистав, які ґрунтувались на українських культурних традиціях. Але, окрім збереження та популяризації національної традиції, танці в цих балетних виставах не зберігали особливостей форм народних танців.

Цей етап професіоналізації народного танцю створив умови для подальшої появи національної балетної вистави, яка використовувала виразні засоби українського народного танцю в якості головного драматичного елемента. Саме завдяки поширенню дивертисментного виконання народних танців в кріпацьких трупах та міських театрах культивувався інтерес до академізації українського фольклорного танцю. У свою чергу, адаптація народного танцю актуалізувала проблему пошуку професійних виконавців, що втілюватимуть дивертисментний народний танець, або створення спеціальних вправ для розвитку необхідних навичок у танцівників.

Зауважимо, що сценічне втілення народного танцю в балетних виставах відбувалося по всій території Слобожанщини однаково під значним впливом західноєвропейських та російських танцювальних шкіл. Вони визначали стиль

та впливали на розвиток жанрів хореографічного мистецтва, відводячи українському народному танцю роль дивертисменту. Другий період сценічної адаптації народного танцю на Слобожанщині розмивав регіональні особливості виконання рухів. Збереження композиційних особливостей та танцювального канону народних танців було загалом не актуальним і не підлягало дослідженню та збереженню професійними фольклористами та етнографами.

Наступний період упровадження українського народного танцю в сценічне мистецтво на Слобожанщині датується ХІХ-ХХ ст. Він був пов'язаний з органічним поєднанням народного танцю з драматургічною лінією театральної вистави та його подальшою трансформацією в окремий вид сценічного мистецтва. Активний розвиток театального мистецтва відбувся завдяки появі в Україні та Слобожанщині зокрема перших стаціонарних театрів. На Наддніпрянщині та Слобожанщині, де перші театральні трупи народилися у ХVІІІ ст., процес відкриття стаціонарних театральних споруд просувався повільніше. Перші аматорські театральні вистави на Слобожанщині з'явилися у 1780 р. і були пов'язані з відкриттям намісництва в Харкові та першого стаціонарного театру [114]. Спочатку всі ролі в ньому виконували чоловіки, які грали водевілі, а також п'єси Вольтера та Фонвізіна. Але скоро театр було зачинено у зв'язку з десятимісячним трауром. Нова сторінка у розвитку професійного театру на Слобожанщині почалась у 1814 р., коли І. Штейн зібрав театральну трупу [114].

Третій етап професіоналізації народного танцю на Слобожанщині став можливий завдяки становленню нового жанру в українській літературі – художньої прози, а також подальшому втіленню літературних сюжетів у драматичних виставах «театру корифеїв». Зразками класичної української драматургії цього часу стали художні твори Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, Панаса Мирного, І. Франка. Нова українська проза поєднувала в собі експресивність, реалізм разом з тонким гумором, притаманним українському народові. Сценічне втілення цих літературних творів дало початок перенесенню українського народного танцю на професійні

сценічні майданчики. У драматичних виставах танець почав виступати як один із засобів характеристики дійових осіб та головних героїв. Він вносив неповторний національний колорит, зберігав автентичні ознаки традиційного українського фольклору, робив вистави доступнішими та зрозумілішими громаді [11, с. 38].

У другій половині XIX ст. в Україні поширився аматорський театральний рух. У виставах І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького народний танець почав використовуватись не лише в якості дивертисменту, але і як організуюча частина драматичної дії. Танець став виражальним засобом, що доповнював характеристики художніх образів героїв, створював на сцені мальовничу атмосферу українського села, надавав драматичній лінії додаткової динаміки. Режисери намагались не лише посилювати сприйняття сюжетної лінії, але й зберігали автентичність танцювальних традицій, театралізували різні жанри і форми фольклорного танцю, ускладнювали техніку виконання. Український аматорський театр виховав плеяду видатних режисерів, драматургів, акторів, а також фольклористів, що згодом очолили етнохореологічні експедиції, метою яких була фіксація та дослідження українського фольклорного танцю. Засновником українського етнохореологічного руху вважаються В. Верховинець, який розпочав свою акторську та балетмейстерську кар'єру під керівництвом М. Садовського. У виставах цього видатного драматурга органічного втілювались хореографічні сцени з драматургією спектаклю. В. Верховинець переніс у театральну виставу багато українських веснянок, гопаків та польок. Значним кроком під час впровадження народного танцю у драматичну виставу стали створені балетмейстером народні танці у виставах «Украдене щастя» І. Франка, веснянки у п'єсі «Маруся Богуславка». Завдяки тісній співпраці з М. Садовським В. Верховинець зацікавився подальшим дослідженням українського народного танцю та створив унікальну базу для сучасних етнохореологічних досліджень. У трупі М. Садовського Х. Ніжинський уперше зробив крок до перетворення українського фольклорного танцю в народно-

сценічне мистецтво [11, с. 38]. Це вдалося зробити завдяки значному ускладненню та розширенню танцювальної лексики за допомогою додавання технічних рухів, а також використання способів просторової композиції (танцювальної поліфонії та принципів контрасту).

Найвідомішим драматичним твором, в основі якого перебувала п'єса на українську тематику І. Котляревського, стала опера М. Лисенка «Наталка Полтавка». Написана п'єса вкарбувала багато фольклорного матеріалу: побут, обряди, звичаї, пісні. Залучення народного танцю як дієвого елементу опери відповідало потребі створення колоритного художнього образу українського села. У опері «Наталка Полтавка» відтворено побутовий танець на матеріалі танцювального канону українського народного танцю Наддніпрянщини та Полтавщини. Для цього танцю характерні зміни та оберти в парах, виконання обертів трійками, довільні положення тулуба, переходи під піднятими руками, чоловічі присядки-розніжки, тинки. Відтворений танець передавав легкий та веселий настрій, народний гумор, любов. Танець виступав як один із головних дійових елементів і допомагав в розкритті сюжету. Паралельно з «Наталкою Полтавкою» з'явилися вистави «Запорожець за Дунаєм», «Не ходи, Грицю», «Утоплена». Серед останніх найповніше український народний танець представлено в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. На жаль, перша екранізація цього твору датується лише 1937 р., а попередні літературні описи мали лише згадки про наявність народних танців та їхні функції. У фільмі І. Кавалерідзе (1937 р.) народні танці, як засіб національного самовираження, розвитку драматургії образів, не використано. У повному обсязі народний танець в екранізації опери «Запорожець за Дунаєм» з'явився у фільмі В. Авраменка (1939 р.). До фільму увійшли: масовий хоровод у супроводі обрядової веснянки, танець-імпровізація козака, танець козаків та фрагмент гопака. Більшість танців характеризувалась значним розвитком техніки виконання рухів, збереженням національного колориту. Негативним явищем у цьому кінематографічному творі стало нашарування деяких рухів, притаманних народним танцям етнографічних груп Західного регіону України

на лексику танців Наддніпрянщини. Наступна екранізація створена лише в 1953 р. режисером В. Лапокшиним [49]. Ця картина, як і подальші кінематографічні версії, мали більшу кількість яскравих хореографічних композицій, які втілювали задум С. Гулака-Артемовського розкрити український національний характер, душу народу, зберегти його традиції та фольклор. Але виконання цих танців було професійним: техніка виконання рухів, використання значної кількості «академізованих» танцювальних трюків, складність хореографічної композиції (у 1953 р. танці в кінофільмі виконували артисти балету державного ордена Леніна Академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка, балетмейстер постановник С. Сергєєв). Опера перестала зберігати важливі елементи танцювального канону народних танців, втративши зв'язок з танцювальними першоджерелами.

Успішне впровадження народного танцю в драматичні вистави відбувалось по всій території Слобожанщини. На Луганщині народний танець розвивався завдяки творчості балетмейстерів Луганського обласного українського музично-драматичного театру. На початку створення репертуар театру складався з вистав корифеїв української драми: «Сватання на Гончарівці» за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка, «Украдене щастя» за драматичною п'єсою І. Франка, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» та «Дай серцю волю – заведе в неволю» за одноіменними п'єсами М. Кропивницького, «Шельменко-денщик» за мотивами комедії Г. Квітки-Основ'яненка, «Майська ніч» за мотивами повісті М. Гоголя «Майська ніч або Утоплена», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького за мотивами народної пісні, «Лимерівна» Панаса Мирного [114]. Першим балетмейстером театру був О. Грін, який активно впроваджував український народний танець у театральну виставу як один з основних виражальних засобів. Більшість народних танців, які використовувались у драматичних виставах, створено на основі фольклорного танцю Наддніпрянщини: вони зберігали особливості побутування танцювального канону народних танців Центрального регіону України, ознаки виконання, естетичні погляди громади, традиції побуту.

Технічна складова виконавської майстерності, як і «академізація» народного танцю, почали розвиватись з появою у творчому складі музично-драматичного театру артистів балету, які володіли методикою виконання рухів класичного танцю. З появою нового балетмейстера Д. Пасічника значно зросла кількість танцювальних сцен у виставах: з'явилися польські народні танці «Мазурка» та «Краков'як», українські народні танці розвивались у результаті появи складної образної танцювальної лексики.

Органічне поєднання театральних традицій та народного танцю значно сприяло розвитку обох жанрів. Народні танці стали важливим виражальним засобом у драматичній виставі. Використання народних танців у драматичних виставах компенсувало відсутність власних балетних вистав, оснований на фольклорній танцювальній спадщині. На жаль, значний розвиток театального мистецтва на Слобожанщині не зумовив своєчасне збирання зразків саме місцевої танцювальної традиції, і багато автохтонних народних танців втрачено, як і комунікаційні зв'язки з носіями традиційної культури.

Четвертий етап професіоналізації українського народного танцю характеризується його значною академізацією та датується ХХ – ХХІ ст. Цей період вперше визначає народний танець як самостійний театральний жанр, що виконується на сценах музично-драматичних та оперно-балетних театрів. За весь час професіоналізації народний танець пройшов доволі складний шлях від окремих дивертисментних вистав до повноцінного самостійного сценічного дійства – окремого жанру. На даному етапі професіоналізації слід визначити два окремих вектори розвитку народного танцю: фольклорний танець у національній балетній виставі та фольклорний танець в рамках становлення народно-сценічного танцю. У рамках національної балетної вистави народний танець зберігав багато своїх фольклорних традицій, адаптуючись до особливостей класичного танцю. В. Верховинець наголошував: «Наш балет, якщо йому судилося народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами,... коли він буде пройнятий духом веселих

танцювальних пісень... Щоб у майбутньому побачити такі балети, треба, перш за все збирати відповідний танцювальний матеріал пильно, обережно і з любов'ю» [23, с. 120-121].

На Слобожанщині започаткування української національної балетної вистави пов'язане зі створенням балету «Пан Каньовський» (балетмейстер В. Литвиненко), в основі якого сюжет балади «Пісня про Бондарівну» та драма І. Карпенка-Карого «Бондарівна». В процесі створення танцювальних фрагментів залучено фольклорні танцювальні зразки, що зібрано та зафіксовано В. Верховинцем під час фольклорно-етнографічних експедицій селами Наддніпрянщини. На жаль, механічне поєднання рухів класичного танцю з умовними рухами народного танцю перетворювало виставу на побутову інсценізацію. У цьому контексті народний танець справляв доволі негативне враження на глядачів. Неузгодженість класичного танцю та автентичних танцювальних зразків створювала відчуття суперечності та конфліктності. Народний танець довгий час не міг стати органічною складовою балетної вистави, попри наполегливість балетмейстерів та виконавців.

В контексті постановчої роботи над балетною виставою «Пан Каньовський» винайдено спосіб органічного поєднання елементів класичного танцю з автентичними народними танцями шляхом адаптації та академізації останнього. Для вдосконалення народного танцю балетмейстерами поєднано рухи фольклорного танцю зі складною технікою класичного. Класичні чоловічі варіації, що будувались на високих стрибках та складній техніці, додавався швидкий та легкий за характером український народний танець зі своїми специфічними стрибками та обертами; класичні жіночі варіації доповнювались національними положеннями рук, легкими стрибками. Спосіб виконання народного танцю в парах (його специфічна композиційна побудова) адаптувався в дуетних формах через поєднання з позами класичного танцю. Таким чином, перша спроба адаптації українського народного танцю стала ґрунтом для подальшого розвитку української національної балетної вистави.

Творчу лінію «Пана Каньовського» продовжено в балетах «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Весняна казка» В. Нахабіна, «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова, «Ростислава» Г. Жуковського, «Хустка Довбуша» і «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського. Адаптація народного танцю в балетних виставах створила унікальний контент, що зберігає актуальність, задовольняє не лише гедоністичні потреби глядачів, але розв'язує проблеми національної ідентифікації, а також репрезентує національний балетний театр поза межами країни [11; 154;155].

Паралельно з появою балетних вистав, танцювальна лінія яких ґрунтувалась на елементах народного танцю, починає формуватися новий сценічний жанр – професійний народно-сценічний танець. Він характеризувався процесами «театралізації» та «академізації» фольклорного танцю. Танцювальна лексика запозичувала елементи класичного та народного танців, значно збагачуючись технічно складними рухами.

Початок розвитку українського танцю в балетних виставах зумовив зростання інтересу до його дослідження та стилізації згідно з умовами сценічного простору. Починають проводитися етнохореографічні експедиції та виникають перші аматорські та професійні танцювальні ансамблі. Цей рух, безумовно, впливав на стан традиційного танцювального фольклору. Внесення суб'єктивних думок у манеру та спосіб виконання танцювальних рухів, ускладнення танцювальної техніки, чого потребували умови професійної сцени та необхідність конкурувати з класичними балетними виставами, пропаганда аматорського мистецтва – все це спрощувало та знищувало народні танцювальні традиції.

Започаткування жанру в Україні безпосередньо пов'язане із заснуванням у 1937 р. Державного ансамблю танцю УРСР – першого в Україні ансамблю народного танцю республіканського значення [107]. Становлення народно-сценічного танцю як самостійного театраль-но-естрадного жанру відбувалось за рахунок активного створення професійних та аматорських танцювальних колективів, а також танцювальних груп при ансамблях пісні і танцю, народних

хорах тощо. Метою та завданням цих творчих колективів було збереження та популяризація народного танцю, його художня ретрансляція, соціальна комунікація, адаптація молоді, консолідація суспільства та ін.. [17]. У формі ансамблевого виконавства народно-сценічний танець використовувався як самостійний повноцінний засіб створення художнього образу та розвитку драматичної дії, що адаптував народний танець згідно із законами сценічного втілення і сприйняття.

Перші професійні та аматорські танцювальні колективи, а також колективи, де танцювальна трупа була невіддільною складовою, почали виникати на Слобожанщині в післявоєнний період. У Харкові значного поширення набуло аматорське танцювальне мистецтво. На початку 50-х рр. майже в кожному будинку культури з'явилися танцювальні колективи для дітей та молоді. Більшість із них з роками припинила своє існування, але традиції танцювального мистецтва, які були ними започатковані, продовжують розвиватись у сценічних доробках сучасних хореавторів. Серед таких колективів: Народний ансамбль танцю «Жайворонок» Харківського палацу культури залізничників, Народний ансамбль танцю «Україна» Палацу студентів НТУ «ХПІ», Зразковий ансамбль пісні та танцю «Дружные ребята» тощо. Репертуар цих творчих колективів складався з українських народних танців Центрального та Західного регіонів України, російських народних танців, польських народних танців, циганських народних танців, молдавських народних танців. Серед найпоширеніших форм народного танцю, які становили репертуар аматорських та професійних колективів, були хореографічні сюжетні постановки «за народними мотивами», композиції на тему боротьби за мир і дружбу всіх народів СРСР та країн соціалістичного табору [65]. У перші післявоєнні роки на базі молодіжного ансамблю Луганської обласної філармонії засновано ансамбль пісні та танцю, який, на жаль, припинив своє існування, і творчі надбання репертуару було втрачено. За часи існування колективу створено багато творчих програм, які склались з народно-сценічних танців різних народів світу, що являли собою масовий варіант нових

сценічних народних танців, які зазнавали обробку. На жаль, найчастіше постановка цих танців означала втрату самобутності, фольклорного першоджерела і створення танцю за шаблоном.

Збереженням основних ознак народного танцю населення Слобожанщини почали займатись творчі колективи північної частини регіону. На території сучасної Південноросійської етнографічної зони також виникли професійні та аматорські танцювальні колективи, більшість з яких і сьогодні продовжує своє існування на високому професійному рівні виконавської майстерності, серед них: ансамбль пісні і танцю «Белогорье» Белгородської державної філармонії, Державний академічний Воронежський російський народний хор ім. К. І. Масалітінова та ін. На Сумщині збереженням та популяризацією особливостей народного танцю Слобожанщини займаються артисти ансамблю народного танцю «Молодість» Сумського вищого училища мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського.

Висновки до розділу

Сучасні межі історично сформованого регіону Слобожанщини охоплюють майже всю Харківську область (за винятком чотирьох районів: Красноградського, Зачепилівського, Лозівського та Близнюківського), південно-східну частину Сумської області (обмежуються Липоводолинським районом на сході та територією м. Буринь на півночі), Слов'янський район Донецької області, північну частину Луганської області до р. Сіверський Донець, а також південні райони Курської, Белгородської, Воронежської областей Південноросійської етнографічної зони. Заселення регіону супроводжувалося складними соціокультурними процесами, тому аналіз основних етапів цього процесу виконувався за наступними критеріями:

- обсяг території, яку охоплювала історична зона до засічної лінії;
- етнічний та соціальний склад населення;
- соціокультурні фактори заселення та можливі асимілятивні контакти з іншими етнічними або соціальними групами;

- політична спрямованість заселення (умови і мета формування засічної лінії).

У процесі заселення регіону брали участь представники українського, російського, білоруського та інших етнічних груп населення. На початку заселення регіону домінували консервативні процеси, внаслідок чого населення Слобожанщини не мало змоги сформувати спільну традиційну культуру з чіткими характеристиками (народний костюм відрізнявся навіть у представників однієї етнічної групи; різні соціальні групи мали свої особливості «говірки»; музична та танцювальна традиція значно відрізнялась по всій території регіону). У результаті відсутності достатніх комунікативних зв'язків між «великоросами», «козаками», «черкесами» та іншими верствами населення танцювальна лексика побутових танців тривалий час зберігала сталі етнічні ознаки, підкреслюючи консервативність поглядів громад.

Асимілятивні процеси на початку заселення були активнішими серед чоловічого населення, адже чоловіки виконували військові обов'язки та були змушені до активного міжетнічного спілкування. Унаслідок цього в композиційній структурі народних танців по всій території Слобожанщини простежується асиміляція традицій сольного виконання в середині основного рисунка, що притаманне танцювальній традиції українського козацтва. Адаптація козацької культурної спадщини була одним з головних аспектів формування традиційного мистецтва на Слобожанщині. Автентичні мистецькі традиції українських козаків віддзеркалились в архітектурі, живописі, музиці і танцювальному мистецтві регіону.

Між народним танцем різних соціальних груп населення та танцювальними формами українських козаків існував глибинний зв'язок, зумовлений історичними, соціальними та культурними процесами. Функції танцювального фольклору козаків були частково запозиченими, але більшість із них зазнала значних змін під час адаптації мистецької спадщини запорізьких козаків. Їхнє першочергове військове призначення повністю внеможливило домінування жіноцтва в розвитку культурних традицій. На Слобожанщині

сформувалась виключно «чоловіча» культурна традиція, яка, згідно зі своєю структурою, не мала каналів для збереження вироблених артефактів та зразків духовної культури. Військова зобов'язаність та постійні походи не дозволяли передавати нащадкам створені форми традиційного фольклору. Саме тому, за свідченнями дослідників музичної спадщини Слобожанщини, у цьому регіоні побутують здебільшого військові пісні і невелика кількість згадок про чоловічі танці. Також можна стверджувати, що населенням Слобожанщини була засвоєна глибока релігійність представників козацтва, а танцювальний канон, що зберігався в усіх фольклорних жанрах, асимільовано на території регіону. Танцювальні символи набули поширення в обрядових та побутових танцях, підкреслюючи високу духовність людини.

Подібні ознаки традиційної культури населення Слобожанщини почали формуватись у результаті розвитку мануфактурного виробництва. Основним важелем виникнення спільних ознак народних танців були поява елементів одягу, що вироблялись з купованої тканини, поширення шкіряного взуття. Значно впливали на підсилення асимілятивних процесів ярмарки, які проводились по всій території Слобожанщини протягом календарного року.

Консолідація населення продовжувалась у контексті утворення міської культури. Під її впливом почала виникати загально регіональної культури, яка з роками трансформувалась у регіональну соціокультурну ідентичність. У контексті утворення специфічних ознак регіональної культури почав формуватися танцювальний канон народних танців, який мав ідентифікувати танцювальну традицію Слобожанщини серед загальноукраїнського народно-сценічного танцювального мистецтва.

