

ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПОЛІССЯ

Кундис Р. Ю., Сапего Я. К., Никорович І. Ю.

ВСТУП

Унікальне та багатозначне збереження української національної самоїдентичності, фундаментальної культурно-мистецької спадщини та демонстрація історичної пам'яті – є вагомим спектром розвитку сучасного українського суспільства. В процесі динамічних подій інтенсивної глобалізації, яка яскравим чином супроводжується ознаками нівелювання та стандартизації локальних-регіональних особливостей, надзвичайно та ґрунтовно постає проблематика в якійшій потребі в надзвичайному захисті та популяризації фольклорних значимих надбань українського етносу.

Зважаючи на це, самоїдентифікація та усвідомлення унікальності українського народу виступає базовою складовою яскравого відродження традицій. В контексті сьогодення ключову роль відіграє мистецтво танцю, яка є не лише формою етично-естетичного вираження, а дієвим ключовим інструментом збереження національного культурного коду.

Українське народне танцювальне мистецтво посідає визначне та чільне місце серед національних духовних культурно-мистецьких надбань. Його фундаментальна унікальність полягає в тому, що він активним образом популяризується на теренах нашої країни, так і далеко за її межами.

Народна хореографічна культура приваблює етнографів, фольклористів, хореографів, дослідників та глядачів багатством тем, ідейно-тематичного змісту та розкриття художнього образу. У пластичній мові народного танцювального мистецтва відображається український національний дух, яскравий темперамент та яскраво-емоційний характер нашого народу.

Крім того, у композиційно-танцювальній побудові танцю, відображається устрій, побут, духовна складова людей, їх трудова діяльність та гармонійне поєднання з природним середовищем. Активний процес формування та популяризації української народної танцювальної культури відбувався під впливом багатьох складних факторів. На формування танцювальної лексики, манери, характеру, темпоритму, специфіки умов праці активним образом вплинуло економічне-

географічне розташування регіонів, а також історична та соціальна складова. Ця унікальна палі трійна різноманітність зумовила появу локально-регіональних відмінностей та стилістичних особливостей, які століттями співіснують у діапазоні одного етносу, створюючи багатозарову палітру народного українського хореографічного мистецтва.

1. Стилiстичнi особливостi танцювальнoгo народного мистецтва Полiсся

Полiсся є насичено унiкальним та багато пластовим етнографiчним-регіоном України. Ця достатньо широка зона активно вирiзняється тим, що зумiла зберегти прадавнi рудименти праслов'янської та проукраїнської мистецько-культурної складової, якi є фундаментальним об'єктом вивчення та дослідження етнографiв, фольклористiв, археологiв та балетмейстерiв. Сама назва «Полiсся» походить вiд слова «ліс» i вказує на лiсисту місцевiсть. Для даного регіону є характернi ландшафти iз заболоченням, лiсисти та багнисти території. Українське Полiсся географiчно охоплює пiвнічнi райони Волинської, Рiвненської, Житомирської, Рiвненської, Київської, Чернiгiвської та Сумської областей. Пiвденна межа регіону пролягає вiд рiчки Захiдний Буг на схiд, охоплюючи пiвнічнiше мiста Луцьк, Володимир, Житомир та Київ.

На Лiвобережжi цей ареал простягається навколо Нiжина, та вздовж рiки Сейм. Полiський регіон подiляється Правобережне та Лiвобережне (або Схiдне та вiдповiдно Захiдне). Захiдну частину цього яскравого регіону називають Прип'ятським Полiссям, а схiдну – Наддеснянським.

В контекстi сучасностi та за адмiнiстративним та територiальним розподiлом Полiсся охоплює Волинську, Рiвненську, Житомирську, Київську та частину Чернiгiвської області¹. Ця неймовiрна та унiкальна танцювальна народна культура даного регіону, формувалася та розвивалася пiд синтезом багатьох ключових аспектів. В даному краї дуже специфiчнi, клiматичнi, географiчнi умови, а також багатозаровий спектр умов працi, устрою, побуту тощо. Усi цi ознаки виразно та значно вплинули на тенденцiї формування та розвитку автентичного танцю та пiсенного фольклору.