Побут та традиції новоутвореного суспільства сформовано внаслідок взаємодії культурних традицій багатьох етнографічних та соціальних груп, серед яких значну частку становило українське козацтво. У першій історико-етнографічній зоні, яка була заселена представниками українського козацтва та російськими «служилими», сформувався народний танець з яскраво вираженою російською фольклорною традицією. Але в цій традиції відчувався вплив

танцювального канону українського народного танцю. Населення другої історико-етнографічної зони формувалось здебільшого з представників українського етносу. Традиційний танець у цій частині регіону поєднував деякі особливості білоруського та російського танцювального фольклору. Остання хвиля заселення регіону відбувалась у наслідок переселення в межах Слобожанщини, тому особливості народних танців не мали чітко окреслених особливостей.

Процес професіоналізації народного танцю на Слобожанщині вносив корективи в його розвиток та рівень збереженості. Перші два етапи сценічної адаптації народного танцю вдосконалили його появою складних рухів, розвиненішої композиції, акробатичних трюків. Творчість скоморохів, шкільних та ярмаркових театрів, а також поява народних танців у драматичних виставах, зробили народний танець одним із засобів висвітлення національного характеру. Інтерпретація народних танців у контексті драматичної вистави відтворювала композиційні особливості, зберігала регіональні особливості виконання рухів, типові рисунки. Подальше перенесення фольклорних танцювальних традицій, яке мало на меті підвищити увагу до мистецької спадщини українців та її популяризацію, згодом почало відігравати негативну роль у цих процесах. Розпочата узагальнена професіоналізація народних танців, усереднена підготовка керівників танцювальних гуртків, підпорядкування академізації народного танцю загальнодержавним потребам негативно вплинули на збереження регіональних ознак народного танцю Слобожанщини. Творчість професійних та аматорських танцювальних колективів мала на меті зберігати та ретранслювати народний танець, але фактично вона спрощувала саму систему народного мистецтва, знищувала зв'язки з автентичною спадщиною, нівелювала функціональну складову. Таким чином, народний танець перейшов у сценічний простір, втративши свою змістовну складову, а також і канали збереження танцювального канону.

Основні наукові положення опубліковані в роботах автора [123], [125], [127], [128].

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКА ІДЕНТИФІКАЦІЯ НАРОДНИХ ТАНЦІВ СЛОБОЖАНЩИНИ В КОНТЕКСТІ ЇХНЬОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

3.1 Утворення ознак танцювального канону народних танців як аспекту художньо-мистецької ідентифікації

Актуалізація питань регіонального самовизначення зумовлена зростанням уваги до загальнонаціональної ідентифікації. Збереження та популяризація найвиразніших зразків традиційної культурної спадщини повністю задовольняють нагальні потреби етнічного самоусвідомлення. Народно-сценічне танцювальне мистецтво, з початку свого відокремлення в самостійний мистецький жанр, мало на меті транслювати специфіку традиційної культури певної етнічної групи. Сьогодні досягнення цієї мети можливе лише за умов визначення регіональних особливостей народних танців. Цю тезу підтвердив О. В. Кравченко: «У сучасних культурологічних дослідженнях багато уваги приділяється питанням національної ідентифікації та підйому національної свідомості українців. У цьому контексті досить негативно лунають цілком виправдані зауваження науковців щодо «культурної невиразності» української сучасної культури в цілому та культури її регіональних осередків. Про це яскраво свідчить відсутність стереотипів сприйняття країни за кордоном» [72, с. 52]. Подібні тенденції, але в регіональному значенні, спостерігаються і в танцювальному мистецтві українців. Невиразність народно-сценічного танцю населення Слобожанщини, проблеми в дослідженні форм народних танців впливають на регіональну ідентифікацію танцювального мистецтва Слобідської України на сучасному етапі розвитку. Актуальні доробки балетмейстерів зазвичай стосуються перенесення на сценічний простір особливостей народного танцю, які досліджено за часів В. Верховинця, В. Авраменка, Я. Чуперчука. Автохтонні танцювальні зразки, що виконувались населенням на Слобожанщині в той самий період, не вивчалися і не фіксувалися. У результаті,

створені на їхній основі народно-сценічні танці значно поступаються у поширеності та виразності сучасним танцювальним творам, що базуються на народних танцях, зібраних та зафіксованих в інших етнографічних регіонах України. Фольклорні зразки, на основі яких створюються народно-сценічні танці, становлять основу репертуару професійних творчих колективів, таких як: Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського («Березнянка» та «Рахівчанка» у постановці К. Балог) [107], Національний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Верьовки («Голубка» у постановці Я. Чуперчука, «Дубо-танець» у постановці І. Поповича) та ін. [50].

Дослідження особливостей формування регіону вже достеменно засвідчили неоднорідність становлення та розвитку танцювальної традиції на всій території Слобожанщини. Процеси композиційного формотворення народного танцю населення різних історико-етнографічних зон підпорядковувалися соціальним та загальнокультурологічним процесам: асиміляції, консолідації, урбанізації, міжкультурній комунікації тощо. На жаль, недостатньо повноцінні дослідження народного танцю населення Слобожанщини не сформували чітко визначених особливостей його структури та виконання. Ця недосконалість етнохореологічних знань щодо специфіки утворення й використання композиційних особливостей побутових та обрядових танців спонукає сучасних хореавторів до використання альтернативних танцювальних рисунків та рухів, які жодним чином не стосуються народного танцю населення цього регіону. Потреба в стриманні розвитку еkleктичних новоутворень на основі псевдослобожанського фольклору потребує окреслення танцювального канону, тобто тих ознак, які задовольнятимуть семіотичні потреби народного та народно-сценічного танців. Подібна система символів дозволить виокремлювати народно-сценічні танці, створені на основі народного танцю населення Слобожанщини, від подібних танців, створених на основі танцювальної культури Наддніпрянщини, Гуцульщини, Полтавщини та інших етнографічних регіонів України.

Поняття «танцювального канону» тісно пов'язане із загальноживаними поняттями «культурний канон» та «культурний код». Вони тотожні і використовуються в культурологічних дослідженнях як синонімічні. Б. І. Кононенко під «культурним кодом» мав на увазі чіткий ключ до розуміння певного типу культури (дописьменний, письменний, екранний періоди). Культурний код, на його думку, дозволяє зрозуміти перетворення знання в сенси; це – певна сукупність сенсів та символів, які включені в будь-який предмет матеріальної або духовної діяльності людини [67, с. 12]. Клотер Рапай розуміє під терміном «культурний код» певний несвідомий сенс будь-якого предмета або явища [142, с. 2]. В обох наведених тлумаченнях культурні коди дозволяють ідентифікувати культуру, якій вони належать, розпізнати сенс символів, ритуалів тощо. За відсутності коду будь-який культурний текст (під культурним текстом можна розуміти і народний танець) стає «закритим», його значення та зміст не підлягають розпізнанню. За наявності коду культурний текст можна «прочитати». Якщо змінити культурний код, зміст та сенс тексту також зміняться. У цьому контексті зростає значення своєчасної концептуалізації танцювального канону народних танців Слобожанщини з метою уникнення зміни традиційних сенсів під впливом утворення сторонніх кодів. Культурний код характеризується самодостатністю, відкритістю та універсальністю. Культурний код, за визначенням Дж. Фіске, розуміється сталою системою знаків, що скеровуються правилами (етичними, естетичними поглядами, моральними цінностями, звичаями, досвідом), створеними носіями цієї культури, і які виконують генеративні та циркулятивні функції в межах культури-носія [64, с. 43]. Друга частина цього тлумачення задовольняє потребу розуміння культурного коду як певного генератора й транслятора смислів у контексті культури та для цієї культури. За визначенням Р. Вагнера культурні коди, що сформовані в культурі є не порожніми носіями смислів, а певною силою, що утворює та організує культурне життя суспільства [64, с. 43]. На основі цього поняття танцювальний канон народних танців дозволяє виявити глибинні сенси та символи, що транслюються під час виконання

традиційного танцю, а також, утворюючи єдину систему, ідентифікують танець з нацією, етнографічною групою, регіоном тощо. Крім того, чітко окреслені танцювальні канони зберігають сталість форм народних танців та дозволяють трансформувати їхні специфічні ознаки в народно-сценічних зразках.

Звичайно, танцювальний канон народних танців на Слобожанщині відрізнятиметься в різних її частинах. Він базуватиметься на характерних ознаках тих традиційних танців, які були поширені в певних історико-етнографічних зонах регіону. Крім того, внаслідок нерівномірності проведення фольклорних та етнографічних експедицій, що збирали зразки народних танців, в деяких частинах Слобожанщини танцювальний канон буде виражений чіткіше, ніж в інших. Чітко виражений танцювальний канон народних танців вже зараз втілюється в роботах сучасних хореавторів, водночас на більшій території Слобожанщини символна система народно-сценічного танцю потребує обґрунтованого виведення для подальшого запобігання утворенню еkleктичних уявлень та хибних тлумачень. Для формування регіональної ідентичності також важливо, щоб обґрунтовано створений танцювальний канон якнайшвидше перейшов у несвідоме сприйняття професіоналами-хореографами та глядачами. Для цього необхідне інтенсивне засвоєння канону хореавторами й застосування кодів, що зумовлюються канonom, у подальших народно-сценічних роботах. Їхнє спільне використання із загальноживаними танцювальними символами пришвидшить адаптацію, а також надасть новим народно-сценічним танцям ознак архаїчності.

Досліджуючи народний танець населення Слобожанщини на всій території регіону, важливо не лише визначити та сформувати танцювальний канон і особливості його інтерпретації та розуміння, але й проаналізувати тенденції побутування чинних символічних систем у народно-сценічних танцях, створених сучасними балетмейстерами. Слід з'ясувати, які символи використовуються в їхній традиційній формі, які трансформуються під впливом різних соціальних та культурних процесів.

Виявлення тенденцій виконання та створення народно-сценічних танців на Слобожанщині посприяє відновленню взаємозв'язків між мистецькою традицією попередніх поколінь та надбаннями сьогодення. Саме для аналізу творчого доробку сучасних хореавторів та дослідження сучасного розвитку народно-сценічних танців слід звернутися до доби формування танцювальних традицій Слобожанщини. Сформовані в цей період композиційні особливості виконання обрядових та побутових танців інкорпоровали необхідні елементи танцювального канону.

Зауважимо, що недосконалість етнохореологічних досліджень народного танцю населення Слобожанщини негативно впливає на створення сучасних форм народно-сценічного танцю. Більшість кваліфікованих хореологічних досліджень датується кінцем ХХ – початком ХХІ ст. [158; 159]. Внаслідок відсутності поглиблених знань щодо визначення характерних ознак танцювальних рисунків та лексики народного танцю стають типовими тенденції до спрощення регіонального танцювального колориту.

Танцювальний канон народних танців на території Слобожанщини формувався не рівномірно, що зумовлено багатьма історичними, соціальними та культурними процесами. Фіксація та дослідження танцювальної спадщини населення Слобожанщини також характеризувалися фрагментарністю. Символьні системи на території досліджуваного регіону, більша частина якого сьогодні входить до складу України, перебувають у процесі формування. Подібний танцювальний канон народних танців північної Слобожанщини (південні частини Курської, Воронежської та Белгородської областей) вчасно досліджено та сформовано [20; 144; 189]. Доцільним у формуванні символічної системи, типової для більшої території Слобожанщини, стане дослідження особливостей народних танців регіону за такими основними критеріями: побутування специфічних лексичних утворень, ознаки виконання загальноживаних рухів, основні способи структурування композиції, специфіка музичного супроводу, особливість взаємовідносин між виконавцями, можливий вплив народного костюма.

Виконаний аналіз танцювального канону народних танців південних частин Курської, Воронежської та Белгородської областей дозволив виявити особливості тлумачення архаїчних сенсів, які сучасні хореавтори трансформують згідно зі сценічними умовами. Також вдалося визначити основні тенденції у використанні балетмейстерами-створювачами танцювального канону та рівень обізнаності митців в історії та теорії народного танцю досліджуваного регіону.

Найбільше відомостей про специфіку виконання народного танцю на Слобожанщині збережено етнографами, фольклористами та етнохореологами, котрі вивчали танцювальне мистецтво першої історико-етнографічної зони (територія, яку займали поселення навколо Белгородської засічної лінії) [189]. Сьогодні ці знання використовуються сучасними хореавторами Белгородської, Курської та Воронежської областей. Традиційний танець на території областей, які були частиною першої історичної зони Слобожанщини, багатий на локальні особливості, що виявляються в образах, лексиці, манері та стилі виконання. Найвиразніше вони віддзеркалились у формах танцювально-ігрового фольклору, а також побутуванні архаїчних зразків, пов'язаних зі святами та обрядами. Структура й композиційні особливості цих народних танців утворювали генетичний зв'язок між фольклором та періодами традиційного календаря.

Виникнення багатьох локальних особливостей у цій частині досліджуваного регіону зумовлено значною консервативністю окремих соціальних груп населення [166, с. 21]. Танцювальна спадщина північних районів Слобожанщини характеризувалася побутуванням «карагодних» форм танців та їхніх різновидів. «Карагод» – традиційна форма народного танцю хороводного типу. Його композиційна структура складалась з трьох кіл учасників хороводної гри або свята. Перше внутрішнє коло – музиканти, навколо яких по середньому колу розгорталась основна танцювальна дія. Зовнішнє коло – активні глядачі, які могли в будь-який момент увійти в коло основних виконавців [20, с. 16]. Подібна композиція частково збереглась у

сценічних танцювальних формах. Вона трансформувалась у складніші танцювальні рисунки, які в сучасних народно-сценічних танцях формуються за допомогою декількох кіл учасників, що рухаються в різних напрямках. У цьому випадку – використання декількох кіл свідчать про залишки солярного культу та звичаю «йти за сонцем», який здавна зображався в архаїчних формах хороводів. Цей культурний код, який побутував у народних танцях, використано в народно-сценічних танцях «Воронезькі хороводи» [50], «У голу́бья золотая голова» [38], «Не шуми ты, рожь» [50] з репертуару Державного академічного Воронезького російського народного хору ім. К. І. Массалітінова (художній керівник – В. Помельников). В останньому наведеному прикладі трансформовано та ускладнено, згідно зі сценічними умовами традиційну композиційну структуру «ключового» хороводу, поширеного на Слобожанщині. На відміну від професійних колективів, фольклорні аматорські колективи зберігають особливість структури старовинних «карагодів» у майже первинній формі. У їхньому виконанні роль третього кола відіграють глядачі. Такий спосіб виконання народних танців зберігся в «Белгородській Матані» Російського фольклорного ансамблю «Льонок» [50].

Північна Слобожанщина в етнохореологічних джерелах належить до складу Південноросійської етнографічної зони [189]. Типова ознака для майже усіх народних танців, що побутували на території, яку охоплювала перша історико-етнографічна зона, використання різноманітних ритмічних утворень, вистукувань, поліритмії, а також «пересіку». Це передусім засвідчувало наближеність до загальноросійських форм традиційного танцювального фольклору. Окрім того, траплялись і композиційні елементи, які вказували на вплив української танцювальної культури. Так, серед найпоширеніших жанрів народного танцю, окрім «карагодів», виокремлюють «танки», «хороводи з рушниками» та «хороводи плясового типу» [20]. Форми «танків» та хороводи з рушниками свідчили про вплив українського народного танцю, що був переосмислений під час міжкультурного спілкування з вихідцями з Полтавщини, Центральних та Західних областей України. «Хороводи з

рушниками» і досі належать до репертуару професійних, аматорських та фольклорних колективів Південноросійської етнографічної зони. Піднятий вгору рушник утворював трикутник, або ж подібну форму утворювали два окремі рушники, поєднані між собою вгорі. Важливість сакрального значення цього візуального образу та глибока символічність сприяли його збереженню в танцювальному каноні сучасних народно-сценічних танців. Такий трикутник повністю відтворював образ рушника, що розташовувався в оселі над іконами. Також рушник, зігнутий навпіл, вішали над колискою новонародженої дитини. У танцях населення Слобожанщини використовувало цей символ як оберіг, а також як підкреслення духовності людини. Окрім того, у піднятому догори рушникові вбачався символ «Священних воріт».

Слід зазначити, що трикутник, який візуально створювали рушники, траплявся і в інших формах народних танців населення Слобожанщини. Його імітували підняті догори поєднані руки, положення в парах. Він активно використовувався в орнаменталі повсякденного та святкового одягу. Трикутник був символом людини, як джерела комунікації, що відбивало сутність міжетнічного спілкування в межах Слобожанщини. Цей символ втілено в багатьох народних танцях населення регіону, адже він віддзеркалював глибоку релігійність, яка була привита населенню представниками українського козацтва.

Розглядаючи детальніше традиційні танці, які побутували серед населення Південноросійської етнографічної зони, слід відзначити певні відмінності у способі їхнього виконання, залежно від національної складової досліджуваної зони. Якщо архетипи танкових та хороводних жанрів мали спільні ознаки по всій Слобожанщині, то архетипи побутових жанрів значно відрізнялись. Танцювальна традиція Белгородсько-Воронезького регіону була більш імпровізаційною: композиція складалась з сольних танців або переплясів (парних чи групових), які змінювали один одного. Популярності набували «Камаринська», «Бариня» [20; 62]. Така тенденція могла стати результатом участі представників козацтва в заселенні цього регіону. Мешканці регіону

трансформувало композицію чоловічих козацьких танців, запозичивши елементи виконання складних технічних рухів у середині кола глядачів. Основу танцювального канону тут, подібно до українського гопака, становили композиційні структури, які базувалися на використанні півкола або кола з постійною зміною виконавців в середині, різкою зміною музичного супроводу, складністю лексичних елементів.

У сучасних народно-сценічних танцях виконання складних технічних елементів зумовлене радше, не бажанням хореавтора зберегти особливості композиції народного танцю, а глядацькою вибагливістю. «Трюкова частина» у танці підсилює його динамічність. Сама сутність та форма сольного танцю в контексті народного свята змінена у зв'язку з гонитвою за видовищністю. У репертуарі сучасних професійних або аматорських колективів не збереглося танців, де сольні танцювальні фрагменти за своєю композицією створювались за схемою: танцівник виконує рух або комбінацію рухів, наступний виконавець повторює та додає свої рухи, що притаманне автентичній танцювальній традиції.

Для танцювального стилю Белгородсько-Орловської зони характерні м'якість та легкість виконання рухів. Дослідники пояснюють це використанням вовняного взуття, обшитого шкірою [20]. Поширені танцювальні кроки (прості, з ковзанням, перемінні, з притупами на місці та під час руху) виконувались на півпальцях. Також актуальності набули прості вибивання, потрійні притупи з акцентуванням другої чверті. Жіночі відрізнялися граційністю та пластичністю. Їм притаманні погойдування тулуба, підбивання плечима в гору, вниз, вперед, назад, праворуч та ліворуч із нахилом голови, кругові оберти руками попереду тулуба, удари двома долонями об землю, плескання. Для чоловічого танцю – легкість та м'якість. Типовими вважались удари ногами в колі, крокування з нетиповим положенням тулуба (випнувши груди вперед, руки відводили назад). Як характерний елемент таке положення тулуба використовують у багатьох сучасних народно-сценічних танцях [20]. Воно надає колорит вокально-

хореографічній композиції «Акулінка» Державного академічного Воронежського російського народного хору ім. К. І. Масалітінова [37].

У танцювальній спадщині цього регіону також помітний вплив народного українського танцю, особливо мешканців центральних областей. Це виявляється у використанні напівприсядів, ударів однієї ноги об іншу під час стрибка («голубці»), поперемінні притупи ногами перед тулубом, бокові рухи з зіскоками. Основні елементи композиційної структури: коло, півколо з імпровізованими переходами всередині, парні та групові перепляси. Така танцювальна традиція виникла на основі російського народного танцю, притаманного центральним областям з додаванням деяких елементів українського народного танцю. Це пов'язано з етнічним складом населення, яке брало участь у заселенні цього регіону [189]. Здебільшого склад населення був біетнічним: більшість складала вихідці з Центральної Росії та України. Тому у композиції побудові традиційних танців траплялися коло та півколо з типовими для західноукраїнського танцювального фольклору переходами всередині основного рисунка.

Белгородсько-Курська стильова зона характеризувалася побутованням карагодів, танків та ширинок («Хороводів з рушниками») [20, с. 67]. У цьому регіоні під карагодом розуміли колективну танцювальну гру, яка супроводжувалась співом учасників або грою музикантів. Хоровод міг розпочинатись розігруванням пісні. Для чоловічого танцю були притаманні різної складності рухи: притупи, стрибки на дві ноги з додаванням потрійних притупів, присядки, напівприсядки на одну ногу, підскоки в чергуванні з високими стрибками, кроки з підбивами та вскоками на дві ноги. Жіночі рухи були м'якими та спокійними. Під час виконання карагодів та танків дівчата рухались плавно, ледь помітно ступаючи з однієї ноги на іншу. Основний крок – простий або з підбивом.

Поширений тут «Хоровод з рушниками», засвоєний під час міжетнічного спілкування з українським населенням, мав дві основні композиційні структури. Перша складалась з двох ліній учасників, які розташовувались одна

навпроти одної. У кінці ліній учасники утворювали «ворота» за допомогою рушника. Усі учасники карагоду проходили під рушником, таким чином зміщуючи хоровод вперед. Друга композиція побудова цього хороводу мала у своїй основі коло. Дві пари, які розташовувались на протилежних сторонах, підіймали рушники догори, утворюючи «ворота». Спочатку всі учасники проходили під одним рушником таким чином, щоб утворити вивернуте коло. Потім, проходячи під іншим рушником, повертали рисунок у первинне положення. У цьому хороводі брали участь чоловіки та жінки. Зазвичай його виконували на Пасху або Красну горку.