Вiдомий дослідник В.Гордєєв зазначає, що, окрiм загальних рiвненських вiдмiнностей, практично кожне окреме село, де збереглася танцювальна традицiя, здатне збагатити загальну характеристику нацiонального хореографiчного мистецтва власними неповторними

¹ Гордєєв В. А. Взаємовплив фольклорного надбання та етнокультури на формування танцювальної лексики Полiсся. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences Scientific journal*. 2014. № 11–12. С. 55.

відтінками та особливостями². У різних куточках України досі побутують фрагменти найдавніших форм народної хореографії. Їх детальне зіставлення та порівняння дають змогу науковцям з більшою повнотою реконструювати еволюцію народного танцю від його витоків до сучасності.

Фундаментальний вектор вагомої та ґрунтовної природи польського народного танцювального мистецтва – експресивна та динамічна триєдина єдність, яка складається з текстової структури, ідейно-тематичним змістом та ритмічно-музичної складової. Головною властивістю та визначною рушійною силою виступає саме танець, Первинним рушійним елементом тут виступає саме хореографія, на основі якої зароджується мелодійність та чіткий ритм, а вже на них гармонійно та органічно накладаються тексти.

Польська народна танцювальна культура відображає влучно ключову роль до сприйняття та розуміння традиційних хороводів. Польський народний танець демонструє вагомий аспект сюжетності, він лаконічно вмщує в себе різноманітні етичні та духовні смислові нашарування, які не завжди співпадають з тими варіантами, які дійшли до нашого часу.

Танці українського Полісся ототожнюються та вирізняються неймовірною легкістю виконання, експресивним, яскравим, динамічним, жвавим темпом, для нього притаманні характерні пружні присідання на основі пригинання коліна. В польській народній танцювальній культурі лаконічно та органічно демонструється простота та легкість виконання, а композиційна структура є ретельною і вона не перенасичена зайвими прикрашальними ознаками. Це яскравим образом демонструється унезначній кількості базових кроків та їх поєднання. Головною та вагомою, структурою польського танцю складають по одній або дві фігури, а танцювальні рухи виконавців не обмежуються багатоплановою траєкторією.

Парно-масові танці українського Полісся, спрямовуються переважно за сонцем (тобто ліворуч, або за годинниковою стрілкою). Сольні або малі форми польського народного танцювального мистецтва майже відсутні. Темпоритм та музична складова, спокійно та поступово наростає від самого початку і до завершення сценічного дійства.

Пластичне розмаїття жести українського Полісся є високою мірою красномовним. Він відображає та транслює глибинну інформацію про стилістичну особливість, традиційну-обрядову та естетичну складову. Художньо-хореографічний образ часто містить унікальну філософську

² Гордєєв В. А. Взаємовплив фольклорного надбання та етнокультури на формування танцювальної лексики Полісся. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences Scientific journal*. 2014. № 11–12. С. 55.

значимість та світогляд, різноманітні коди, символи: астральні, зооморфні, аграрні, шлюбні та антропоморфні. Про ґрунтовну роль з багатогранными ознаками прадавньої культури нагадують певні складові композиційної структури танцю.

Поліський регіон – найунікальніший та мальовничий етнографічний куточок України, де влучним образом збереглися багаті автентичні звичаї, обряди, легенди, казки, ігрища, традиції а також насичена палітра пісенно-музичного фольклору. Завдяки ґрунтовним працям етнографів, фольклористів, дослідників народно мистецької творчості, ми й донині можемо долучитися до весільно-традиційних ознак, зимових вечорниць, щедрівок, колядок, веснянок, а також драматично-поетичного свята «Івана Купала». Проте, в контексті сьогодення, більшість цих обрядових дій відображається лише фрагментарно³. Домінуючі жанри танців українського Полісся є полька, кадрили та вальс. Серед найпопулярніших та найвідоміших танцювальних автентичних зразків поліської спадщини вирізняється такий орієнтовний ідейно-тематичний перелік: «Верба», «Ой-ра», «Полька-волинянка», «Рузя», «Ровенські притупи», «Пчужка», «Дрібненька», «Субота», «Шалантух», «Довбешка», «Гуляй, гуляй, красуля», «Мазурка», «Батькова» та «Кабардинська». Дані зразки танців Поліського регіону унікально та яскраво демонструють своє жанрову палітру, та стилістичні особливості глибинної типової польської народної хореографічної культури.

Значне та вагомє місце в репертуарі даного регіону посідає полька (назва походить від чеського слова *«пужка»*, що означає «половинка» або «півкроку»). Цей танець почав свій процес формування в Чехії, і отримав величну популярність та вагомість у другій половині ХІХ століття, в кінці ХІХ століття полька активним образом почала поширюватися на теренах України. З самого зароджування полька була притаманна і побутувала як бальне дійство в міському соціумі. Протягом певного часу, вона поступово почала інтегруватися в контексті з місцевими традиціями, вона набула унікального та насичено-вираженого національного колориту та характеру й згодом трансформувалася до сільського середовища. Означені глибинні зміни безпосередньо позначилися та відобразилися на структурі хореографічного тексту, музичного супроводу та ідейно-тематичному художньому образу. Варіативність мелодій, властиві поліським полькам,

³ Пархоменко А. М. Розвиток хореографічного мистецтва Чернігівського Полісся останньої чверті ХХ століття. *Вісник Луганського Національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки.* № 17 (218) Частина ІІ, 2011. С. 125–130.

дає змогу сформувати в характері танцювальних рухів значущу лексичну ознаку, що походить безпосередньо від району побутування танцю⁴.

Відомий дослідник та хореограф К. Василенко, аналізуючи еволюційний стратегічний процес та популяризацію танцювального мистецтва, зазначав, що захоплення полькою було настільки системно, що вона динамічно та швидко вийшла за кордони свого первинного побутування, ставши популярною в усіх верствах населення різних країн світу. Завдяки своїй експресивності, енергійності та мелодизму, полька дуже швидко інтегрувалася в національне культурно-мистецьке танцювальне надбання, стаючи потужним джерелом натхнення для багатьох легендарних та видатних композиторів, які вбачали в ній фундаментальну основу для створення унікальних та яскравих музичних полотен. Але саме в українському національному танцювальному мистецтві – полька отримала потужний та вагомий статус. Така значна популяризація обумовлюється певною внутрішньою спорідненістю польки до прадавніх танцювальних українських традицій, що сприяло її швидкій асиміляції в місцевому культурному середовищі⁵.

Музично-ритмічна складова польок вирізняється яскравою життєрадісністю, легкістю, простотою та завзятістю. Саме ці вагомості і концептуальні якості стали вагомими та визначальними для активного поширення не лише в діапазоні Української державності, але й далеко за її межами. Ті унікальні зразки польок, які виділялися найбільшою самобутністю та неповторністю форм музичної складової та унікальністю танцювальної виконавської манери, активно та швидко набували всебічного визнання і в інших країнах світу. Подібність танцювально-лексичного наповнення, музичної структури та естетично-внутрішньої логіки демонструється у зразках, що притаманні в Україні, Молдові, Польщі, Словаччині. Дуже часто танцювальні зразки зустрічаються з ідентичними назвами та схожим композиційно-танцювальними перебудовами, які побутують у різних етнографічних зонах, зберігаючи при цьому загальну та спільну ідейно-тематичну основу.

Така трансформація синтезування танцювальних зразків стало рушійною силою складних історичних факторів: міграції населення, змін державних кордонів, воєнних конфліктів та постійного культурного діалогу між сусідніми народами. Внаслідок цих історичних колізій танців, що виникли в одній країні, органічно впліталися в культурно-національний контекст інших територій, набуваючи при цьому локально-регіональних ознак. В українському побуті ми спостерігаємо функціонування «Австрійської», «Словацької» чи «Молдавської»

⁴ Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ: ППК ПК, 1997. С. 48.