У зв'язку з невчасним проведенням фольклорних та етнографічних експедицій, а також відсутністю кваліфікованих описів народних танців, дослідження побутових та обрядових танців, притаманних населенню другої історико-етнографічної зони, ускладнюється [97]. У наслідок цього сьогодні складно виконати детальний опис та класифікувати характерні для народного та народно-сценічного танців Харківщини та Сумщини рухи. Серед опублікованих результатів досліджень та науково-практичних експедицій, які були згадані раніше, відсутні дані про специфіку танцювальної лексики населення Слобожанщини цієї історико-етнографічної зони. Сучасні етнологічні та фольклористичні знання дозволяють достеменно науково обґрунтувати побутування на Слобожанщині типових для цієї місцевості танцювальних рисунків, які доцільно застосовувати під час створення народно-сценічних танців та відтворення ігрової дії фольклорними колективами. Вони мають давнє походження та були зафіксовані обрядовий комплекс, а також систему народних ігор [80; 100; 101]. Крім того, на основі частково збережених танцювальних зразків можна проаналізувати лексичні особливості народних танців населення Слобожанщини і сформувавши необхідний танцювальний канон. Створена система семіотичних ознак ідентифікуватиме народно-сценічні танці, які базуватимуться на традиційному танцювальному матеріалі населення Слобожанщини.

Серед найпоширеніших ознак танцювальних рисунків, притаманних народним танцям, виокремлюються тенденції в зміні напрямків руху під час виконання танців по колу, що пов'язано з уявленнями про рух сонця та сакральними віруваннями у можливість захисту від потойбічних сил. Типовим також було використання в просторовій композиції танцю двох паралельних ліній, що базувалось на традиції виконання хороводних пісень «на два хори», яка була поширена по всій території Слобожанщини [3; 4]. Розділення на два паралельні танцювальні рисунки побутувало в більшості хороводних ігор і танців населення цього регіону. Подібна роздільність дозволяла виконувати почергово частини танцю або гри, залучати більше людей, включати в дію одразу всіх учасників процесу. Серед зразків народних ігор і танців, де використовувались паралельні лінії, можна згадати танець-гру «Воротар» або «Володар», хороводну гру «Просо» та типову слобожанську веснянку «Розлилися води» [25, с. 219, с. 229]. Окрім пісенного супроводу, який розділявся на два хори, типовим для цих хороводів було розділення на два паралельні ланцюги, що потім починали взаємодіяти один з одним.

Ще одними типовими танцювальними рисунками для народних танців населення Слобожанщини слід вважати утворення різноманітних «воріт» та «місточків». На початку становлення форм народного танцю вони також використовувались лише в хороводах та хороводних іграх, але з часом були перенесені до побутових танців населення цієї стильової зони. Подібно до композиційних структур народних танців Південноросійської етнографічної зони, населення Харківської, Сумської та Луганської областей часто використовувало різноманітні варіанти утворення трикутників [97]. Набули поширення «Хороводи з рушниками», танці з великими вовняними хустинами, які з'явилися на Слобожанщині разом з появою фабричного одягу. За допомогою хустини також утворювали різноманітні «ворота», під якими проходили всі учасники танцю. Імітування трикутника піднятими догори поєднаними руками також було актуальним композиційним елементом у танцях другої історико-етнографічної зони регіону. Використання цього

елементу поєднує танцювальну спадщину Слобожанщини з традиційним танцем Полтавщини. На Слобожанщині, подібно до народних танців Полтавщини, учасники утворювали півколо, з одного кінця піднімали поєднані руки догори, під руками проходили всі учасники хороводу, потім рисунок повторювали з іншого боку півкола. Побідні танцювальні рисунки траплялись у веснянці «Шум». Існувало багато варіантів виконання цього танцю, що було пов'язано з побутуванням різноманітних за текстом варіантів пісні на території одного регіону [25, с. 216-217]. В одному з варіантів дівчата утворювали два ключі, що свідчило про достатньо швидке виконання танцю, і бігали в одну сторону, а потім в іншу, співаючи пісню. У іншому варіанті виконавиці розпочинали танець по колу в значно повільнішому темпі, ніж в попередньому варіанті хороводу. Потім дві дівчини підіймали догори з'єднані руки, утворюючи арку, під якою проходили інші. Ця гра подовжувалась, поки дівчата не ставали у дві лінії, одна навпроти одної, а їхні руки переплітались і утворювали фігуру, на кшталт «місточка». Після цього обирали дитину, яка мала, ідучи по «місточку» із рук учасниць хороводу, обійти церкву. Спрошення закличних функцій, а також функцій замовляння до росту рослин, віддзеркалювались у поширенні жартівливих рим у веснянці «Шум». В. М. Верховинець також зафіксував один з варіантів хороводу «Шум» [22, с. 137]. За його дослідженнями, на початку танцю дівчата ставали в загальне коло, обличчям до середини, і розпочинали рухатись простим кроком, а згодом змінювали напрямок руху. Після виконання руху по колу, дві дівчини розривали руки, утворюючи танцювальний рисунок, схожий на підкову. З одного боку цього танцювального рисунка утворювали «ворота», під якими проходили інші дівчата і утворювали нове коло, спиною до його центру. Після завершення цього танцювального рисунка дівчата починали повертати коло у його початковий вигляд за допомогою тих самих композиційних структур.

Утворення композиційних елементів за допомогою переміщень поєднаних рук виконавців втілювалось і в інших хороводних іграх. Ще до початку жнив дівчата виконували обрядові дії під час народної гри

«Колосочок» [25, с. 218]. Головною функцією цього хороводу було забезпечення доброго зрошення ниви, особливо під час літньої засухи. Гурт молодих дівчат рухався від села до поля, утворюючи міст зі сплетених рук, по якому йшла маленька дівчинка-колосочок. Дійшовши до поля, дівчинка зістрибувала з рук і хоровод завершувався. Рух хороводу, завдяки постійному пересуванню його учасниць, нагадував течію струмка або річки. Тому, за віруваннями, дівчата приносили на поле символічну воду. Хоровод був схожий за композиційною структурою на хороводну гру «Шум», але дія в ньому відбувалась не навколо церкви, що змінювало функції цього танцю.

Трикутна основа також простежувалась у найпоширенішому на Слобожанщині хороводі – «Кривому танці». Текст пісні «Кривий танець» свідчив про те, що хороводний танець виконувався одночасно усіма учасниками, не розділяючись на окремі групи, як у веснянках, де зміст хороводу розкривався через діалог. Крім того, назва танцю свідчила про використання певного танцювального рисунка – кривої лінії – засобу розкриття сюжету пісні, а також зображення вірувань населення Слобожанщини. «Побравшись за руки, дівчатка довгою черідкою бігають поміж трьома вербовими кілочками, застромленими в землю і співають.» [22, с. 176-177; 25, с. 199-200].

Композиційна структура та спосіб виконання «Кривого танцю» не були сталими, що свідчило, по-перше, про різні засоби його трактувань серед українського та російського населення, по-друге – про період фіксації дослідниками цього танцю (пізніші варіанти запису танцю відрізнялися складнішими рисунками та вдосконаленням танцювальних рухів, що виконувались під час хороводу). У перших етнографічних виданнях «Кривий танець» зафіксовано як хороводний танець, виконання якого полягало в русі навколо трьох кілочків. Під час танцю дівчата, не роз'єднуючи рук, ходили простими кроками навколо кілочків, утворюючи криві лінії. Особливістю виконання цього танцю було існування декількох його варіантів. Простіший, коли дівчата рухались однією лінією, та складніший, коли дівчата на початку

хороводу утворювали дві лінії, одна навпроти одної. Ще в одному варіанті запису «Кривий танець» розпочинався із загального кола: дівчата починали рух по колу простим кроком, виспівуючи зміст пісні, потім дві дівчини роз'єднували руки і один з кінців хороводу закручувався в інший [25, с. 200]. Після закінчення цієї фігури, дівчата починали рух у протилежному напрямку, щоб утворити знову загальне коло. На цьому «закручування» розпочиналось з початку, лише з іншого боку. Танець закінчувався після того, як дівчата опинялися в загальному колі. Останній варіант – складніший, що свідчило про його пізнішу фіксацію, складався з декількох фігур. На початку танцю дівчата утворювали загальне коло навколо трьох кілочків (інколи обходили дівчат). Спочатку хороводу дві учасниці, які стояли навпроти другого кілочку, роз'єднували руки і починали рухатись одна в бік до одної, обходячи кілочки. Зустрівшись, вони бралися за руки, таким чином утворюючи танцювальний рисунок, схожий на підкову. У цьому танцювальному рисунку дівчата проходили коло, простим або перемінним кроком, після чого одна з них розпочинала виводити «вивернуте» коло (танцювальний рисунок, у якому виконавиці опиняються спиною одна до одної). Остання фігура в цьому варіанті «Кривого танцю» розпочиналася за рухом годинникової стрілки. Під час руху дві дівчини знову розривали руки та утворювали звичайне коло. На цьому хороводна пісня закінчувалась. У цьому випадку назва танцю відбивалась у тих танцювальних рисунках, які створювали виконавиці. Складність виконання танцювальних рисунків, а також необхідність підтримувати хоровод піснею не дозволяла виконувати складних танцювальних рухів, тому учасниці завжди рухались простими кроками.

У деяких селах другої історико-етнографічної зони танцювальна традиція розвивалась, зберігаючи традиції материнського етносу. Консервативно збережені форми південноросійських танків свідчили про відсутність асиміляції з українською пісенно-танцювальною культурою. Завдяки консервативному збереженню традиції вможлилювалась зворотня асиміляція: запозичення архетипів російських обрядових та побутових танців українським

населенням та подальша їхня адаптація. Прикладом такого збереження послуговують хороводи, що записано у с. Завгороднє Балаклійського району Харківської області [74, с. 168–169].

Аналіз танцювальної лексики, яка утворилась на Слобожанщині, відбувався у двох напрямках: вивчення ознак виконання загальноновживаних рухів українського народного танцю, а також лексичних новоутворень, які сформувались унаслідок складних асиміляційних процесів, що супроводжували формування народного танцю цього регіону. Танцювальну лексику народного танцю населення Слобожанщини можна умовно поділити на ходи та рухи, що виконувались на місці, та рухи в просуванні. Серед основних ходів, які виконувались по всій території Слобожанщини, були загальноновживані на всій території України (простий крок, бігунець) і локальні. Упровадження простого кроку було дуже надзвичайно поширеним і залежало від форми танцю, в якому він виконувався. В хороводних іграх і танцях простий крок виконувався спокійно, з рівномірним розташуванням акцентів, відповідно до пісенного супроводу. У побутових танцях простий крок зазнав значних змін: він виконувався з підйомом на півпальці та присіданням під час виконання кроку вперед; з додаванням притупів, з винесенням ноги вперед. Бігунець також зазнав значних змін під впливом танцювальної традиції Південноросійського етнографічного регіону [20]. На Слобожанщині він виконувався з постійним зміщенням акценту танцювального руху на слабку долю музичного такту. Під час зміщення акценту бігунець виконувався зі значним присіданням та притупом. До локальних ходів слід віднести перемінні кроки на каблук, крок на каблук на одну ногу, стрибки зі зміщеним ударом на другу долю, біги з ударами, ходи з зіскоками з винесеною ногою вперед або вбік, польки з підскоками, кроки-човганці, бокові перемінні та ковзні кроки на каблук, біги з винесенням ноги вгору-вперед. Під час виконання основних ходів положення рук та тулуба були довільними. Часто траплялося виконання бігу з виливанцем, що виконувався на один музичний такт та починався з шостої позиції. Подібний біг вмщував як російську, так і українську методику виконання руху.

Легкий біг, притаманний українському народному танцю, доповнювався ударами півпальцями ноги позаду тулуба та ковзаннями, що виконувались перед кроком. Після відокремлення ноги від підлоги та виконання подальшого бігу, вільною ногою виконувався удар півпальцями. Закінчуючи руху нога робила ковзання вперед. Ковзний мазок виконувався також півпальцями поруч із опорною ногою. Даль рухи послідовно виконувались з іншої ноги. Серед найтиповіших ознак втілення основних танцювальних ходів слід виокремити їхню загальну легкість виконання, часте зміщення акцентів та різкі нахили тулуба з довільним положенням рук.

Основні танцювальні рухи без просування також зазнали видозмін. У народних танцях населення Слобожанщини з'явилося декілька варіантів виконання тинків: з ударом під час закінчення основного руху, з винесенням ноги на каблук, по паралельним позиціям ніг, також з винесенням ноги вперед. Така зміна виконання свідчить про вплив російського та білоруського народних танців. Вплив останніх простежувався у виконанні основних танцювальних рухів зі стрибками та високим підйомом ніг. Інші танцювальні рухи, які виконувалися в українських народних танцях, не набули значних змін у виконанні, окрім його характеру. Вони стали різкішими та чіткішими. Рухи та композиція народних танців населення Слобожанщини змінювались під впливом довколишнього середовища: широкі розливи річкових систем, багато вільного простору, лісостепові смуги – всі ці географічні умови сприяли змінам у манері виконання танців [78, с. 103-104]. Виконання вихилясників та тинків ускладнювалось різкими нахилами тулуба в сторони та вперед. Оберти на місці та в парах також характеризувались постійною зміною напрямку руху.

Серед новоутворень слід виокремити появу дрібних вистукувань, які виконувались у напівприсяді, на кшталт дрібних вистукувань, поширених у народних танцях Південноросійського етнографічного району. У народних танцях Харківської, Сумської та Луганської областей не використовували «пересіку», але зберігалось зміщення основного акценту з першої сильної долі

музичного такту на другу (синкопоутворення) або на другу чверть музичного такту.

Про зміну характеру виконання українських побутових танців на Слобожанщині писав К. Василенко, акцентуючи увагу на тому, що спосіб виконання рухів та сама композиція танців увібрала південноросійську манеру виконання: Рухи руками широкі, чоловічі присядки виконуються за виворітними позиціями, оберти в жіночому танці виконуються високим підйомом ноги (ця особливість зумовлена не лише зближенням російської та української танцювальних культур, але й зміною жіночого костюма) [18, с. 102]. Чоловічий танець характеризувався чіткішими та різкішими рухами, виконанням присядок з виходом на відкриту ногу, подібно до присядок, поширених у народних танцях Південноросійської етнографічної зони. Рухи жіночого танцю також стали чіткішими, в лексиці народного танцю з'явилися дрібні вистукування, різкі нахили тулуба, виконання рухів з винесенням ноги на каблук.

Багато побутових та сюжетних танців виконувалось у супроводі оркестрів «троїстих музик». Більшість побутових народних танців населення Слобожанщини були парними та виконувались з дотриманням фігур. Серед найпоширеніших танців побутових жанрів можна виокремити: гопаки, метелиці, польки, камаринські, кадрили [120, с. 163], що підтверджувало висновки про фундаментальність використання української танцювальної традиції та пізніший вплив асимілятивних процесів. У фігурних танцях, як вже було зазначено, ритмічна структура руху (розподіл акцентів) часто не співпадала з метро ритмом пісні або інструментальної п'єси, що була основою танцю.

Характеристика деяких типових народних танців, які виконувались населенням Слобожанщини:

«Коханочка» – один із автентичних народних танців, побутового жанру, подібних за композиційною структурою до козачків. В його основу покладено сюжет стародавньої пісні. Основними елементами танцю були широкі та

стрибкові рухи з високо піднятими колінами, велика кількість танцювальних фігур, які часто змінювались у швидкому темпі. За ритмоструктурою він нагадував козачок, тому виконувався жваво та грайливо [23].

«Богодухівська метелиця» – побутовий український народний танець, безпосередньо створений населенням Слобожанщині, який виконувався на новорічні свята, і своєю назвою зображав зимовий настрій та погоду. Танець міг виконуватися як парно-масово, так і самими жінками. Музичний супровід змінював свій темп з помірного до жвавого, імітуючи заметіль. Рухи, які виконувались у танці, були досить широкими та жвавими, основу складала бігунці, оберти, повороти, рухи по колу.

«Слобожанська полька» – народний танець, що належить до жанру побутових українських танців. Композиція польки була досить не складною: танець формувався з двох фігур, що могли повторюватись декілька разів. Часто в танці зустрічались елементи «переплясу», що характеризувало саме слобожанську танцювальну традицію та відрізняло її від подібних побутових танців інших регіонів України. На початку танцю виконавці ставали у пари по колу та займали вихідне положення (чоловік тримав жінку однією рукою за талію, а іншою рукою тримав руку партнерки). У першій фігурі виконувався приставний крок по колу. У другій фігурі виконавці підіймали поєднані праві руки догори, дівчина виконувала оберти під рукою. Основний рух ногами зберігався [31]. Застосовуючи квантитативний аналіз до музично-хореографічної партитури цієї польки, зауважимо, що силабо-тонічний ряд першої та другої музичних фраз складається з чергування хорей та ямба. Зіставляючи музичну партитуру з кінетограмою польки, підкреслимо, що ямбічна структура в хореографічному тексті реалізується за допомогою потрійного притупу зі зміщенням акценту у виконанні на слабку долю такту (Додаток 1). Силабо-тонічна структура третьої та четвертої музичних фраз складніша. Третя музична фраза формується з такої послідовності стоп: хорей, ямб, пірихій, хорей. Четверта музична фраза повністю збігається з третьою. Вони відповідають другій танцювальній фігурі польки. Обертання дівчини під

рукою співпадають з четвертою музичною фразою. Також зауважимо, що ускладнення танцювального тексту за допомогою обертів відбувається тільки в одного з виконавців, водночас, ямбічна стопа відтворюється рухами обох танцівників.

Складна силабо-тонічна структура третьої та четвертої музичних фраз дозволяє ускладнювати польку, підсилюючи її прискоренням обертів та скороченням кількості повторів у виконанні перемінного кроку. Наявність пірихія у послідовності стоп дозволяє виконувати оберти під рукою відразу після двох перемінних кроків.

«Кадриль», як і полька, широко побутувала на Слобожанщині. Вона складалась з багатьох фігур (до дванадцяти) і відзначалась різними варіантами виконання танцю. Характерною ознакою лексики слобожанських кадрилей були танцювальні рухи зі скороченими стопами (на відміну від витягнутого носка в центральних областях) та ходи з «каблука» [78, с. 106].

Асиміляція російської танцювальної традиції населенням другої історико-етнографічної зони помітна в народному танці «Яблучко», записаному в Броворському районі Харківської області. Він складався з двох фігур, що постійно повторювались. На початку першої фігури виконавці, склавши пару, виконували по два приставні кроки праворуч, потім ліворуч. У другій фігурі виконавці рухались парою по колу, виконуючи вальс [78, с. 106].

Назва танцю «Коробочка» походила від назви пісні «Коробейники», мелодія якої перебувала в його основі. Танець парний, мав сталу форму виконання [31, с. 40]. Він складався з двох фігур, як і більшість побутових танців на Слобожанщині. Основним композиційним елементом вважалось коло, по якому учасники танцю рухались в різних напрямках. Перша фігура побудована на простих кроках в обидві сторони по колу. У другій фігурі партнери танцю рухались в різні сторони по колу. Виконуючи кроки, акцентували останню музичну чверть у такті, наприкінці повертались у вихідне положення. Наприкінці другої фігури виконавці парами рухались по колу, виконуючи оберти [78, с. 107].

Танець «Карапет» був одним з найулюбленіших танців в Україні, а особливо серед населення Слобожанщини, що зумовлювалось фіксованою композиційною структурою та постійним повторенням нескладних рухів українського народного танцю (колупалочки, обертання). Спершу танець виконувався населенням українського Полісся, а потім асимілювався на Слобожанщині. У пізніший історичний період цей танець у регіоні виконувався і під популярні російські побутові мелодії. З інших джерел відомо, що танець мав вірменське походження, згідно з яким Карапет – покровитель митців, який дарував талант музикантам і танцюристам. Танець «Карапет» набув значної популярності в багатьох етнографічних регіонах України та поза її межами. Силабо-тонічна структура польки до танцю «Карапет» складається з постійного чергування ямба та хорєя. За винятком сьомого такту в музичній фразі, в якому ямб замінюється хорєєм. У першій фігурі рухи виконавців постійно повторюються, наприкінці другої фігури виконавці ускладнюють бокові приставні кроки обертами дівчини під рукою в хлопця. Оберти під рукою співпадають із заміною ямба хорєєм, таким чином відтворюючи зміну в музичній фразі (Додаток 2).

На основі представлених словесно-термінологічних описів народних танців створено кінетографічні партитури та проаналізовано музично-хореографічний опус (тих народних танців, до яких зберігся автентичний музичний супровід). У результаті виявлено, що всі зміщення музичних акцентів та зміни стопи відбиваються в танцювальній лексиці у формі потрійних притупів, обертів або ударів з різким нахилом тулуба.

Із переліку музичних інструментів, що супроводжували танці, за свідченням фольклористів-етнографів (В. Іванов, П. Іванов, М. Сумцов), населення Слобожанщини найчастіше використовувало гармоніку, ріжок, балалайку, скрипку, цимбали, решето, бубон. Як вже було зазначено, побутові танці населення Слобожанщини виконувались під супровід «троїстих музик». Склад оркестру – варіативний, але місце скрипки зафіксовано як основне в будь-яких складах, завдячуючи виразним та технічним можливостям цього

інструмента (наприклад: скрипка, бубон, цимбали; дві скрипки, бубон; скрипка, гармонія, бубон) [2]. Виконання інструментальних творів на Слобожанщині помітно наслідує традиційну музичну культуру Полтавщини та фрагментарно Полісся, яка характеризується народним інструментальним музикуванням. Після скасування кріпацтва «троїсті музики» збільшували склад інструментів додаючи окремі з них до свого складу або об'єднуючи декілька ансамблів в один. У пізніші періоди розвитку регіону до складу «троїстих музик» починають долучатися інструменти серійного виробництва підприємств: баяни, акордеони, фабричні скрипки. Їхня поява значно наближує виконання інструментальних творів до академічного.

Невіддільною компонентою, яка відігравала значення у формуванні специфіки виконання рухів у народних танцях Слобожанщини, був народний костюм. Після тривалого періоду асиміляції зрештою сформовано загальнорегіональні особливості. З появою сорочок з фіксованим коміром, які були типовими для білоруського етнічного костюма, виконання рухів та постава стали більш вільними, а рухи рук та тулуба – впевнені і широкі. З поширенням серед населення спідниць-шарафанів та спідниць-саянів, а також з поширенням фабричних і кубових тканин, жінки почали танцювати легше та невимушеніше, з'явилися стрибки, скоки та перескоки, притопи та дрібні вистукування, положення тулуба під час танцювання доповнились нахилами, поворотами [127]. На появу легкості в жіночому танцюванні також впливала трансформація головних уборів, які спрощувались завдяки синтезу елементів народного одягу українців, росіян та білорусів. У побуті населення Слобожанщини з'явилися шалі (шовкові або з тонкої шерсті). Вони були частиною святкового комплексу одягу і поширені на всій території регіону [113]. Окрім побутової функції, шалі відігравали роль декоративного елемента, який використовувався під час танцю. Вони привнесли нові положення рук, положення рук у парі танцюючих, положення корпусу та деякі рухи. Шалі перетворилися на один з елементів, який впливав на формування образу та ідеї танцю.

Розповсюдження жіночого взуття на підборах, яке вважалось святковим, зумовлювало потребу запозичення дрібних вистукувань, ударів та притупів. Змінилась техніка виконання танцювального кроку: типовим стало виконання рухів «з каблука».

3.2 Специфіка використання танцювального канону народних танців у сучасному народно-сценічному мистецтві

3.2.1 Танцювальний канон Слобожанщини у взаємодії з народним танцем інших регіонів України. Український народно-сценічний танець найвиразніше презентує нашу культуру на міжнародній арені. Подібний інтерес до українського народно-сценічного танцю ґрунтується на багатовіковій історії та традиціях. Його фольклорна основа дозволяє підтримувати зв'язок з іншими видами народного мистецтва, передавати знання молоді, зберігати притаманні українцям особливості характеру, світогляд, моральні та етичні цінності. Збереження форм народного танцю спонукає до поглиблення знань українських балетмейстерів в галузі історії, релігії та культури українського народу. Адже, як зазначив А. Богород у статті «Специфіка трансформації традиційної танцювальної діяльності українців в умовах глобалізації»: «Втрачаючи танцювальний фольклор, українська нація втрачає часточку своєї душі, своєї самобутності, що, у свою чергу, негативно впливає на культурно-історичний розвиток народу» [13, с. 125].

Сьогодні фольклорні танцювальні традиції перебувають у фазі ускладненої адаптації до умов прискореного технічного прогресу. Глядацька вибагливість, викликана збільшенням шоу-програм та вдосконаленням технологій візуальних ефектів, актуалізує перед балетмейстерами нові завдання. Але в гонитві за різьким видовищем втрачається автентична складова народно-сценічного танцю України. У результаті між танцювальними традиціями минулих поколінь та роботами сучасних хореавторів виникають порожнини, які ускладнюють збереження української фольклорної спадщини.

Розвиток народно-сценічного танцю зумовлюється використанням сучасними балетмейстерами переважно двох основних принципів обробки

танцювального фольклору: збереженням автентичного танцювального першоджерела (діяльність етнографічних та фольклорних гуртів) та наближенням народного танцю до академічного виконавського рівня (діяльність аматорських та професійних танцювальних колективів) [66, с. 68].

Обидва принципи обробки танцювального фольклору сформульовано в праці А. Гуменюка «Українські народні танці» [31, с. 26]. Науковець окреслив три основних принципи обробки танцювального фольклору: перший – збереження першооснови фольклорного танцю (мінімальна обробка та збереження фольклорного варіанта виконання), другий – перекладення народного танцю (сценічна обробка чинних виразних засобів фольклорного танцю), третій – створення балетмейстером на основі народного танцю власного інваріанта. Сучасні умови розвитку суспільства потребують від молодих балетмейстерів не лише розв'язання загальних проблем збереження традиційної танцювальної спадщини, але й пошуку нових засобів обробки традиційної танцювальної культури та підвищення її популярності серед молоді. Адже відсутність конкурентоспроможності народно-сценічного танцю в умовах глобалізації може призвести до його занепаду та втрати значного пласта традиційної української культури.

Основним засобом реалізації завдань збереження та популяризації народно-сценічного танцю є дослідження чинного танцювального канону народних танців, а також його трансформації згідно з умовами сценічного простору [97]. Система символів, яка функціонує в народних танцях, зберігає автентичну першооснову традиційного танцювального мистецтва. Чітка сформованість ознак народного танцю надає певної канонічності народно-сценічним танцям, які ґрунтуються у просторовому рішенні на автентичних танцювальних зразках.

Танцювальний канон народних танців значно відрізняється на всій території України. У деяких етнографічних районах, окрім місцевих ознак, символи-коди народних танців мають і суто локальні відмінності.

Важливим етапом формування танцювального канону народних та народно-сценічних танців Слобожанщини є порівняльний аналіз його особливостей з уже чинними кодовими системами народних танців інших областей України. Компаративний аналіз дозволить визначити ймовірні лакуни у сформованому танцювальному каноні, окреслити можливості його впровадження в практичній діяльності балетмейстерів-практиків.

Напрямок використання порівняльного методу дослідження танцювального канону народних танців визначено наступними критеріями:

- специфіка використання традиційних рисунків та особливості їхньої трансформації;
- особливості виконання найпоширеніших рухів українського народного танцю та формування локальних рухів;
- тенденції втілення музичного супроводу засобами танцювального мистецтва.

Звичайно, ще одним компонентом танцювального канону народних танців були взаємовідносини між танцівниками під час виконання. Цей аспект народних танців надзвичайно важливий для їхньої загальної характеристики та визначення національної або регіональної належності. Особливість взаємовідносин, які визначають етичні норми в суспільстві, впливала на відстань між виконавцями під час руху та виконання танцю на місці, на положення рук в парах. Але, розглядаючи український народний танець, можна стверджувати, що тип спілкування між виконавцями підкреслював сталі етичні норми поведінки, поширені в суспільстві [18]. Тому цей компонент танцювального канону народних танців, а як наслідок народно-сценічних танців, не мав значних відмінностей і не потребував окремого порівняння.

Для розв'язання проблеми регіональної ідентифікації народного танцю населення Слобожанщини в контексті розвитку народно-сценічного танцю України виконано компаративний аналіз танцювального канону народних танців різних етнографічних регіонів. Для порівняльного аналізу обрано етнографічні регіони України, в яких танцювальний канон народних танців мав

найвиразніші відмінності: Наддніпрянина, Полісся, Полтавщина, Прикарпаття та Закарпаття. Компаративний аналіз народного танцю Прикарпаття та Закарпаття базувався на визначенні специфіки народних танців етнографічних груп населення цих регіонів: бойків, лемків та гуцулів. Танцювальний канон народних танців етнографічних регіонів України у порівнянні з каноном народних танців Слобідської України. Під час застосування методу визначено особливості основних форм побутових та обрядових танців.

До найпоширеніших жанрів народних танців Наддніпрянини належали хороводи, метелиці, гопаки, козачки та сюжетні танці. У пізніші часи розвитку народного танцю виконувались польки й кадрили. Танцювальний канон цих танців означено ще В. Верховинцем у підручнику «Теорія українського народного танцю» [23]. Сьогодні академізовані приклади цих форм побутових танців становлять «золотий фонд» репертуару професійних та аматорських танцювальних колективів. Структурна характеристика цих танців, типових саме для Центрального регіону України, виявляє особливості регіональної хореографічної ідентифікації.

Зміст танців форми «метелиця» передається активною динамікою рухів, швидкою зміною фігур і різноманітними кружляннями, що ніби відтворюють хуртовину-метелицю. У хореографічному аспекті цей танець ще не втратив зв'язків з хороводами, тому основний композиційний елемент метелиці – коло [31, с. 385]. Хореографічна лексика цього народного танцю надзвичайно проста і складалась зі швидких дрібних рухів, що відтворювали поведінку людини, яка намагається зігритися: вибиванці, бігунці, голубці, підбивки, оберти самотійно та в парі, гра в сніжки тощо. У своїй архаїчній формі танець виконувався під спів, пізніше – під інструментальний супровід, нерідко під «троїсті музики». У зв'язку з цим мелодії метелиць зазнали деяких ладово-інтонаційних та ритмічних змін. Зберігаючи архаїчні зв'язки з хороводними формами танців, метелиці обов'язково починались із повільного вступу, який потім рівномірно прискорювався. Закінчувались метелиці переважно в початковому темпі виконання, імітуючи затухання хуртовини.

Зразки сценічної обробки народної метелиці становлять репертуар багатьох професійних колективів: Державного академічного волинського народного хору (хореограф-постановник В. Смирнов) [50], Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського (хореограф-постановник П. Вірський) [107].

«Гопак» (форма побутових танців) – найпоширеніший народний танець Наддніпрянщини. Дослідники по-різному трактують походження назви «гопак»: часто його співвідносять з вигуком «Гоп» або дієсловом «гопати» [23; 26]. Гопак формувався як суто чоловічий танець, в якому виявляли силу, спритність, мужність, закріплювали бойові навички та розвивали витривалість, потрібну для ведіння бою. Потім він трансформувався в парний та масовий танець, в якому почали брати участь і жінки.

Композиційна структура характеризується частою зміною різноманітних фігур, які базуються на основі лінії, кола, діагоналі. Значну частину народного, а сьогодні і народно-сценічного танців, займало виконання технічно складних елементів. Здебільшого учасники танцю розташовувались у півколі, а соліст – посередині; інколи півколо замінювали лінійні або діагональні рисунки.

Хореографічна лексика гопака формувалась з основних рухів українського народного танцю Центральних областей України. Провідна роль у гопаківі відводилась чоловіку, тому його рухи складніші та віртуозніші. Окремої уваги заслуговує значна кількість трюкових елементів, якими насичений танець.

Музичний розмір – 2/4. Мелодії виявляли динамічний образно-тематичний зміст танцю, часто змінювалося музичне наповнення залежно від дії та структури хореографічних епізодів. Мелодія могла звучати мужньо, героїчно, лірично, радісно та ніжно [30; 65].

Яскраві зразки обробки народного танцю гопак виконують Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського (хореограф-постановник П. Вірський) [108], Національний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Г. Верьовки (хореограф-постановник

О. Гомон) [110], Державний академічний волинський народний хор (хореограф-постановник В. Смирнов) [36], Український державний академічний козацький ансамбль пісні та танцю «Козаки Поділля» (хореограф-постановник О. Єфімчук) [170] та ін.

Форма побутового танцю «козачок» – один із найпоширеніших форм народних танців Наддніпрянщини та поза її межами – виконувалась групою або парою виконавців, також могла виконуватись виключно жінками (група дівчат, соло, дует)[31]. Найвиразніше від гопака козачок відрізнявся відсутністю виключно чоловічих фрагментів виконання, підкреслюючи пізню асиміляцію та поступове домінування жіноцтва. Композиційна структура цієї форми народного танцю не мала значних відмінностей, у порівнянні з гопаком або метелицею. Для козачків також були притаманні колові та напівколові хореографічні рисунки, зигзаги, спіралі, дзиги тощо. Групи чоловіків та жінок не виконували самостійні танцювальні фрагменти, усі фігури танцювались разом. Інструментальні п'єси також не мали чіткої фрагментарності, у порівнянні з гопаком.

Для танцювальної лексики козачків притаманна дрібна виконавська техніка, адже рухи витанцювували в дуже швидкому темпі, що міг зростати наприкінці танцю. Серед основних рухів виокремлюються: бігунці, вихилясники, голубці, доріжки, припадання (особливо у повороті), тинки, чоловічі присядки. Для мелодій козачків є типовим музичний розмір 2/4. Для козачків характерні зміни у музичному мотиві, значна кількість мелодійних нюансів. Структура мелодії не складна: часто використовуються два або три музичних періоди, які потім постійно повторюються в різноманітних варіаціях [31].

Приклади сценічної обробки козачків також становлять репертуар провідних професійних колективів України.

Архаїчність форм народних танців Наддніпрянщини зберегла у своєму танцювальному каноні елемент імпровізаційності, який втілюється у виконанні сольних танцювальних фрагментів. Завдяки цьому також підтримується зв'язок

народно-сценічних танців з танцювальною спадщиною українського козацтва. Серед загальних ознак народних танців цього регіону можна виокремити: наявність складної чоловічої техніки, легкість та ліризм жіночого танцю, використання простих рисунків (коло, півколо, лінія, часто з солістами всередині), чітка музична ритмоструктура, рівномірне акцентування під час виконання рухів.

Специфіка танцювального канону народних танців Полісся зображалась в особливостях виконання поширених тут польок [31, с. 436]. В основі композиційної структури збереглися майже всі елементи хореографічного рисунка, притаманні іншим регіонам України: загальна група, лінія, півколо, коло, два кола, що рухались у протилежних напрямках, ключовий ланцюг або спіралеподібний, вісімка, ворота, багатопланові «зірочки», завивання простого рисунка тощо. Послідовність виконання фігур та відповідних рухів цілком задовольняла манері виконання народних танців. У поліських польках часто «вивертали» коло, перетворюючи його на звивисту лінію, ускладнюючи таким способом хореографічний рисунок. Саме такий спосіб зміни та розвитку рисунка запозичено населенням Слобожанщини та адаптовано згідно з новими умовами виконання народного танцю. Польки мали багато варіантів і оригінальних форм з власними назвами: «Полька-полісянка», «Полька-грайка», «Оваднівська», «Весільна», «Замостяна», «Коритненська», «Видричанка», «Білостоцька», «Волинська» [29, с. 246]. Їм були притаманні достатньо складні за технікою виконання рухи, невимушені та грайливі положення тулуба і голови. Типовою ознакою поліських польок вважаємо виконання обертів, що ускладнювались додаванням різних елементів. Назви польок трансформували зміст танцю, сюжет, композиційну структуру тощо. В одному випадку імітувались трелі солов'я (полька «Соловейко»), у другому – використовувались ритми похідних маршів («Військова»), у третьому – емоційно невиразні, монотонні приспівки із псалмів і кантів для підкреслення сатири в музиці (полька «Псальма») тощо [29, с. 247].

Окрім польок, на Поліссі також були поширені кадрили. Їхня композиційна структура відрізнялась більшою різноманітністю, у порівнянні з традиційними формами кадрилей, що побутували на Поділлі. Здебільшого вони складались з двох фігур, в основу композиції було покладено коло, але чітка послідовність розвитку рисунка тут не зберігалась. Лексичне забарвлення відповідало характеру рухів народних танців цього регіону. Музичний супровід ґрунтувався на типових мелодіях, в яких чергувався ритмічний малюнок. Для поліських кадрилей також була притаманна зміна ритмічної структури, подібно до традиційних польок.

Окреслені особливості танцювального канону поліських народних танців втілювались у поширеному тут танці «Ойра» [29]. Для нього характерні різноманітні втілення традиційних танцювальних рисунків, оберти в парах, зокрема і ускладнені напрямками, зміна руху, висвітлення музичних синкопоутворень в лексичі. «Ойра» запозичена населенням Слобожанщини, але зазнала композиційних змін.

Танцювальний канон народних танців Полтавщини формувався з фольклорних танців, які були досліджені Н. Уваровою-Латинською. Наприкінці 60-х рр. ХХ ст. вона організувала фольклорні експедиції, які мали на меті зафіксувати пісенно-танцювальну традицію регіону [16]. У результаті записано та збережено понад тридцять народних танців, три з яких увійшли до наукової праці «Полтавські танці». Більшість зібраних танців не була зафіксована письмово, а лише відтворена в практичній діяльності дитячого аматорського колективу, в якому працювала Н. Уварова-Латинська. Тому значна кількість автентичних зразків передається від одних виконавців до других у практичних формах (постановка танцю на безпосередніх виконавців). Звичайно, цей спосіб збереження автентичного танцювального зразка призводить до втрати більшості ознак танцювального канону.

Танцювальний канон народних танців Полтавщини запозичено населенням Слобожанщини. Він зазнав складної адаптації, але зберігав багато ознак фольклорного танцю Полтавської області. Композиція цих танців,

подібно до танців Слобожанщини, формувалась зі складних танцювальних рисунків: два кола, що рухались у різних напрямках, зигзаги, закручування ланцюгів, «ворота» з різними видами ускладнень. Для всіх структур та переміщень була притаманна зміна напрямків руху. Серед найпоширеніших рухів можна назвати виконання обертів (окремо та в парах), дрібушки, манера виконання яких була схожа з вибиваннями в народних танцях Південноросійської етнографічної зони, різноманітні кроки на каблук. Особливу увагу слід звернути на окремі рухи, які подібні до рухів народних танців гуцулів. До них належать типові чоловічі стрибки з винесенням ноги вбік під час виконання танцювального руху та кроки з використанням «підсічки». У народній музиці Полтавщини яскраво вираженою домінантою була пісенність; саме спів здавна став основою музичного побуту українців. Як і в інших регіонах, значну його частину регулювали традиційні звичаї та обряди, які базувалися на архаїчному світобаченні. У музичних гуртах провідна роль у виконанні належала бубнові: він змінював ритмічну структуру музичного твору, зміщував акценти. Інструментальна музика, під яку виконувалась більшість фольклорних танців, характеризувалась різноманіттям мелізматики і тембрових барв.

Характеристика народних танців Прикарпаття та Закарпаття ґрунтується на виявленні танцювальних традицій трьох основних етнографічних груп населення, які проживають у цих регіонах: гуцулів, бойків та лемків (інші етнографічні групи населення не мали значно виражених ознак народних танців, які б мали значення для дослідження танцювального канону населення Слобожанщини).

Етнографічна територія консолідації бойків – найбільш досліджена та освоєна частина Карпат, в Івано-Франківській області поселення бойків розташовуються в північно-західній частині (Долинський, Калуський, Рожнятівський та частина Богородчанського районів) [156]. Специфіка географічного розташування етнографічної групи вплинула на формування

самобутніх світоглядних уявлень та вірувань, особливостей духовної й матеріальної культур.

Бойківський народний танець відрізняється від традиційного танцювального мистецтва інших етнографічних груп, що заселяють Західний регіон. Р. Герасимчук стверджував, що бойки танцюють стримано, гордовито, мають типовий спосіб постановки корпусу, голови та рук; танцювальні рухи виконуються вільно, плавно, спокійно, на зігнутих колінах [28, с. 63]. У народних танцях зустрічається багато запозичених рухів, адаптованих згідно з особливостями духовної культури етнографічної групи: різні за формами тропітки, присядки-гайдуки, вихиляси, підківки тощо. З-поміж фольклорних бойківських танців на Прикарпатті є такі, як «Киваний», весільний танець «Великий танець», «Четвертак»[28]. Важливу роль у композиції цих танців відіграють способи повторення, складання фігур. Переважно кожен танець починають чоловіки, тобто «затанцьовують».

Найпоширеніший танець бойків Долинського, Рожнятівського та Калуського районів – полька. Жодні молодіжні гуляння, весілля, вечорниці не проходили без виконання польки. Вона виконувалася на незначному присіданні, інколи пари здійснювали почергові нахили тулуба вправо та вліво. Щоб змінити одноманітну польку, виконавці часто заміщували основний крок обертами (переступання) в парах на присіданні, які могли закінчуватися притупом. Притуп виконував лише чоловік, який тим самим демонстрував танцювальну майстерність, привертав до себе увагу. Таким способом у народних танцях підкреслювалось домінування чоловіків та патріархальність.