⁵ Там само.

польок, що свідчить про гнучкість української хореографічної культури, яка здатна вбирати в себе і переосмислювати іноетнічні впливи.

Яскраво особливо ці історичні еволюційні процеси простежуються на прикладі Полісся. Культурно-мистецька та економічна-географічна близькість Поліського регіону до теренів Польщі вагомим чином зумовила інтенсивний синтез ний обмін культурно-хореографічним надбанням. Зразки поліських варіантів польок стали вагомою частиною польського танцювального фольклору, і навпаки – польські танцювальні автентичні зразки знайшли глибинне коріння в значенні українського національного хореографічного мистецтва. Ця взаємодія зробила танець на трансляцію світогляду та універсальну пластичну мову спілкування, де спільна музично-ритмічна структура стає фундаментом, на який кожен район чи регіон накладає власні унікальні та влучні танцювальні «барви», досконало та ретельно відшліфованими поколіннями місцевих виконавців.

Кадриль як окремих самостійний хореографічний жанр починає своє формування та розвиток від різновиду контрдансів. Цей танець прийшов на європейський континент з Англії в першій половині XVIII століття⁶. Французька кадриль, яку в контексті європейських танцювальних традицій пізніше назвали «Лансьє», на українських землях поступово набула самобутніх ознак і ретельно закріпилася під назвою «Лінцей» або «Ланець». За загальною композиційно-танцювальною структурою королівська та аристократична кадриль зазнала концептуальну демократизацію, масштабне переосмислення та спрощення. Вона яскравим чином увібрала в себе суто національну танцювальну лексичну мову, код та гармонійний музичний супровід. Унікальним зразком та трансформаційним прикладом такого ґрунтового перетворення – є поліська кадриль «Шалантух», у якій дуже лаконічно та виразно відображаються ознаки танцювальних фольклорних зразків Рівненщини. Водночас деякі інтерпретації та різновиди, зокрема поліська кадриль «Волиняночка», виконуються виключно дівчатами. Українська кадриль яскравим чином притаманна на Поліссі повсюдно, проте найбільший ареал її побутування зустрічаються в Київській, Чернігівській, Хмельницькій, Черкаській, Харківській та Донецькій областях.

Кадрилі українського Полісся – є істотно темпераментними, характерними, динамічними та емоційними. Багато з них виконуються в стриманій манері та характері, тоді як інші різновиди – надзвичайно жваво та завзято. Музична гармонія ритмічна складова супроводжується виконанням трієстих музик, а подекуди й живим вокальним супроводом. Ґрунтовну основу автентичного танцювального доробку

⁶ Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ: ПП ПК, 1997. С. 50.

поліського краю складають польки та кадрилі, які свого часу інтегрувалися на теренах України, з інших європейських країн. Проте близькість географічного розташування, спорідненість мов та культурний діалог між українцями, поляками та словаками зумовили унікальний та самобутній розвиток їхнього національного хореографічного мистецтва. Давньослов'янська танцювальна культурна спадщина з її язичницькими витоками, найрізноманітнішими народними ігрищами, вечорницями та обрядами заклала глибинну складову української народної хореографічної культури. За своїм ідейно-тематичним змістом, розкриттям художньо-хореографічного образу, жанровим розподілом українське національне хореографічного мистецтва має багатошаровий спектр спільного із польською та словацькою народної хореографічної культурою. До фундаментальних ключових танцювальних джерел відносяться танці-хороводи, танці-ритуали, сюжетні та побутові танці в контексті супроводу оркестрової групи чи ансамблю народних інструментів. Навіть в значенні сьогодення на Поліссі можна побачити танцювальні зразки, пов'язані з найдавнішими першоджерелами та календарно-обрядовими землеробськими діями. Серед них:

- хоровод «Мак»;
- хороводні танці «Грушка» та «Пролісок»;
- традиційні веснянки та гаївки.