Історична територія проживання лемків простягалася зі сходу вздовж р. Ослави на захід до м. Попраду (Польща), північний кордон знаходився вздовж підніжжя Карпат поряд з польськими містами Шимбарк, Жмигород, Рошенів, а південний охоплював частину Словаччини вздовж р. Топлі і Ондави [156, с. 299]. Сучасні дослідження танцювальної традиції лемків ґрунтуються на розвідки етнохореолога Р. Герасимчука. Науковець, проаналізувавши фактологічний матеріал, зібраний під час проведення фольклорних експедицій,

виокремив три групи лемківських танців (критерії класифікації – жанрові та композиційні особливості): коломийкові, козачкові та танці іншої структури. Коломийкові та козачкові танці розподілялись також за часом їхнього побутування [28]. Аналізуючи детальніше танцювальний фольклор лемків зазначимо, що більшість обрядових та побутових танців за формою походить від коломийки. Лемки танцювали надзвичайно стримано та легко, у лексиці їхніх народних танців використовувалось багато обертів тулуба. Більшість популярних танцювальних рухів не мали чіткої назви, адже вони перероблені, об'єднані або запозичені з народних танців інших етнічних та етнографічних груп населення. Такі лексичні новоутворення базувались на складному тридольному ритмі, з акцентом на слабкій долі музичного такту. Разом із локальними лексичними елементами траплялися також танцювальні рухи, притаманні народним танцям інших областей України.

Композиція достатньо проста: використовувались прості танцювальні рисунки або ускладнені форми кола (декілька кіл, що рухаються у різних напрямках; багатоярусні кола).

«Ритміка є найбільш сталим елементом музичної мови інструментальних танців лемків. Вона розвивається лише варіантно, не зачіпаючи основоположних засад коломийкової ритмобудови. Найвіддаленішим варіантом зміни ритміки є лише дроблення або об'єднання тривалостей у межах чітко заданої структури. Поряд із цим часто використовується кількаразове повторення одного з речень, частіше – другого. Розширення структури через додаткове повторення мотивів трапляється нечасто» [151].

Гуцули – етнографічна група населення, чиї поселення розташувались в різних областях Західної України. Гуцули займають східну частину Карпат, більшу частину Івано-Франківської області, значну частину Чернівецької та Рахівський район Закарпатської областей [27]. Народні танці Прикарпатських гуцулів зазнали найменшого впливу сусідніх танцювальних культур, адже територія їхнього проживання не була прикордонною. Орнаментальність гуцульського танцю і нині є основою формотворення нових варіантів

хореографічних рисунків. Найчисленніший приклад розвитку хореографічного рисунка коло: від найпростіших до складних багатоярусних пірамідальних композиційних структур. Прості композиційні переміщення ускладнюються частою зміною танцювального рисунка всередині кола. Серед типових способів побудови просторової композиції найпоширеніші – подрібнення та нарощування: форма танцювального рисунка не змінюється, але змінюється кількісний склад учасників (на прикладі зміни від великого спільного кола до пари учасників та навпаки).

Одночасно зі збереженням основної структури українського народного танцю, гуцули створили особливі танцювальні ознаки, які набули яскравого вираження в лексиці танців цієї етнографічної групи. У танцях обов'язково виконуються притупи, підскоки, переступання, «висока», присядки «гайдук» та «свердло», «тропітки», «чосанки» – рухи, не притаманні народним танцям інших областей України. Народні танці гуцулів – швидкі, жваві, веселі та темпераментні. Здебільшого вони парні і виконуються масово, але побутують виключно чоловічі або жіночі. Частіше ці танці мають сакральне або обрядове значення. Виконання сольних імпровізаційних танців у гуцулів не зафіксовано.

Більшість гуцульських танців виконувалась під різноманітні форми коломийок. Їхні мелодії за способом виконання слід поділити на три групи: вокальну, вокально-інструментальну та інструментальну. Інструментальні форми зберігали свою вокальну природу, але відзначались ширшим діапазоном, роздрібненою ритмікою, активним застосуванням синкопованих ритмів та різноманітних прикрас (мелізмів) [27].

Мелодії коломийок часто використовувались композиторами для створення фундаментальних симфонічних творів, музичних п'єс, рапсодій завдяки специфічній ладово-інтонаційній та ритмічній структурі. Різновидами коломийок є гуцулка та верховина. Верховина відрізняється повільним вступом у тридольному музичному розмірі, гуцулка – складнішою другою частиною музичного твору, що схожа за ритмоструктурою на козачок [27]. Яскраві приклади гуцульських народних танців долучено до репертуару багатьох

професійних колективів України: Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського («Україно, моя Україно», хореограф-постановник М. Вантух) [109], Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки («Карпати», хореограф-постановник В. Дебелий) [111], Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні та танцю («Гуцулка-космачанка», хореограф-постановник В. Курилюк) [50] тощо. Збереженням мистецької традиції гуцулів опікується Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія», чий репертуар здебільшого складається з народних пісень та танців цієї етнографічної групи.

Танцювальний канон народних, а також і народно-сценічних танців, у різних регіонах України значно відрізняється. Попри те, що композиція ґрунтується на двох простих рисунках (лінія та коло), способи втілення надзвичайно різноманітні і залежать від багатьох факторів (географічного розташування, асиміляційних процесів, форм господарювання, світогляду та вірувань). Танцювальні рисунки Наддніпрянщини відрізняються масштабністю виконання, використанням елементів побуту для формування рисунка, великою кількістю переміщень, частою наявністю соліста в середині загального рисунка. У Західних областях України танцювальні рисунки компактніші, переміщення виконуються в межах основного рисунка, часто використовуються рисунки в декілька ярусів та планів. Якщо для танців Центрального регіону та Полісся імпровізаційність виконання характерніша, то народні танці Прикарпаття та Закарпаття відрізняються масовим виконанням. Лексика народних танців також має значні відмінності і виразно характеризує народні танці того регіону, танцювальної традиції якого стосується. Саме завдяки лексичним особливостям канон народних танців має такі чіткі відмінності і дозволяє ідентифікувати танцювальне мистецтво певного регіону або етнографічної групи населення.

3.2.2 Трансформація танцювального канону в мистецькій практиці балетмейстерів Слобожанщини. Репертуар сучасних професійних колективів України виявляє специфіку застосування танцювального канону у створенні

народно-сценічних танців. Його збереженість та широкий спектр втілення актуалізує формування системи канонічних елементів народних танців Слобожанщини та скоріше їх упровадження у практичній діяльності.

Серед танцювальних колективів Харківщини вагоме місце в процесі збереження та поширення танцювального фольклору посідає театр народного танцю «Заповіт» (художній керівник та головний балетмейстер – народний артист України Б. М. Колногузенко). Особливу увагу слід звернути на сюїту «Буде весілля», де, окрім звичаїв, пов'язаних зі шлюбною обрядовістю населення Слобідської України, зображаються елементи купальської звичаєвості [50]. Цей народно-сценічний танець є яскравим прикладом використання характерних для Харківської області композиційних елементів, пов'язаних з утворення «воріт». Танець розпочинається жіночим хором «Кругом мариноньки ходили дівоньки», під час якого дівчата плетуть вінки та вішають їх на марену, що повністю відповідає слобожанському обрядовому хороводу «Марена» і діям дівчат під час купальських процесій. Також у танці використано типові рисунки, такі як: прохід учасниць під з'єднаними руками однієї з пар, розподіл дівчат на два хори, виконання кіл навколо ритуального дерева з типовою для слобожанського фольклору зміною напрямку руху. Після закінчення хороводу з'являються парубки, які знімають дівочі вінки з дерева і шукають, кому належав цей вінок. На Слобожанщині цей варіант дівочого ворожіння зафіксовано в багатьох фольклорних дописах. За словами дослідників, хлопець мав одружитись з тією дівчиною, чий вінок він зняв, тому хлопці заздалегідь знали, як відрізнити вінок, що був сплетений їхньою обраницею [21; 22]. Хореографічний текст цієї сюїти створено з урахуванням типових ознак виконання танцювального руху. У танцювальних комбінаціях зберігається танцювальний канон: рухи тулуба довільні з різкою зміною напрямку руху, «тинки» та «вихилясники» виконуються зі зміщенням акценту на другу музичну долю.

Також до репертуару колективу входить хореографічна композиція «Вітає Заповіт». Цей хореографічний твір створено з урахуванням типових

композиційних перебудов: часті зміни напрямку руху по колу, використовуються «ворота» з піднятих рук [50]. Хореографічний текст останньої частини композиції сформовано з використанням легких бігів, ударів, що наближені за способом виконання до південноросійських вистукувань, пересkokів. Рухи чоловічого танцю доповнено довільними положеннями тулуба, різкими нахилами, широкими рухами рук. У композиції використовується слобожанська символіка – крокове колесо – уособлення світла, початку життя [120, с. 163].

В обрядових хороводах існувало багато різних варіантів виконання «воріт»: від простіших до складніших. До найпростіших належать будь-які переходи виконавців танцю під поєднаними вгорі руками однієї пари. Створюючи народно-сценічний танець такий рисунок можна розпочинати з півкола або двох паралельних ліній, буде глибше характеризуватиме належність танцю до мистецької традиції населення Слобожанщини. Якщо на початку виконання рисунка учасників танцю або гри розташувати півколом, тоді остання пара учасників утворюватиме «ворота» з поєднаних рук. Рух починається з протилежного боку півкола: останній учасник проводить за собою весь ланцюг під «воротами» та повертається на своє місце. Після закінчення руху рисунок повторюється з іншого боку. Якщо розпочати перебудову з двох ліній, то в такому випадку «ворота» утворюватимуть усі учасники однієї лінії, а учасники, що розташовуються навпроти, розпочинають рухатись під руками протилежної лінії (створюватиметься зигзагоподібний ланцюг). Танцювальна фігура повторюється так само іншою лінією. Виконуючи рисунок «на два хори» учасники лінії можуть проходити лише під одними «воротами», подібно до виконання фігури з півкола. Зазначимо, що подібні рисунки використовувались не лише в танках, але й наслідували мотиви у вишивці одягу, зображали ландшафтні ознаки регіону. Пересування під піднятими догори руками та «обплітання» учасників хороводу нагадує використання у вишивці рослинного орнаменту. Цей варіант виконання обрядових весняних хороводів і нині використовується фольклорними

колективами Харківщини, такими як фольклорно-етнографічний колектив «Муравський шлях» під керівництвом Г. В. Лук'янець [50; 101].

У складнішому варіанті виконання рисунка з використанням «воріт» виконавці, проходячи під з'єднаними руками, лишали останнього учасника хороводу перед «воротами» таким чином, щоб він опинився спиною до загального півкола. Потім ланцюг учасників проходив під «воротами», які утворювала передостання пара, так само лишаячи останню людину. Хоровод продовжувався, поки всі учасники не опинялись у загальному ланцюзі з перехрещеними руками. Після закінчення першої частини рисунка останній виконавець починав «розкручувати» ланцюг. Для цього всі учасники підіймали поєднані руки до гори і один за одним проходили під руками, повертаючись у загальне півколо. На прикладі цього рисунка простежується зв'язок слобожанського танцювального фольклору з традиційним танцем Полтавщини. Подібні рисунки траплялись у народних танцях «Черевички з рогози», «Васелечки», що зафіксовано Н. Уваровою в селах Полтавської області [16; 17]. Танцювальні рухи та специфіка взаємовідносин між партнерами цих фольклорно-побутових танців наближені до слобожанської манери виконання. «Черевички з рогози», за побутовим призначенням, передавали процес плетіння взуття на Полтавщині [50]. Характерною ознакою цього танцю були рисунки, які нагадували переплетіння рогози на черевиках. Більшість рухів прості у виконанні: у танці багато притупів, обертів, тинків. Учасники, чоловік та жінки, переплітаючи руки, утворюють складні ланцюги. Попри суто «полтавське» походження, в танці можна відзначити деякі ознаки, характерні і для населення Слобожанщини.

Охарактеризовані тенденції в рисунках слобожанських народних танців можна вважати типовими ознаками танцювального канону. Їхнє використання під час створення народно-сценічних танців дозволить сформувати типово слобожанську манеру та характер виконання.

Окрім того, сучасні хореавтори Харківщини, Сумщини, Полтавщини намагаються зберегти у своїх творах особливості обрядової звичаєвості,

ознайомити глядачів з культурними надбаннями населення Слобожанщини, їхніми традиціями, віруваннями, народними іграми. Так, Зразковий ансамбль танцю «Джерельце» Комунального закладу культури «Палацу культури Основ'янського району м. Харкова» (художні керівники – заслужений діяч мистецтв України І. М. Кощавець та М. П. Кощавець) у своїй програмі має танці, що демонструють святкові традиції населення досліджуваного регіону: «Слобожанські дзигуни», хореографічна сюїта «Палітра Слобожанщини», «Кривий танець», «Великодня танкова», «Богодухівська метелиця» [50].

«Слобожанські дзигуни» яскраво втілює деякі елементи слобожанської танцювальної традиції. Назва твору доцільно відповідає його темі та ідеї – висвітленню дитячої безпосередності, життєрадісності, енергійності та непосидючості. Образ дитини набуває ознак дзиги, що втілюється в танці за допомогою численних обертів. В танці використано типові положення в парах, жіночі оберти, що схарактеризують слобожанський танцювальний канон.

Хореографічна сюїта «Палітра Слобожанщини» висвітлює хліборобські традиції, а також звичаї та свята, що вважалися частиною обжинків.

Твір починається з ліричного жіночого хороводу, що ілюструє відношення населення Слобожанщини до землеробської праці, повагу до землі та хлібу. Частково зберігається танцювальний канон, що втілено у змінах в середині основного рисунка. Друга і третя частини жвавіші, вони інтерпретують у хореографічній формі свято збору врожаю, передають стосунки в середині громади між різними поколіннями, неповторне почуття гумору. Піднесена атмосфера доповнюється використанням символів родючості та життєдайності: снопом, квітами та рогом достатку. Повніше розкрити образи допомагає хореографічний текст [68].

У репертуарі Народного художнього колективу ансамблю танцю «Щасливе дитинство» Палацу культури дитячої та юнацької творчості (художній керівник – Заслужений працівник освіти Р. О. Галенко) втілено народну дитячу гру в танці «Тинок», що є яскравим прикладом танцювально-пластичного рішення ігрової традиції населення Слобожанщини. Виконавці по

черзі переплітають пояси під час танцювання, пропонуючи один одному перестрибнути через них, тим самим продемонструвати завзятість, витівку, легкість та спритність. Пояси імітують тин, через який доводилось перестрибувати молоді розважаючись на «вулицях». Також у репертуарі колективу представлено танці «Слобожанський завзятий», «Вулиця», а також полтавський танцювальний фольклор, який віддзеркалюється в номері «Печене поросся». Цей побутовий танець передає традицію вшановувати домашню худобу та приносити символічні жертви, що є пережитком язичницьких вірувань. У цьому танцю органічно поєднані танцювальні рухи, характерні для танців Полтавщини, з неповторним колоритом східноукраїнського села.

У репертуарі народного ансамблю танцю «Зорицвіт» Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (художній керівник – доцент, кандидат мистецтвознавства О. В. Лиманська) зібрано багато хореографічних, вокально-хореографічних композицій та польок з типовою манерою виконання рухів, що притаманна населенню Слобожанщини [50]. Наприклад, гра «Піжмурки» додає танцю «Вербиченкья» неповторного колориту та є невіддільною складовою розвитку дії.

Окремої уваги потребують танцювальні твори, що становлять репертуар аматорського Народного ансамблю танцю «Буревісник» (художній керівник – К. В. Тюрне). У золотий фонд репертуару колективу увійшли танцювальні номери, створені на фольклорному танцювальному матеріалі Слобожанщини, П. І. Межубовським [50]. З використанням слобожанського фольклору поставлено номери «Слобідська», «Передирки», «Погулянка», «Залицяльний хоровод». Танцювальні роботи авторські, але водночас вони ґрунтуються на слобожанській танцювальній традиції і відзначаються використанням специфічної лексики. У танцях використовується велика кількість дрібних вистукувань, основні кроки виконуються з каблука, деякі у півприсяді, положення тулуба – довільні, з різкими нахилами в різні сторони. Танцям притаманна часта зміна акценту у виконанні рухів з першої музичної долі. Основні композиційні переміщення також відтворюють танцювальну традицію

Слобідської України. Для них притаманні різноманітні ускладнені переміщення по колу, часті зміни напрямку руху, використання «воріт».

Важливим внеском у розвиток народно-сценічного танцю на Слобожанщині стали роботи В. В. Євтушенка, які він створив на базі Народного ансамблю народного танцю «Молодість». У хореографічних творах «Слобожанські живчики», «Полька по нашому», «Дівич вечір», «Слобожанський черв'ячок» найвиразніше збережено танцювальний канон народних танців досліджуваного регіону: багато обертів, основні ходи з високим підйомом ніг, синкопованість у виконанні рухів, різкі нахили тулуба, зіскоки, переважають форми польок [50].

Більшість танцювальних творів, що створено балетмейстерами Слобожанщини, інтерпретують танцювальну традицію населення досліджуваного регіону, використовуючи третій та четвертий принципи обробки фольклору [18, с. 121-122, 126]. На відміну від балетмейстерських тенденцій Слобожанщини хореавтори Полтавщини частіше звертаються до створення танців за другим принципом обробки танцювального фольклору. Розглядаючи репертуар танцювальних колективів Полтавщини слід почати, на нашу думку, з творчих пошуків В. В. Перепелкіна, який створив більшість номерів пісенно-танцювального ансамблю «Полтава» Полтавської обласної філармонії. Крім пісень та танців значне місце посідають вокально-хореографічні композиції «Опішнянські куманці», «Полтавський викрутас», «Витребеньки», «Підколупки», вокально-хореографічна композиція «Ой, заграйте, музики», а такі програми, як «Сорочинський ярмарок», «Полтавські вечорниці» увійшли в скарбницю історії колективу [50]. Інваріанти народних танців, створені В. В. Перепелкіним, вдало презентують танцювальний канон Полтавщини на сцені.

Вагоме місце серед танцювальних колективів Полтавщини, які здійснюють збереження та поширення фольклорних традицій, є Народний аматорський колектив, ансамбль танцю «Джерело» Гадяцького коледжу культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського (художній керівник та головний

балетмейстер – Заслужений працівник культури України Г. О. Островний). Більшість номерів колективу основані на танцювальному фольклорі Полтавщини, серед яких окремо можна виокремити «Черевички з рогами», «У перетинку ходила», вокально-хореографічна композиція «Масляничні гуляння» [50]. Остання повністю відтворює перебіг Масляної на Слобожанщині, разом з типовими обрядами, піснями і танцями, які відрізнялися специфічною композицією та характерними рухами. Загалом, репертуари цих творчих колективів підтверджують висновок, про важливість збереження танцювального канону народних танців задля відновлення виразності народно-сценічного танцювального мистецтва в регіоні.

Сьогодні народний танець Слобожанщини продовжує розвиватися у творчості аматорських та професійних колективів. Створюючи унікальні танцювальні твори, балетмейстери ґрунтуються на звичаях та обрядах, зафіксованих дослідниками-етнографами та фольклористами. Тенденція відтворення характерних ознак слобожанської культурної традиції домінує у творчості балетмейстерів Харківського та Сумського осередків. Неоднорідність, зумовлена специфікою формування регіону, безперечно вплинула на творчий шлях сучасних танцювальних колективів. Саме тому репертуар колективів різко відрізняється один від одного тематикою та композицією танцювальних номерів, але в них обов'язково віддзеркалюються традиції та звичаї населення Слобожанщини. Відсутність у репертуарах колективів авторських танців на основі танцювальної традиції Слобожанщини спричинено повністю не сформованим танцювальним канонам, який був би загальноживаним та сприйнятливим для більшості сучасних хореографів. Репертуари танцювальних колективів Белгородської, Воронежської та Курської областей мають свої, здебільшого загальноросійські ознаки, і нині майже не впливають на розвиток танцювального мистецтва Східної України.

Висновки до розділу

У контексті виявлення національної ідентичності актуалізується потреба вирішення завдань регіонального самовизначення. Реалізація цієї концепції можлива через підсилення виразності різних жанрів та видів народної художньої творчості. Регіональне самовизначення народно-сценічного танцю Слобожанщини базується на необхідності концептуалізації танцювального канону народних танців. Танцювальний канон народних танців дозволяє виявити глибинні сенси та символи, що транслуються під час виконання традиційного танцю, а також, утворюючи єдину систему, ідентифікують танець з нацією, етнографічною групою, регіоном тощо. Він зберігає основні ознаки народного танцю регіону, базується на традиційній спадщині населення Слобожанщини, зумовлений необхідністю збереження та розвитку народно-сценічного танцю. Створення та впровадження концептуалізованого танцювального канону в сучасну систему народно-сценічного танцю Слобожанщини дозволить підвищити рівень виконавської майстерності в регіону, зберегти танцювальні традиції населення Слобожанщини, їхні етичні та естетичні вподобання, розв'яже проблеми регіональної ідентифікації.

Танцювальний канон народних танців Слобожанщини мав індивідуальні ознаки, що залежать від частини регіону, де був сформований. Така специфіка зумовлена нерівномірністю розселення етнографічних груп, складністю асиміляційних процесів, тривалою культурною консервативністю окремих соціальних прошарків, внутрішньою міграцією, прискореними темпами індустріалізації, політикою узагальнення регіональних культурних особливостей, що впроваджувалась у регіоні.