Веснянки, гаївки та традиційні хороводи є невіддільною ключовою ознакою календарно-обрядового дійства, що демонструє весняний цикл і відображає землеробські мотиви, взаємодію ігор та вшанування гармонійного пробудження природи. Їхня танцювальна-композиційно структура вирізняється чітким змістом, просторовою організацією, складними малюнковими перебудовами та лаконічним поєднанням танцювального пластичного руху, співу й поетичного тексту. Уся ця танцювальна автентична спадщина демонструє унікальну самобутність, а їхня структура підпорядкована розвитку сюжетної канви та ритміці пісні.

Хоровод «Мак» базується на сюжетному ігрище з розподілом учасників на персонажів та хор. Основним композиційним елементом – є замкнене коло, що фундаментально символізує нескінченність життя та сонце. У центра кола розташовується виконавець роль «Маку». Сюжетне дійство яскраво розвивається через пісенний діалог, де учасники спочатку імітують процес сіяння та догляду за рослиною. Кульмінація хороводного дійства супроводжується дуже різкою та чіткою зміною музично-ритмічного темпу та просторового малюнку: від повільного руху по колу до інтенсивних імітаційних дій під час «дозрівання» та «збирання» врожаю.

Хороводні танці «Грушка» та «Пролісок» відображають ліричний та ігровий характер і яскраво вирізняються варіативністю малюнкових перебудов. У самому хороводі структурна побудова базується на ланцюжковому або лінійному русі навколо центрального персонажу або образу, який часто переходить у спіралеподібні фігури та проходження під руками учасників. Своєю чергою, хороводне дійство «Пролісок» унікально вирізняється тим, що в ньому відображенні плавні танцювальні рухи із дрібними кроками, де просторовий малюнок підпорядкований куплетам пісенної складової та симетрично розширюється або зужується, символізуючи розпускання квітки.

Традиційні веснянки та гаївки як масові дійства демонструють дуже складну композиційно-танцювальну структуру, що поєднує елементи крокуючого та орнаментального хороводу. Хороводне дійство починалось зазвичай з ви будови у дві шеренги, які сходяться та розходяться, а згодом замикаються у загальне коло. Танцювальна лексична система є вправною, а рухи – вивіреними, підпорядкованими кроку та ритму. Композиція влучно та органічно поєднує вступ для закріплення простору, основну частину з ігровою взаємодією та фінал із прискоренням темпу, що завершує обрядовий процес.

У більшості варіацій або інтерпретацій учасники виконували один з одним по черзі, тобто постійно змінювали партнерів, а потім знову поверталися на свої місця. Танцювальні фігури періодично повторювалися, а сама танець виконувався під баян. Танцюристи ставали по дві пари лінією, навпроти іншої лінії, і попарно мінялися, переходячи від одного партнера до іншого⁷. Значне та виразне місце в польському народному танцювальному мистецтві побувала весільна хореографія. Широкий сенс спектрів світогляду почуттів закладено у весільних піснях, від сумних лірично-ніжних мелодій до святково-натхненного настрою. У безпосередній залежності від музично-пісенного супроводу знаходиться і хореографія. У польському танцювальному фольклорному надбанні збереглася значна кількість спеціальних закінчених танцювальних форм, що виконується під час весільного обрядового процесу. Характерними є танці-хороводи, які й донині виконуються під час весільного обряду. Дослідники зосереджують увагу на таких формах, як різновиди польки, козачка, гопачка або довгач, ігровий хоровод «Чоботи, чоботи...», який подекуди танцюють і досі; «На річеньку», «Коробочка», а також різновиди вальсу і кадрили під назвою «Лисий» або «Надя»⁸.

⁷ Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ: Наукова думка, 1969. С. 279.