Танцювальний канон північних районів Слобожанщини (сьогодні – Південноросійська етнографічна зона) характеризувався використанням рушників та «воріт» у танцювальних переміщеннях, виконанням складних переходів у середині основного рисунка. Лексика базувалась на типових танцювальних рухах російського народного танцю, але в пом'якшеній манері виконання. Також з'явилися лексичні новоутворення, зумовлені

асиміляційними процесами: «голубці», «плескачі», легкі біги. Для музичного супроводу притаманна поліритмічність, яка відбивалась у формуванні складної ритмоструктури танцювальних рухів. Крім того, елементи канону народних танців Південноросійської етнографічної зони мали відмінності в кожному окремому районі регіону, але вони незначні і майже не підкреслюються сучасними балетмейстерами.

Танцювальний канон на території Слобожанщини, яка охоплювала територію Харківської, Сумської, частково Луганської, Полтавської та Донецької областей, однорідніший, у порівнянні з північною частиною регіону. Така особливість зумовлена специфікою дослідження народного танцю: відсутністю своєчасних компетентних експедицій, які мали б на меті зафіксувати характерологічні ознаки виконання народних танців.

Специфічними прикметами танцювального канону народних танців Слобожанщини вважаємо: збереження замкнутої композиційної структури; закриті трикутні танцювальні рисунки, використання «воріт» та «місточків», зміна напрямку руху під час виконання танцювальної фігури або під час руху в парі; поява акцентів у виконанні типових рухів українського народного танцю; поява різноманітних польок, акцентувань другої музичної долі; різкі нахили тулуба в сторону або вперед; виконання рухів різкіше, у порівнянні з манерою виконання українського народного танцю в Центральному регіону України. У музичному супроводі важливі часта зміна ритмічної структури, відсутність збігу музичних та танцювальних акцентів, поліфонічність мелодії. Взаємовідносини між виконавцями народних танців у досліджуваному регіоні зображали етичні та естетичні норми суспільства, як і по всій території України.

Квантитативний аналіз музично-хореографічної партитури довів, що наприкінці танцювальної фігури можливе заміщення основного танцювального руху притупами або обертами, якщо відбуваються зміни в музичній стопі. Зміна хорєа на ямб у силабо-тонічній структурі відтворюється притупами в обох виконавців, складніші силабо-тонічні структури реалізуються через додавання

обертів у хореографічному тексті, що виконує партнерка під закінчення останньої танцювальної фігури.

Семіотичний аспект ідентифікації народних танців Слобожанщини полягає в адаптації символів козацького фольклорного танцю згідно з новими умовами існування соціальної групи. Асиміляція символів, що трансливались в народних танцях козаків та селянства Лівобережної України (розуміння святості людського життя, антропоцентричний світогляд), відбивалась у появі «воріт», трикутних рисунків.

На Слобожанщині виконувались народні танці різні за формами та жанрами: обрядові хороводи й танки, метелиці, гопаки, козачки, горлиці, польки, кадрили, барині, камаринські, краков'яки. Більшість з цих форм танців належать до побутового жанру, що характеризує українську танцювальну традицію. Таким чином, жанрова диференціація стверджує панування української традиційної культури в цьому регіоні. Наявність інших жанрових форм розкриває напрями, в котрих проходила культурна асиміляція в контексті соціокультурного розвитку Слобожанщини.

У порівнянні з танцювальним каноном народних та народно-сценічних танців інших регіонів України, елементи канону Слобожанщини постають багатобарвнішими, адже увібрали типові ознаки народних танців різних соціальних та етнографічних груп населення України. Танцювальні рисунки народно-сценічних танців Слобожанщини, окрім використання притаманної цьому регіону форми «воріт» та «містків», запозичили способи переміщення в середині рисунка, які характерні для танцювальної традиції Західної України. Звідси також походить традиція утворювати багатопланові рисунки, але також в середині основного. Засвоєно та асимільовано традицію сольного виконання, яка характеризувала козацьку танцювальну культуру, а сьогодні притаманна народно-сценічним танцям Наддніпрянщини. Імпровізаційність виконання вплинула на особливості композиційної структури окремих танцювальних фігур, в яких визначаються сольні виконавці. У структурі танцювального канону народно-сценічних танців населення Слобожанщини також трапляються

елементи засвоєні під впливом фольклорних танців Полісся: «вивернуте» коло, зигзагоподібні ланцюги, загалом часта зміна фігур. Вплив народних танців Полісся також зображається в особливостях танцювальної лексики. Здебільшого в народних та народно-сценічних танцях населення Слобожанщини використовуються різноманітні польки, біги, підскоки, тинки з виконанням акцентів та високим підйомом ніг. Звичайно, більшість цих ходів зазнала впливу місцевого способу виконання: ускладнювалась зміщенням акцентів з сильної долі музичного такту, ударами. Відлуння козацької танцювальної традиції простежується у виконанні основних рухів гопаків, козачків та метелиць, з підкресленими мужністю та гордовитою поставою в чоловічому танці, ніжністю та ліричністю – у жіночому.

Досліджений танцювальний канон народних танців різних регіонів України свідчить про їхнє вдале збереження та повсякчасне застосування сучасними хореавторами під час створення народно-сценічних танців. Рівень збереженості елементів канону народних танців у Західних та Центральних областях набагато вищий, у порівнянні зі Східною Україною. Звичайно тут переважають народно-сценічні танці, створені на основі другого принципу обробки танцювального фольклору. Зберігаються характерні рухи, більшість рисунків народних танців, музичний стрій та костюми. Рівень обізнаності хореавторів зумовлюється значними досягненнями балетмейстерів минулого у фольклористиці та етнохореології, які вчасно зібрали та зафіксували народні танці цих регіонів.

Частково танцювальний канон народних танців Слобожанщини використовується й трансформується в сучасних народно-сценічних доробках балетмейстерів Слобожанщини. Основні хореографічні рисунки («ворота», «місточки», розділення виконавців на дві колони або окремі виконавські групи) ускладнюються згідно із законами драматургії: через ускладнення самого рисунка, додавання руху, додавання темпу виконання, активне використання елементів одягу або реквізиту. Танцювальні рухи завжди виконуються з акцентом: ритмічним або просторовим.

Представники балетмейстерської школи Слобожанщини надають більшу перевагу створенням танців за допомогою третього та четвертого способу обробки народного танцю. У народно-сценічних танцях здебільшого втілюються обрядові дії, звичаї, традиції населення. В останні часи ознаки танцювального канону народних танців Слобожанщини (типові танцювальні рухи, особливості розташування акцентів у загальноукраїнських рухах, «ворота», «місточки» та інші елементи композиційної структури) все частіше використовуються балетмейстерами, але досі в недостатньому об'ємі задля остаточного ствердження танцювального канону. У хореографічних творах, що створюються для розширення репертуарів дитячих колективів, хореавтори часто інтерпретують народні ігри. Найяскравіше ознаки танцювального канону народних танців Слобожанщини представлені в роботах В. В. Євтушенко, Б. М. Колногузенка, І. М. Кощавець, О. В. Лиманської, П. І. Межубовського, О. Г. Цомає.

Основні наукові положення опубліковані в роботах автора [91], [93], [115], [117], [118], [120;122], [127; 128].

ВИСНОВКИ

Головним результатом дисертації є визначення аспектів художньо-мистецької ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону, серед яких танцювальний канон можна вважати панівним. Отримані результати надали змогу сформулювати наступні висновки.

1. Усесторонньо проаналізовано стан теоретичних досліджень народного танцю на Слобожанщині. Залучені під час дослідження джерела класифіковано за тематикою поданого матеріалу та поділено на чотири групи: матеріали, що містять історичні факти заселення Слобожанського регіону, утворення соціальних прошарків, створення громадського устрою, аналіз внутрішніх та зовнішніх чинників, які впливали на формування специфічних ознак Слобожанської культурної традиції; джерела фольклорно-етнографічного змісту (статті, монографії, художні оповідання, дописи, збірки тощо); матеріали із зображенням традиційного танцю, його особливостей, описами танцювальних форм та характеристикою манери виконання окремих танців; група матеріалів, до якої належать збірки народних пісень, приказок, прислів'їв та ін. Ця класифікація дозволила виявити теоретичні першоджерела, в яких описи побуту, традицій, вірувань зазнали найменшого суб'єктивного впливу, ґрунтовно дослідити народну танцювальну культуру Слобожанщини. Аналіз наявних джерел зумовив висновок про недостатню розробленість проблеми художньо-мистецької ідентифікації народних танців населення досліджуваного регіону.

2. Удосконалено поняттєво-категоріальний апарат, що є актуальним для сучасних етнохореологічних досліджень. Запропоновані для наукового обігу терміни «культурний код», «культурний канон», «жанровий архетип», «народний танець», «традиційний танець», «народно-сценічний танець» концептуалізовано під час аналізу теоретико-методологічних аспектів дослідження. На основі аналізу наукових дефініцій «культурний код» та «культурний канон» сформульовано термін «танцювальний канон» як базовий

для дисертації. Словосполученням «танцювальний канон» пояснено систему композиційних, жанрово-семантичних ознак народного танцю, що дозволяє виявити глибинні сенси та символи, які транслюються під час його виконання, а також, утворюючи єдину систему, ідентифікує танець з нацією, етнографічною групою, регіоном.

3. Інтегровано культурологічну та міждисциплінарну методологію в етнохореологічне дослідження ознак народних танців Слобожанщини. Культурологічна специфіка дослідження народного танцю зумовила використання спектра методологічних підходів різного спрямування.

У контексті визначення особливостей ідентифікації народних танців використано загальнонаукові, конкретнонаукові та спеціальні методи дослідження. Відповідно до мети та завдань дослідження долучено: культурологічний підхід (народний танець вивчався як фактор збереження та ретрансляції культурної спадщини); метод компаративного аналізу (дослідження етапів заселення Слобожанщини, порівняння особливостей танцювального канону в різних історико-етнографічних зонах регіону, порівняння елементів танцювального канону Слобожанщини з ознаками народних танців інших регіонів України); історичний підхід (відтворення етапів формування мистецької традиції досліджуваного регіону в їхній хронологічній послідовності); системний підхід (поглиблення знань про систему символів народних танців, зважаючи на специфіку їхньої взаємодії як системних елементів); аксіологічний метод (визначення цінності народного танцю для формування світогляду локальної групи населення та джерел збереження елементів традиційної культури); метод контент-аналізу (дослідження народного та народно-сценічного танців через аналіз зібраного фактологічного матеріалу під час конкурсів, фестивалів, концертів). Як спеціальний метод, що набуває популярності в етнохореологічних дослідженнях, використано метод квантитативного аналізу музично-хореографічної партитури (визначення особливостей трансформації танцювального тексту в контексті зміни в музичній стопі).

4. Обґрунтовано вплив соціокультурних процесів на формування танцювального канону народних танців. У контексті проведення компаративного аналізу процесів, що супроводжували заселення регіону, вирізнено три історико-етнографічні зони та визначено вплив соціокультурних факторів. На початку заселення регіону взаємовідносини між окремими етнографічними та соціальними групами населення відрізнялись значною консервативністю. Унаслідок цього тривалий період на території Слобожанщини зберігались народні танці, що характеризували традиційну культуру певної етнографічної групи. Схильними до асиміляції виявились лише танцювальні традиції українського козацтва. Цей пласт українського населення активно залучався до всіх сфер громадського життя в регіоні. Завдяки асиміляції ознак народного танцю представників українського козацтва по всій території Слобожанщини домінували розгорнуті колові або напівколові форми рисунків, в середині яких виконувалися сольний танець або складні елементи чоловічого танцю. Інтенсифікація асимілятивних процесів зумовлена поширенням ярмаркової культури, в контексті якої відбувалось органічне взаємопроникнення танцювальних традицій різних етнографічних груп та прискорення формування конвергентного танцювального канону. Утворення специфічної манери виконання рухів відбувалось унаслідок появи спільних елементів у традиційному костюмі. На виникнення слобожанських народних танців впливали внутрішні міграційні процеси, що контролювались владою, особливості фундації культури в умовах прикордонного проживання.

5. Окреслено специфіку перенесення слобожанських народних танців на сценічні майданчики під час їхньої професіоналізації. Академізація народних танців на Слобожанщині відбувалася за такими ж закономірностями, що й на більшості території України. На перших етапах професіоналізації народного танцю зберігались його регіональні ознаки, тому що він тісно пов'язувався з традиційним побутом, а більшість виконавців були безпосередніми носіями автентичної танцювальної традиції. Ці тенденції найбільше проявились у виставах шкільних та ярмаркових театрів, а також у

танцях, що супроводжували вертепні вистави. Використання українського народного танцю як одного з виражальних засобів та інструментів створення художнього образу у виставах «театру корифеїв» вплинуло на розвиток цього виду мистецтва по всій Україні. Зрештою цей етап професіоналізації відіграв одну з панівних ролей у розвитку народно-сценічного мистецтва. На жаль, на Слобожанщині народні танці, що виконувались у виставах, не зберігали регіональних ознак та особливостей танцювального канону. Наступний етап професіоналізації відбувався шляхом появи національних українських балетних вистав «Пан Каньовський», «Лілея», «Лісова пісня», «Хустка Довбуша» тощо. Проте інтерпретувалась лише танцювальний канон Центрального та Західного регіонів України, що також не сприяло збереженню традицій народного танцю Слобожанщини.

6. Визначено основні аспекти художньо-мистецької ідентифікації народних танців. Ідентифікація народних танців Слобожанщини відбулась за такими аспектами: соціокультурним (виявлення ознак народних танців різних соціальних верств населення; осягнення впливу специфіки соціокультурного розвитку регіону на утворення танцювального канону), семіотичним (осмислення символів, знаків та кодів, що вкарбовувались у танцювальну традицію та трансформувались у контексті розвитку регіону); жанровим (вивчення жанрового архетипу народних танців як засобу регіональної ідентифікації); композиційно-лексичним (формування танцювального канону як аспекту ідентифікації).

7. Виявлено специфічні ознаки танцювального канону в різних історико-етнографічних зонах Слобожанщини як аспекту ідентифікації. Для народних танців території, що займала перша історико-етнографічна зона, притаманні так звані «карагоди», «танки». Композиційна основа складалась переважно з рухів по колу. Характерною ознакою було формування кола танцівників, в середині якого головні дійові особи відігравали сюжет пісні. Окрім того, широкого поширення набуло використання рушників («ширинок»), шалей. Вони відігравали роль у формуванні танцювальних рисунків: виконавці

танцювальних хороводів створювали трикутні арки, ворота, під якими проходили інші виконавці. Лексичні ознаки лаконічніші й характеризувались впливом російського народного танцю. Повсякчасно виконувались удари руками по землі, ногах, тулубу, удари в долоні різної ритмічної складності, потрійні притупи зі зміщеннями акцентів. Під впливом українського народного танцю виконувались присядки, голубці, підбивки. Рухи жіночого танцю відрізнялись легкістю та плавністю виконання, довільним рухом зап'ясть, тулуба. Серед побутових танців поширені камаринська, бариня, метелиця, різноманітні форми польок. Композиція побутових танців наслідувала ознаки карагодів й танків.

Композиційна структура народних танців, поширених на територіях другої та третьої історико-етнографічних зон, відрізнялась більшим розмаїттям танцювальних рисунків. Серед найуживаніших – зигзагоподібні плетіння хороводів, які виконувались у майже всіх танцях календарно-обрядового циклу, окрім обрядових танців зимового циклу. Проходження учасників хороводу під руками або під рушниками популярне і в цій частині регіону. Використання форми трикутника або гострого кута можна знайти в декоруванні одягу, вишивці, орнаментації предметів побуту. У танцювальній лексиці переважали рухи українського народного танцю Наддніпрянщини та Полтавщини, але із характерною для Слобожанщини манерою виконання на легкому підскоці або на зігнутих колінах. Ще однією типовою ознакою була ускладненість ритмічної структури у виконанні рухів та зміщення акцентів у музичному такті. Ця закономірність виникла в наслідок конвергенції (зближення) українського та російського народних танців на Слобожанщині. Серед побутових танців поширені гопакі, козачки, польки, кадрили.

У процесі визначення особливостей танцювального канону наголошено, що він мав деякі спільні ознаки для всього регіону. Танцювальна культура характеризувалась перевагою жіноцтва, що зумовлено військовою діяльністю більшості чоловічого населення регіону. Народні танці характеризувалися парно-масовим виконанням, за винятком танців зимового та весняного

календарних циклів. Для танцювального канону типове часте використання «воріт» різних за формою та складністю виконання. Основні танцювальні кроки виконувались з каблука, положення рук та тулуба під час виконання руху довільне, часто з елементами імпровізації. Не рідкістю були «перемінні кроки», які віддзеркалювали музичну поліритмічність. Різноманітні форми побутових танців виконувались переважно в супроводі троїстих музик (склад оркестру варіативний), обрядові та ігрові хороводи – під спів або спів у супроводі оркестру. Танцювальні мелодії характеризувались складними ритмічними структурами, що відбивались на манері виконання рухів. Народні танці складались з декількох фігур, які повторювались.

8. У процесі компаративного аналізу з'ясовано, що особливості танцювального канону Слобожанщини мають спільні ознаки з подібними символічними системами, що притаманні народним танцям інших регіонів України. Танцювальний канон народних танців Слобожанщини увібрав ознаки народних танців різних етнографічних та соціальних груп населення, що були залучені в заселення регіону. Подібно до танцювального канону народних танців Західного регіону, на Слобожанщині виконуються складні переміщення в середині основного рисунка або формуються закриті багатопланові рисунки. У контексті асиміляції традицій виконання народних танців Наддніпрянщини були адаптовані: елемент імпровізаційності, виконання сольних танцювальних фрагментів у середині круга чи півкола. Подібно до танцювального канону Полісся, використовуються «вивернуті» кола, зигзагоподібні переміщення, часта зміна фігур. Також запозичені елементи танцювальної лексики: асимільовано виконання різноманітних польок, бігів, підскоків, тинків. Значно запозичені елементи танцювального канону Полтавщини, що відстежується і в композиційних перебудовах, і у виконанні танцювальних рухів.

9. Визначено специфіку обробки народних танців Слобожанщини представниками різних балетмейстерських шкіл досліджуваного регіону. Сценічне втілення народного танцю цього регіону базується здебільшого на втіленні звичаїв, традицій або частини календарно-обрядового чи побутового

свята. Балетмейстери намагаються звертатися до історичних, етнографічних та фольклорних матеріалів для підкреслення регіональних ознак. У сучасних народно-сценічних танцях дедалі частіше з'являються типові для Слобожанського регіону танцювальні рисунки, проте й досі не повною мірою, як це необхідно для ствердження типового танцювального канону. Балетмейстери провідних дитячих танцювальних колективів Слобожанщини активно використовують елементи гри у своїх творах. У контексті адаптації народної гри зберігається композиційна структура, що дозволяє наблизити відтворення танцювального канону. Представники балетмейстерської школи Слобожанщини надають більшу перевагу створенню танців за третім та четвертим способом обробки танцювального фольклору (створення авторського танцю на основі народного танцю). Найяскравіше особливості танцювального канону народних танців Слобожанщини представлені в хореографічних творах В. В. Євтушенко, Б. М. Колногузенка, І. М. Коцавець, П. І. Межубовського, О. Г. Цомає.

Перспективи подальших досліджень полягають у вирішенні наступних питань: визначення шляхів збереження особливостей танцювального канону народних танців Слобожанщини; виявлення особливостей трансформації танцювального канону українських народних танців, зокрема народних танців Слобожанщини на території Подоння та Кубані; осягнення особливостей подальшого впровадження методу квантитативного аналізу музично-хореографічної партитури в етнохореологічні дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко В. К. Українські національні танки, музика і стрій. Голівуд [та ін.], 1947. 80 с. : іл.
2. Алжнєв Ю. Б. До проблеми відродження традиційного народно-інструментального музикування // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 45. С. 261–268.*
3. Астахова О. В., Крупа Т. М., Сушко В. А. Свята та побут Слобожанщини / за ред. О. В. Астахової. 2-ге вид., допов. Харків : Колорит, 2008. 144 с.
4. Афанасьевский сборник. Вып. 3. Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области : материалы и исследования / сост.: Пухова Т. Ф., Христова Г. П. Воронеж : Изд-во ВГУ, 2005. 249 с.
5. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції подвійного кодування у фольклорі // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. 45–49.*
6. Багале́й Д. И. Очерки из истории колонизации и быта степной окраины Московского государства. М. : Изд. Император. о-ва истории и древностей российских при Моск. ун-те, 1887. 614 с.
7. Багалій Д. І. Заселення південної України (Запоріжжя і Новоросійського краю) і перші початки її культурного розвитку. Харків : Союз, 1920. 111 с.
8. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків : Основа, 1990. 256 с.
9. Балет : енциклопедія / под ред. Ю. Григоровича. М. : Совет. энцикл., 1981. 623 с.
10. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
11. Благова Т. О. Дослідження етапів професіоналізації народно-сценічної хореографії в історико-культурній динаміці // *Journal «ScienceRise: Pedagogical Educatoin». 2017. №7 (15). С. 36–40.*

12. Благова Т. О. Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі // *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2015. III (30), Iss. 59. С. 27–30.
13. Богород А. Специфіка трансформації традиційної танцювальної діяльності українців в умовах глобалізації // *Гілея : наук. вісн. : зб. наук. пр.* Київ, 2013. № 75. С. 124–126.
14. Бріцина О. Ю., Довженко Г. В., Шумада Н. С. Український фольклор : хрестоматія / за ред. О. Ю. Бріцина. Київ : Освіта, 1998. 750 с.
15. Вантух М. М. Народне хореографічне мистецтво України: історичні аспекти та перспективи // *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф., 20 трав. 2013 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2013. С. 3–6.
16. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1996. 493 с.
17. Василенко К. Ю. Украинские танцы на клубной сцене. М. : Профиздат, 1960. 515 с. : ил.
18. Василенко К. Ю. Український народний танець : підручник. Київ : ПП ПП, 1997. 282 с.
19. Великий академічний Слобожанський ансамбль пісні і танцю («Гуцулка-космачанка») : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HOtWOI6nnlU> (дата звернення: 05.09.2014).
20. Веретенников И. И. Южнорусские карагоды. Белгород : Везелица, 1993. 114 с. : ноты.
21. Верхній Салтів: геній місця Слобожанського фольклору. Веснянки. Русальні пісні. Жнивварські пісні. Весілля на Слобожанщині. Фразеологія у повсякденній мовній практиці мешканців села Верхній Салтів. Кухня Слобожанщини / підгот.: А. Бражник та ін. Харків : Акад. цивіл. захисту України, 2005. 112 с.
22. Верховинець В. М. Весняночка. Київ : Муз. Україна, 1979. 341 с.

23. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
24. Вірський П. П. Українські народні танці. Київ : Наук. думка, 1969. 616 с. : іл., ноти.
25. Воропай О. Звичаї нашого народу : етногр. нарис. Харків : Фоліо, 2005. 508 с.
26. Воропай О. Українські народні танці : етногр. нарис. Авгсбург, 1946. 32 с.
27. Герасимчук Р. П. Народні танці українців Карпат. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2008. 608 с.
28. Герасимчук Р. П. Народні танці українців Карпат. Бойківські і лемківські танці. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2008. 320 с.
29. Гордєєв В. Формування регіональних танців Українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх держав // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2012. Вип. 11. С. 244–248.
30. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 235 с.
31. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наук. думка, 1969. 608 с.
32. Грушевський М. С. Ілюстративна історія України з додатками та доповненнями. Донецьк : БАО, 2008. 734 с.
33. Данилевский Г. П. Слобожане. Малороссийские рассказы. М., 2010. 108 с.
34. Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики. Київ : Наук. думка, 1975. 271 с.
35. Демків Д. Я. Чуперчук — феномен гуцульської хореографії. Коломия : Вік, 2001. 168 с.
36. Державний академічний волинський народний хор («Гопак», хореограф-постановник – В. Смирнов) : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IJ-SR9zQkHI> (дата звернення: 05.09.2014).
37. Державний академічний Воронежський російський народний хор ім. К. І. Масалітінова (художній керівник – В. Помельников). «Акулінка» :

відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SDPaI8paMq0> (дата звернення: 05.09.2014).

38. Державний академічний Воронежський російський народний хор ім. К. І. Масалітінова (художній керівник – В. Помельников). «У голу́бья золотая голова» : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1u19bOz-mZg> (дата звернення: 05.09.2014).

39. Джуджев С. С. Българска народна хореография. Съ неколко примери изъ мекедонския фолклоръ. София : Министерство на народното просвещение, 1945. 461 с.

40. Дяченко М. Т. Етапи заселення Слобідської України в 17 – поч. 18 ст. // Український історичний журнал. 1970. № 8. С. 41–51

41. Єльохіна О. О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». Київ, 1996. 25 с.

42. Етнохореологія. URL: <https://www.irishworldacademy.ie/programmes/postgraduate/ma-ethnochoreology/> (дата звернення: 18.05.2017).

43. Жванко Л. М. Краєзнавство Слобожанщини : навч. посіб. Харків : Монограф, 2011. 384 с.

44. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии : очерки по этнографии края. Т. 1 / под ред. В. В. Иванова. Харьков : Тип. Губерн. Правления, 1898. 1012 с.

45. Жиров М. С., Жирова О. Я., Митрягина Т. А. Традиционный народный костюм Белгородчины: история и современность. Белгород : ИПЦ «ПОЛИТЕРРА», 2005. 376 с.

46. Жиров О. А. Розвиток українського хореографічного мистецтва в період післявоєнної відбудови // Педагогічні науки : зб. наук. пр. / Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2009. Вип. 2. С. 146–151.

47. Зайцев Б. П., Куделко С. М., Міхеєв В. К. Слобідська Україна : короткий іст.-краєзнав. довід. / за ред. С. З. Заремби. Київ : Будівельник, 1994. 80 с.

48. Заковоротная М. В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты. Ростов н/Д. : Изд-во Северо-Кавказ. науч. центра высш. шк., 1999. URL: <http://rudocs.exdat.com/download/docs-267237/267237.doc> (дата обращения: 16.04.2013).

49. «Запорожець за Дунаєм», 1953 р. / режисер В. Лапокшин, балетмейстер С. Сергєєв : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BnaJqTFlyzY> (дата звернення: 24.05.2017).

50. Звітний концерт Народного ансамблю народного танцю «Молодість»; звітний концерт Народного аматорського колективу ансамблю танцю «Джерело» Гадяцького вищого коледжу культури ім. І. П. Котляревського; звітний концерт Пісенно-танцювального ансамблю «Полтава» Полтавської обласної філармонії; звітний концерт Народного ансамблю танцю «Буревісник»; звітний концерт Народного ансамблю танцю «Зорицвіт» Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; звітний концерт Зразкового ансамблю танцю «Джерельце»; звітний концерт Великого Академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю // Особистий архів Мостової І. С.

51. Земцовский И. Стоян Джуджев, ритмическая протозоа и этномузыкаведческие мифы. URL: https://www.academia.edu/32882305/Стоян_Джуджев_ритмическая_протозоа_и_музыкаведческие_мифы (дата обращения: 18.05.2017).

52. Иванов П. В. Игры крестьянских детей в Купянском уезде. Харьков : Типография К. Счасни, 1889. 84 с.

53. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.

54. Кара-Василевська Т. В. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 470 с.

55. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. У 2 кн., 4 т. Кн. 2. Київ : Обереги, 1994. 528 с.

56. Кирилюк В. М. Проблеми розвитку народної хореографії в Україні // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки : зб. наук. пр. Чернігів, 2017. Вип. 142. С. 62–64.
57. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України : нариси й статті. Львів, 2002. 350 с.
58. Кислюк К. В. «Винайдення традиції»: українська версія // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 52. С. 164–171.
59. Кислюк К. В. Культурологічний метод: теорія і практика // Культура народів Причорномор'я. 2011. № 202. С. 134–137.
60. Кислюк К. В. Україна: національно-культурна пам'ять // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки. Харків, 2009. № 871, вип. 12. С. 75–82.
61. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2007. 19 с.
62. Климов А. А. Основы русского народного танца. М. : Искусство, 1981. 269 с.
63. Климова Я. М. Праздники и обряды Белгородчины. Вып. 2. Праздники святого Белогорья : сб. фольклорных материалов по традиционным праздникам и обрядам, народным играм Белгородской обл. Белгород : Изд. БГЦНТ, 2007. 106 с.
64. Кліменкова А. М. Культурні коди як чинник формування ціннісних орієнтацій у сфері споживання // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2013. Вип. 18. С. 42–49.
65. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». Київ, 2012. 18 с.

66. Козинко Л. Л. Трансмісія фольклорних танцювальних традицій у діяльності професійних колективів народно-сценічного танцю України // Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету : зб. наук. пр. звіт.-наук. конф. викладачів ун-ту за 2012 р., 9–10 лют. 2013 р. Київ, 2013. С. 67–69.

67. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. М. : Вече, 2003. 512 с.

68. Косаковська Л. П. Збереження автентичних фольклорно-етнографічних зразків українського народного танцю як предмет наукового дослідження // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Педагогічні науки. 2014. № 8. С. 71–77.

69. Косаковська Л. П. Мистецька парадигма В. К. Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 16 с.

70. Кравченко О. В. Аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. Вип. 33. С. 32–40.

71. Кравченко О. В. Культурологічна морфологія культурної політики // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Рівне, 2013. Вип. 19, т. 2. С. 120–125.

72. Кравченко О. В. Національний культурний простір сучасної України як культурологічна проблема // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. № 1. С. 51–55.

73. Кроковес коло : матеріали обл. учнів. наук.-практ. народознавчих конф. (2000–2002 рр.) / за ред. М. М. Красикова, М. О. Семенової. Харків : Ексклюзив, 2003. 136 с.

74. Кроковес коло. Вип. 3 : матеріали обл. учнів. наук.-практ. народознавчих конф. (2003–2005 рр.) / наук. ред. та вступ. ст. М. О. Семенової. Харків : Майдан, 2006. 284 с.

75. Культура та побут населення України : навч. посіб. / В. І. Наулко та ін. 2-е вид., допов. та перероб. Київ : Либідь, 1993. 288 с. : іл.
76. Купленник В. К. Нариси з історії українського народного танцю. Київ, 1997. 63 с.
77. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2003. 173 с.
78. Лиманська О. В. До вивчення впливу етнічних культур інших народів на формування танцювального мистецтва Слобожанщини // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2016. № 2. С. 103–108.
79. Лиманська О. В. Естетика християнського календарно-обрядового свята в Україні // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2007. № 4/6. С. 45–48.
80. Лиманська О. В. Календарне свято як складова української обрядової культури (на матеріалі Слобожанщини) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури. Київ, 2008. 21 с.
81. Лиманська О. В. Семантика любовно-шлюбного мотиву зимових свят народного календаря українців // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2007. № 11. С. 47–56.
82. Лиманська О. В. Трансформація побутово-ігрового комплексу слобожанської традиції у сучасному хореографічному мистецтві // Культура і сучасність. 2011. № 2. С. 190–195.
83. Лиманська О. В. Українські календарні свята Слобожанщини: тенденції дослідження // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Рівне, 2007. Вип. 12. С. 138–146.
84. Лисициан С. С. Кинетографія (запись движения). М. : Искусство, 1940. 428 с.

85. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури. Київ : ПАРАПАН, 2011. 196 с.
86. Мавродин В. В. Очерки истории Левобережной Украины (с древнейших времен до второй половины XIV века). СПб., 2002. 416 с.
87. Магрицька І. В. Весільний обряд на Східній Слобожанщині. URL: <http://dotek.in.ua/slobo.pdf> (дата звернення: 03.02.2014).
88. Максимович М. О. Дні та місяці українського селянина. Київ : Обереги, 2002. 189 с.
89. Маркевич Н. А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев : Тип. И. и А. Давиденко, 1860. 171 с.
90. Маслійчук В. Л. Козацька старшина Слобідських полків. Харків : Харків. приват. музей міськ. садиби, 2009. 360 с.
91. Маслійчук В. Л. Провінція та перехрестя культур : дослідж. з історії Слобід. України XVII–XIX ст. Харків : Харків. приват. музей міськ. садиби, 2008. 399 с.
92. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 19 с.
93. Метлинский А. Л. Народные южнорусские песни. Киев, 1854.
94. Міжнародна комплексна фольклорно-етнографічна експедиція «Муравський шлях – 95». Ч. 1. Етнографічний опис та фольклорні матеріали селища Лиман Зміївського району Харківської обл. / упоряд.: В. М. Осадча, М. О. Семенова, М. М. Красиков, Н. Н. Олійник. Харків, 1996. 62 с.
95. Міжнародна рада з традиційної музики : сайт. URL: <http://ictmusic.org/> (дата звернення: 24.05.2017).
96. Мініна О. М. Етнографічні дослідження народної традиційної танцювальної етнокультури болгар України // Таврійські студії. Культурологія / Крим. ун-т культури, мистецтв і туризму. Сімферополь, 2012. № 2.
97. Мостова І. С. До проблеми формування системи хореологічних кодів фольклорного танцю Слобожанщини // Культура та інформаційне

суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2018. С. 147–148.

98. Мостова І. С. Досвід етнохореології в опануванні стилістики слобожанського танцювального фольклору // Танцювальні студії : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2019. Т. 2, № 1. С. 49–58.

99. Мостова І. С. Напрями розвитку народно-сценічного танцю у творчих доробках митців балетмейстерської школи Слобожанщини // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2018. С. 338–339

100. Муравський шлях – 97 : матеріали фольклор.-етногр. експедиції / упоряд.: М. М. Красиков, Н. Н. Олійник, В. М. Осадча, М. О. Семенова. Харків, 1998. 136 с.

101. Муравський шлях – 2000 : матеріали фольклор.-етногр. експедиції / упоряд.: Г. В. Лук'янець, М. П. Маслов, О. В. Коваль. Харків : Регіон-інформ, 2000. 152 с.

102. Нагачевський А. Від національного до видовищного: про відродження українського народного танцю в Канаді // Народознавчі зошити. Українська фольклористика в Канаді: нові візії традиційного, традиційні візії нового : спецвип. Львів, 2010. С. 316–324.

103. Нагачевський А., Маєрчик М. Особливості української фольклористики в Канаді // Народознавчі зошити. Українська фольклористика в Канаді: нові візії традиційного, традиційні візії нового : спецвип. Львів, 2010. С. 293–309.

104. Нагачевський А. Фольклор українців Канади у дослідженнях аспірантів канадських університетів // Вісник Львівського університету. Серія філологічна : зб. наук. пр. Львів, 2010. Вип. 43. С. 140–150.

105. Нарис історії культури України / за ред. М. Поповича. Київ : Артєк, 1999. 728 с.

106. Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology / ред.-уклад. О. О. Кирилова. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 338 с.

107. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. П. Вірського // Мистецький Олімп України / авт.-упоряд. В. В. Болгов. Київ : Укр. вид. консорціум, 2008/2009. 423 с.

108. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського («Гопак», хореограф-постановник П. Вірський) : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DvZh6VGMkgo> (дата звернення: 05.09.2014).

109. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського («Україно, моя Україно», хореограф-постановник М. Вантух) : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s2FJagjltEE> (дата звернення: 05.09.2014).

110. Національний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Г. Верьовки («Гопак», хореограф-постановник О. Гомон) : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wLTpvaqibA4> (дата звернення: 05.09.2014).

111. Національний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Г. Верьовки («Карпати», хореограф-постановник В. Дебелий) : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2WVXb5khI3o> (дата звернення: 05.09.2014).

112. Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво України в соціокультурних умовах сьогодення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 2. С. 88–93.

113. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176 с. : іл.

114. Новиков А. О. Слобожанський драматичний театр : нарис історії : до 120-ти річчя постійного громад. театру в Харкові. Харків : ХДПУ, 2002. 108 с. : іл.

115. Новикова Л. І. До питання про пізні нашарування в фольклорі Слобідської України // Родовід. 1995. № 11. С. 82–87.

116. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / фольклорні записи та упоряд. В. В. Дубравін. Суми : Унів. кн., 2005. 446 с.

117. Одражний О., Сокирко Ю. Звичаї та свята Слобожанщини. URL: <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Conferences/Украина и мир — гуманитарно-техническая элита и социальный прогресс/2013IS3> (дата звернення: 30.03.3013).

118. Осадча В. М. Народнопісенна культура Слобожанщини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2000. 19 с.

119. Осадча В. М. Поліфункціональність та особливості стилістики слобожанських веснянок // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Організація та зміст становлення професійної підготовки в умовах національної системи освіти : зб. наук. пр. Харків, 1999. С. 133–140.

120. Островська К. В. Особливості розвитку народної хореографії Слобожанщини // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. Вип. 50. С. 160–168.

121. Парамонов А. Ф., Титарь В. П. Матеріали к истории Харьковского театра. Харьков : Райдер, 2007. 288 с.

122. Підлипська А. М. Проблеми наукових досліджень хореографічної культури України // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2011. С. 73–75.

123. Писклова И. С. Формирование особенностей народного костюма Слобожанщины в контексте межэтнического взаимодействия // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2012 р.) / Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2012. С. 37–38.

124. Писклова И. С. «Ярмарки невест» как элемент культуры Слобожанщины XVIII в. // Вестник славянских культур. 2013. № 3. С. 39–44.

125. Писклова І. С. Асиміляція культурних традицій слобожанського козацтва (80-ті рр. XVII ст.) // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2013. С. 184.

126. Писклова І. С. Витоки формування танцювального мистецтва Слобожанщини // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали II всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 листоп. 2011 р. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2011. С. 76–78.

127. Писклова І. С. Вплив народного костюма на розвиток танцювальної лексики (на прикладі традиційної культури Слобожанщини) // Наукові записки НАУКМА. Серія: Теорія та історія культури. Київ, 2012. Т. 140. С. 85–89.

128. Писклова І. С. Діяльність центрів народної творчості Слобожанщини в аспекті збереження та розвитку фольклорного танцю // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2014 р. / Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2014. С. 140.

129. Писклова І. С. Культ води у танцювальному фольклорі слобожан // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали III всеукр. наук.-практ. конф., 5–6 груд. 2013 р. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2013. С. 76–78.

130. Писклова І. С. Національна ідентичність як аспект формування традиційної танцювальної культури Слобожанщини // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2014. Вип. 45. С. 142–149.

131. Писклова І. С. Особливості використання малюнків у народних танцях слобожан // Культура та інформаційне суспільство XXI століття :

матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 132–133.

132. Пісклова І. С. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) // Народна творчість та етнологія. 2015. № 5. С. 64–70.

133. Пісклова І. С. Проблеми збереження фольклору у танцювальній культурі Слобожанщини // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 квіт. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2012. С. 179–180.

134. Пісклова І. С. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2013. Вип. 24. С. 156–166.

135. Пісклова І. С. Фольклорний танець Слобожанщини в контексті історичного розвитку // Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 4–5 квіт. 2014 р. Херсон, 2014. С. 79–82.

136. Пісклова І. С. Фольклорний танець як канал комунікації // Актуальні питання сучасного соціогуманітарного знання : матеріали III Міжвуз. наук.-практ. семінару, 19 січ. 2012 р. / Нац. аерокосм. ун-т ім. М. Є. Жуковського «ХАІ», 2012. С. 124–126.

137. Пісклова І. С. Функції фольклорного танцю в системі обжинкових свят слобожан // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : зб. матеріалів I всеукр. наук.-творч. конф., 20 трав. 2013 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. С. 23–25.

138. Пісклова І. С. Хоровод як дієвий елемент у весняно-літніх обрядових циклах слобожанських свят // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2011. № 6. С. 206–209.

139. Піщанська В. М. Жінка в культурі українського козацтва // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 45. С. 47–53.*

140. Піщанська В. М. «Захисна тема» козацького мистецтва // *Культура народів Причорномор'я. 2012. № 219. С. 154–157.*

141. Пронь А. Становлення сценічних форм хореографічного фольклору в Україні в контексті взаємовпливу регіональних традицій : (на прикладі Покуття) // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 14. С. 164–168.*

142. Рапай К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему // *На подступах к идее. СПб. : Альпина Бизнес Букс, 2008. 168 с.*

143. Російський фольклорний ансамбль «Льонок», «Белгородська Матаня» // *Особистий архів Мостової І. С.*

144. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. М. : Совет. композитор, 1975. 310 с.

145. Русаков С. С. Британський та американський напрями Cultural Studies: компаративний аналіз // *Гілея : наук. вісн. : зб. наук. пр. Київ, 2016. Вип. 115. С. 157–162.*

146. Русин М. Ю. Фольклор : традиції і сучасність. Київ, 1991. 103 с.

147. Саргсян Н. Г. Методы анализа хореографического опуса посредством терминов, применяемых в музыкознании // *Չափրէդ. Գիտական հոդվածների ժողովածու, № 4. 2015. С. 236–248.*

148. Саргсян Н. Г. Музыкально-хореографическая партитура как предмет квантитативного анализа // *Երաժշտական Այստան. Երևան : Вид. Երևան. консерваторії ім. Комітаса, 2009. № 2.*

149. Саргсян Н. Г. О квантитативном методе анализа хореографических и музыкальных элементов (на примере музыкально-кинатографических партитур С. С. Джуджева и С. С. Лисициан) // *Ученые записки Российской*

академии музыки им. Гнесиных. М. : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2016. № 1. С. 13–21.

150. Сертакова И. М. Наукотворчество как критерий культурологической кодификации специальностей. URL:

<http://cyberleninka.ru/article/v/naukotvorchestvo-kak-kriteriy-kulturologicheskoy-kodifikatsii-spetsialnostey-1> (дата обращения: 11.05.2014).

151. Скобель Ю. М. Лемківський народний танець в контексті хореографічної культури України. URL: http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_58_2/18.pdf (дата звернення: 11.05.2014).

152. Словник іншомовних слів / ред. Мельничук О. С. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1977. 776 с.

153. Срезневський І. І. Запорізька старовина. Харків : Унів. тип., 1833. 440 с.

154. Станишевський Ю. А. Украинский балетный театр: история и современность. Киев : Муз. Украина, 2008. 411 с. : ил.

155. Станишевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.

156. Стасько Б. В. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2004. 312 с.

157. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Рівне, 2012. Вип. 18, т. 1. С. 78–82.

158. Сумцов М. Ф. Діячі українського фольклору. Харків : Др. «Печатное Діло», 1910. 37 с.

159. Сумцов М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України : вибр. праці. Харків : Вид. Савчук О. О., 2011. 558 с.

160. Сумцов М. Ф. Слобожане : іст.-етногр. розвідка. Харків : Союз, 1918. 240 с. : іл.

161. Сумцов Н. Ф. Коломыйки. Киев : Изд. ред. «Киев. старина», 1886. 24 с.

162. Сумцов Н. Ф. Научное издание колядок и щедривок. Киев : Тип. А. Давиденко, аренд. Л. Штамом, 1886. 30 с.
163. Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов. М. : Изд. фирма «Вост. лит-ра» РАН, 1996. 296 с.
164. Сумцов Н. Ф. Этнографические заметки. М. : Русская, 1889. 23 с.
165. Супруненко В. К. Народини: витоки нації : символи, вірування, звичаї та побут українців. Запоріжжя : Берегиня, 1993. 136 с.
166. Сушко В. Проблеми етнічної ідентифікації населення Слобожанщини // Народна творчість та етнологія. 2016. № 1. С. 19–25.
167. Таланчук О. М. Українознавство. Усна народна творчість : навч.-метод. посіб. Київ : Либідь, 1998. 248 с.
168. Таранцева О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика проф. освіти». Київ, 2002. 18 с.
169. Тугай А. В. Методологические подходы к изучению танца // Вестник культуры и искусств. 2014. № 2. С. 114–118.
170. Український державний академічний козацький ансамбль пісні та танцю «Козаки Поділля» («Гопак», хореограф-постановник О.Єфімчук) : відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N93byPp4L8k> (дата звернення: 05.09.2014).
171. Українці : іст.-етногр. монографія. У 2 кн. Кн. 1. Опішне : Українське Народознавство, 1999. 528 с. : іл.
172. Українці : іст.-етногр. монографія. У 2 кн. Кн. 2. Опішне : Українське Народознавство, 1999. 544 с. : іл.
173. Федькова І. А. Вторинна номінація як засіб поповнення української хореографічної лексики // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2014. Вип. 37. С. 244–247. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu_fil_2014_37_62 (дата звернення: 03.10.2016).

174. Федькова І. А. Основні тематичні групи сучасної української танцювальної термінології // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 8: Філологічні науки (мовознавство і літературознавство) : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 4. С. 192–198.

175. Федькова І. А. Семантичний спосіб творення українських хореографічних термінів // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Сучасні тенденції розвитку мов : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 10. С. 265–271.

176. Федькова І. А. Терміни у складі української хореографічної лексики // *Studia methodological* / Терноп. нац. пед. ун-т. Тернопіль, 2013. Вип. 35. С. 201–204.

177. Фесад Й. Український народний вертеп (у дослідженнях ХІХ–ХХ ст.). Київ : Наук. думка, 1987. 182 с.

178. Філарет (Д. І. Гумілевський) Історико-статистичний опис Харківської єпархії. У 3 т. Т. 1. Харків : Факт, 2011. 416 с.

179. Філарет (Д. І. Гумілевський) Історико-статистичний опис Харківської єпархії. У 3 т. Т. 2. Харків : Факт, 2011. 440 с.

180. Фриз П. І. Хореографічна культура в контексті теорії і практики сучасного суспільства // Молодь і ринок. 2012. Вип. 8. С. 46–50.

181. Цофнас А. Ю. Теория систем и теория познания. Одесса : Айро Принт, 1999. 308 с.

182. Чебанюк Т. А. Методы изучения культуры : учеб. пособие. СПб. : Наука, 2010. 350 с.

183. Чепалов О. І. Мистецтво танцю — широкі наукові обрії // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 42, ч. 2. С. 62–70.

184. Чепалов О. І. Проблеми якості наукового дослідження та достеменності його фахової спеціалізації // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 8. С. 128–139.

185. Чепалов О. І. Хореологія — теорія хореографічного мистецтва (перспективи становлення у науковій та навчальній практиці) // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2007. Вип.7, ч. 2. С. 172–180.

186. Чепалов О. І. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти // Танцювальні студії : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 1. С. 16–27.

187. Чепалов О. І. Хореологія як нова дисципліна у навчанні студентів-хореографів вузів України // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., 21–22 груд. 2006 р. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2007. Ч. 2. С. 229–231.

188. Чернишова А. М. Український народний танець як засіб відродження національної культури // Педагогічний дискурс : зб. наук. пр. / Ін-т педагогіки Нац. акад. пед. наук України, Хмельниц. гуманітар.-пед. акад. Хмельницький, 2012. Вип. 13. С. 339–402.

189. Чижикова Л. Н. Русско-украинское пограничье : история и судьбы традиционной бытовой культуры. М. : Наука, 1988. 254 с. : ил.

190. Чілікіна Н. О. Проблематика сучасної хореографічної освіти // Проблеми підготовки сучасного вчителя : зб. наук. пр. / Уман. держ. пед. ун-т ім. Павла Тичини. Умань, 2015. Вип. 12 (2). С. 298–308.

191. Чміль В. А. Танці Запорізького краю в обробці З. Сизоненка. Мелітополь : Вид. будинок НМД, 2005. 340 с.

192. Чуйко С. І. Про коріння святково-обрядової діяльності на території сучасної України // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали наук. конф. молодих учених, 25–26 квіт. 2006 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2006. С. 69.

193. Чуйко С. І. Святково-обрядова сфера Трипілля // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 15. С. 88–95.

194. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. № 1. С. 171–175.
195. Шариков Д. І. Стилiстичні різновиди народного танцю в світі // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2014. Вип. 14. С. 110–119.
196. Шариков Д. І. Хореологія як мистецтвознавча наука // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2012. Вип.11. С. 261–266.
197. Швидкий С. Фактори формування та розвитку духовної культури населення української Слобожанщини // Народна творчість та етнологія. 2010. № 6. С. 30–39.
198. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Кушнарeнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
199. Шейко В. М., Богущкий Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ — початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с.
200. Шейко В. М. Історія культури Слобідської України : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2011. 181 с.
201. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ — початок ХХ ст.). У 2 т. Т. 2 : монографія. Харків, 2001. 398 с.
202. Шейко В. М., Кушнарeнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 5-те вид., стер. Київ : Знання, 2006. 307 с.
203. Шишов І. Я. Українознавець: дослідження (спроба першого прочитання наукових праць М. Ф. Сумцова). Харків : Майдан, 2000. 172 с.
204. Шкода М. Н. Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу. Донецьк : БАО, 2008. 384 с.

205. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 18 с.
206. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків. У 3 т. Т. 1. Львів : Світ, 1990. 319 с. : іл.
207. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків. У 3 т. Т. 2. Львів : Світ, 1991. 392 с. : іл
208. Bezjak Peter Program za znakovno zapisovanje plesnih in drugih gibov. URL: https://www.jskd.si/folklorna-dejavnost/.../27_bezjak.pdf (дата звернення: 03.01.2018).
209. Głowacki S. Zarys historii tańca widowiskowego : biuletyn informacyjny na prawach rękopisu. Warszawa, 1958. S. 137.
210. Kolberg O. Korespondencja Oskara Kolberga, cz. I (1837–1876) // Dzieła wszystkie / O. Kolberg. T. 64. S. 102–105.
211. Lange R. O istocie tańca i jego przejawach w kulturze // Perspektywa antropologiczna. Poznań, 2009. S. 119.
212. Nahachewsky A. First Existence Folk Dance Forms Among Ukrainians in Smoky Lake, Alberta and Swan Plain, Saskatchewan = Форми побутових танців серед українців Смокі Лейку, Альберти та Сван Плейну, Саскачеван : магістерська теза / Ун-т Альберти. Edmonton, 1985. 223 p.
213. Nahachewsky A. The Kolomyika: Change and Diversity in Canadian Ukrainian Folk Dance = Коломийка: Зміни та різноманіття форм в українсько-канадському народному танці : докторська дис. / Ун-т Альберти. Edmonton, 1991. 764 p.
214. Nowak T. Polskie tańce narodowe jako kanon kulturowy — wyznaczniki, geneza, przemiany // Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Warszawa, 2018. № 2.
215. Nowak T. Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany. Warszawa : BEL Studio, 2016. 496 s.

216. Ravnikar B. Kinetografija, ples in gibe. Zveza ljudskih tradicijskih skupin. Slovenije, 2004. 139 s.






















217. Rees V. Bereznianka: Becoming Symbolic // Народознавчі зошити. Українська фольклористика в Канаді: нові візії традиційного, традиційні візії нового : спецвипуск. Львів, 2010. С. 325– 330.

218. Szpociński A. Kanon kulturowy // Kultura i Społeczeństwo / Komitet Socjologii PAN, Instytut Studiów Politycznych PAN, 1991. № 2. S. 47–56.

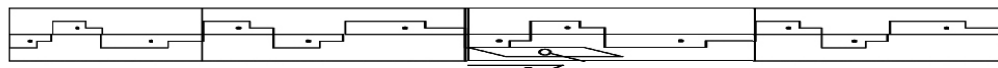
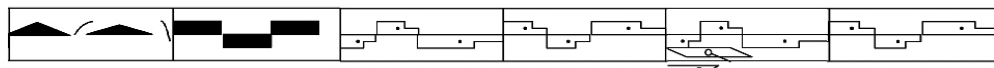
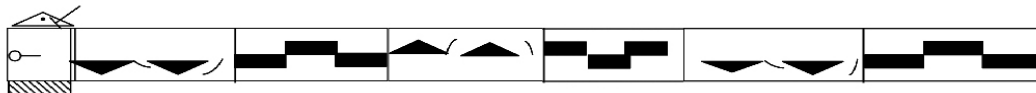
219. Szymańska J. Matka truje syna i synową. Polesko-Podlaska paralela epiczna // Полісся: мова, культура, історія : матеріали міжнар. конф. Київ, 1996. С. 354–360.

ДОДАТКИ

Умовні позначення кінетограм

-  - рух виконується носком
-  - рух виконується всією стопою
-  - рух виконується каблуком
-  - рух виконується під піднятою лівою (або правою) рукою
-  - обертання навколо себе
-  - невеликий крок лівою ногою вперед
-  - невеликий крок правою ногою вперед
-  - притуп ногою на місці
-  - вихідне положення правої руки на талії
-  - крок лівою ногою ліворуч
-  - вихідне положення лівої руки в стороні на середній висоті
-  - приставний крок лівою ногою праворуч
-  - приставний крок правою ногою ліворуч
-  - крок правою ногою праворуч
-  - вихідне положення правої руки попереду праворуч
-  - права нога винесена вперед праворуч
-  - вихідне положення лівої руки в сторону ліворуч, зігнута
-  - права нога винесена назад праворуч
-  - вихідне положення дівчини
-  - ліва нога винесена вперед ліворуч
-  - ліва нога винесена назад ліворуч

ДОДАТОК 1.
СЛОБОЖАНСЬКА ПОЛЬКА



ДОДАТОК 2.

КАРАПЕТ

The first system of musical notation for 'KARAPET' consists of a treble clef staff in 2/4 time. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a quarter note C5 with a sharp sign. This is followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The final two notes are quarter notes F4 and E4, both with sharp signs. Below the staff are six pairs of dashed lines with a curved line underneath, representing fingerings. Below this is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets, showing the corresponding fret positions for each note.

The second system of musical notation continues the melody. It starts with a quarter note D5 with a sharp sign, followed by quarter notes C5 and B4. A repeat sign follows, then a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4 with a sharp sign. The final two notes are quarter notes E4 and D4, both with sharp signs. Below the staff are eight pairs of dashed lines with a curved line underneath. Below this is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets, showing the fret positions for each note.

The third system of musical notation shows two first endings. The first ending (marked '1.') consists of a quarter note D5 with a sharp sign, followed by quarter notes C5 and B4, then a quarter note A4, and a quarter note G4. The second ending (marked '2.') consists of a quarter note F4 with a sharp sign, followed by quarter notes E4 and D4, both with sharp signs. Below the staff are four pairs of dashed lines with a curved line underneath. Below this is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets, showing the fret positions for each note.

ДОДАТОК 3.
ТАБЛИЦЯ ОЗНАК ТАНЦЮВАЛЬНОГО КАНОН НАРОДНИХ
ТАНЦІВ СЛОБОЖАНЩИНИ

Історико-етнографічна зона	Загальні ознаки танцювального канону	Зональні особливості народних танців	Культурологічна інтерпретація
І Історико-етнографічна зона (територія від умовних північних кордонів Слобожанщини до Белгородської засічної лінії)	Композиція народних танців характеризується частим використанням «воріт» різних за формою та складністю виконання. Основні танцювальні кроки виконуються з каблука, положення рук та тулуба під час виконання руху довільне, часто з елементами імпровізації. Рухи, які виконують руки у народних танцях значно відрізняється	Композиція танців формується з замкнутих танцювальних рисунків, зі складними переміщеннями всередині основного рисунка. Поширені танці з використанням рушників. Танцювальна лексика формується на основі рухів російського народного танцю, але їх виконання м'якше, порівняно з характером виконання руху Центральних областей Росії.	Основні типові композиційні рисунки у сучасних сценічних інтерпретаціях набувають більш складних форм, підкорюючись основним законам танцювальної драматургії: три кола учасників традиційного свята трансформується у складний багатоплановий рисунок, у авторських інтерпретаціях також часто поєднуються різноманітні

	<p>багатобарвністю, порівняно з українським та російським народними танцями центральних областей. Часто зустрічаються «перемінні кроки», які віддзеркалюють музичну поліритмічність.</p> <p>Різноманітні форми побутових танців виконуються переважно у супроводу трійстих музик (склад оркестру варіативний), обрядові та ігрові хороводи виконуються під спів або спів у супроводі оркестру.</p>	<p>Наявна значна кількість «вистукувань» та «чоловічих хлопущок».</p> <p>«Вистукування» часто формують складні поліритмічні структури. Ця традиція втілюється у поширені форм «пересіку». Серед лексичних новоутворень слід звернути увагу на появу «голубців» та «плескачів».</p>	<p>форми «воріт» з трансформованими «ключовими рисунками».</p> <p>Форми українських плесків у долоні у сучасних сценічних зразках набувають амплітуди у виконання, стають різкішими, руки виконають рух у горизонтальній площині, а не у вертикальній.</p> <p>«Тинки» виконуються з додаванням широкого стрибка на відкриту ногу. «голубці» – із значним просуванням.</p> <p>Інтерпретації форми «пересіку» відбувається без розуміння системи</p>
--	--	--	--

	Танцювальні мелодії характеризуються складними ритмічними структурами, які відбиваються на		утворення поліритмії: складні ритмоструктури виконуються одночасно, утворюючи дисонанс.
II Історико-етнографічна зона (територія між частиною Белгородської та Ізюмської засічними лініями)	характері виконання рухів. Відстань в парах під час виконання, положення рук під час виконання парного руху не відрізняється від народних танців інших етнографічних зон України. Народні танці складаються з декількох фігур, які можуть послідовно повторюватись.	У композиції танцю часто використовуються закриті танцювальні рисунки трикутного типу, розподіл учасників виконання на дві паралельні лінії з почерговим повтором танцювальної фігури, часта зміна напрямку руху основного рисунка або у парі виконавців. Здебільшого виконуються загальноповживані рухи українського народного танцю,	Композиційна структура танцювальних рисунків зберігає канони народних танців: використовуються «ворота», зміни у напрямку руху виконавців, розділення виконавців на дві колони, які ускладнюються згідно законів драматургії. Основні ходи та рухи у народно-сценічних зразках мають акценти: ритмічні або у напрямках

		<p>але характер їх виконання різкіший, з'являються акценти під час відкриття ніг або рук. Серед основних танцювальних ходів перевага надається різноманітним полькам. Серед лексичних новоутворень слід відмітити появу «дрібних вистукувань», різкі нахили тулуба, довільне положення рук, зіскоки. Танцювальним п'есам притаманне зміщення акценту на другу долю, що відбивається у характері виконання рухів.</p>	<p>виконання. Ритмічні акценти у польках, бігах та бігунцях набувають основних ритмоструктур «пересіку». Танцювальні комбінації часто ускладнюються різкою зміною положень тулуба та рук.</p>
III Історико-етнографічна		Композиційні особливості	Сценічні інтерпретації

<p>зона (територія між Ізюмською та Українською засічними лініями, з урахуванням поселень навколо)</p>		<p>наслідують рисунки, які характеризували народний танець другої історико-етнографічної зони. Танцювальна лексика чоловічого танцю збагачується виконанням «присядок – розніжок» з винесенням ніг на каблук, сплесками під час виконання «присядок» та повноцінним виконанням типових російських «хлопушок». Чоловіча та жіноча лексика народних танці увібрала значну кількість «дрібних вистукувань».</p>	<p>зберігають фольклорну імпровізаційну структуру, яка втілюється у частій зміні солістів в середині основного рисунка. Чоловічий танець ускладнюється значною частиною складних «трюкових» елементів. Танцювальна лексика жіночого танцю насичена «дрібними вистукуваннями», але зі збереженням легкого характеру їх виконання.</p>
--	--	--	--

ДОДАТОК 4. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Пісклова І. С. Хоровод як дієвий елемент у весняно-літніх обрядових циклах слобожанських свят // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2011. № 6. С. 206-209.

2. Пісклова І. С. Стан та дослідження танцювального фольклор Слобожанщини // Вісник ЛНАМ. Львів, 2013. Вип. 24. С. 156-166.

3. Пісклова І. С. Асиміляція танцювальних традицій запорізького козацтва на Слобожанщині // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. Луганськ, 2013. Вип. 25. С. 219-226.

4. Пісклова І. С. Національна ідентичність як аспект формування традиційної танцювальної культури Слобожанщини // Культура України : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 45. С. 142-149.

Стаття у фаховому виданні, що включено до наукометричних баз даних:

5. Мостова І. С. Досвід етнохореології в опануванні стилістики слобожанського танцювального фольклору // Танцювальні студії. Київ, 2019. Том 2. №1. С. 49-58.

Стаття у зарубіжному науковому періодичному виданні:

6. Писклова И. С. «Ярмарки невест» как элемент культуры Слобожанщины XVIII в. // Вестник славянских культур. Москва, 2013. № 3. С. 39-44.

Статті в інших наукових виданнях:

7. Пісклова І. С. Вплив народного костюма на розвиток танцювальної лексики (на прикладі традиційної культури Слобожанщини) // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. Київ, 2012. Т. 140. С. 85-89.

8. Пісклова І.С. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) // Народна творчість та етнологія. Київ, 2015. № 5 (357). С. 64-70.

Участь у наукових конференціях з опублікуванням матеріалів та тез доповідей:

9. Пісклова І. С. Витоки формування танцювального мистецтва Слобожанщини // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали II всеукр. наук.-практ. конф., 17-18 лист. 2011р. / Луганський держ. ін.-т культ. і мист. Луганськ, 2011. С. 76-78. (заочна участь).

10. Писклова И. С. Формирование особенностей народного костюма Слобожанщины в контексте межэтнического взаимодействия // Культурология та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 37-38. (очна участь).

11. Пісклова І. С. Проблеми збереження фольклору у танцювальній культурі Слобожанщини // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 квіт. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 179 – 180. (очна участь).

12. Пісклова І.С. Фольклорний танець як канал комунікації // Актуальні питання сучасного соціогуманітарного знання : Матеріали III міжвуз. наук.-практ. семінару (Харків, січня 2012р.) / Нац. Аерокосмічний ун.-т ім. М. Є. Жуковського «ХАІ». Харків, 2012. С. 124-126. (заочна участь).

13. Пісклова І. С. Асиміляція культурних традицій слобожанського козацтва (80-ті рр. XVII ст.) // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 184. (очна участь).

14. Писклова И. С. Обрядовые хороводы и их роль в традиционных праздниках Слобожанского региона // IV Международная конф. посвященная проблемам общественных наук : материалы междунар. науч.-практ. конф., 26 января 2013 г. Москва, 2013. С. 46-48. (заочна участь).

15. Пісклова І. С. Культ води у танцювальному фольклорі слобожан // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх

вирішення : матеріали III всеукр. наук.-практ. конф., 5-6 груд. 2013 р. / Луганський держ. ін.-т культ. і мист. Луганськ, 2013. С. 76-78. (очна участь).

16. Пісклова І. С. Функції фольклорного танцю в системі обжинкових свят слобожан // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : зб. матеріалів I всеукр. наук.-творч. конф., 20 травня 2013 р. / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мист. Київ, 2013. С. 23-25. (заочна участь).

17. Пісклова І. С. Діяльність центрів народної творчості Слобожанщини в аспекті збереження та розвитку фольклорного танцю // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24-25 квіт. 2014 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. С. 140. (очна участь).

18. Пісклова І. С. Фольклорний танець Слобожанщини в контексті історичного розвитку // Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 4-5 квіт. 2014 р. Херсон, 2014. С. 79-82. (заочна участь).

19. Пісклова І. С. Особливості використання малюнків у народних танцях слобожан // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22-23 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 132-133. (очна участь).

20. Мостова І. С. До проблеми формування системи хореологічних кодів фольклорного танцю Слобожанщини // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. – С. 147-148. (очна участь).

21. Мостова І. С. Напрями розвитку народно-сценічного танцю у творчих доробках митців балетмейстерської школи Слобожанщини // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 лист. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С.338-339. (очна участь).