⁸ Етнічні особливості культурного простору хореографічного мистецтва Польського краю. URL: http://allref.com.ua/uk/skachaty/Etnichni_osoblivosti_kulturnogo_prostoru_horeografichnogo_mistectva_Polis-kogo_krayu?page=10

У східних та південних районах поліського регіону побутують усі жанри українських народних танців. Вони відображають найхарактерніші риси українського танцювального мистецтва і складають основу національної хореографічної культури.

Польське народне танцювальне мистецтво – є органічною та унікальною системою в контексті українського національного хореографічного мистецтва. Водночас хореографічна спадщина українського Полісся вирізняється з-поміж інших регіонів України танцювально-автентичним пластивим надбанням. Вона ретельним та лаконічним образом поєднує в собі ознаки різних національних-хореографічних культур, історично-еволюційних процесів та стилістичних напрямів, що перетворює танець не лише на яскраве сценічне дійство, а на живу історію української нації.

Таким чином, доробок автентичного поліського краю формувался і розвивався протягом тривалого часу під впливом та синтезом як внутрішніх, так і зовнішніх чинників, ставши фундаментальним результатом культурно-мистецьких особливостей життя полісян. Танцювальний доробок українського Полісся є невід'ємною складовою календарно-обрядової складової, звичаїв, побуту, устрою полісян. Танці даного регіону характеризуються ніжністю, легкістю, експресивністю, динамічністю та жвавістю у виконанні та манері. В базу структуру танців закладено та простежено філософський, естетичний, духовний, етичний та сакральний зміст трудових процесів, взаємодії з природою та родинно-побутових стосунків. Лексична танцювальна мова Поліського регіону формувалися історично-еволюційним шляхом художньо-образного копіювання ознак праці, звичок свійських тварин і птахів, а також різноманітних природних явищ. Фундаментальним та важливим чинником у тенденції форматування хореографічної лексики стало також географічне розташування поліського краю. У результаті цього процесу фольклорні поліські танці набули завершеної форми та змісту, й виконуються динамічно, легко, стрімко і в швидкому темпі з використанням характерної стрибкової лексики.

2. Діалектика музики та руху: революційний аспект поліського танцю

Дослідження феномену народної хореографії вимагає не простої фіксації рухів, а глибокого філософсько-мистецтвознавчого осмислення, де тіло, звук та простір розглядаються як єдиний семіотичний текст. Українське Полісся у цьому контексті постає як унікальний хронотоп. Географічна ізольованість регіону – його багністі ландшафти, непрохідні ліси та болота – законсервувала прадавні релікти проукраїнської та

праслов'янської культури, перетворивши Полісся на своєрідну етноконтактну зону і «заповідник» архаїчних форм мислення.

З позицій діалектичного матеріалізму та феноменології мистецтва, поліський танець слід розглядати як безперервний процес боротьби та єдності протилежностей: старого і нового, вокального та інструментального, індивідуального та колективного. Хореографічна культура Полісся репрезентує динамічну єдність (синкретизм) трьох магістральних компонентів: теми (ідеї), ритмомелодики (музики) та словесного тексту. У цій тріаді саме моторика людського тіла (хореографія) виступає первинним началом, матрицею, яка диктує свої закони музичному супроводу, змушуючи його адаптуватися до кінестетичних потреб соціуму. Як зазначають дослідники О. Мерлянова та Є. Пилипенко: «При цьому первинним організуючим початком є хореографія, на основі якої формується ритміка і мелодія, на які, в свою чергу, накладаються відповідні віршовані тексти. Поліський танець можна розглядати як ключ до розуміння хороводів: продуктивна енергія танцювальної складової, володіючи необмеженими можливостями «розширення сюжетності», може мати скільки завгодно смислових нашарувань, не обов'язково схожих на ті, які дійшли до нас сьогодні»⁹. Кожен танцювальний жест несе в собі колосальний обсяг спресованої інформації: зооморфні, антропоморфні, астральні та аграрні символи є відгомонам прадавніх магічних ритуалів спілкування з природою.

Діалектика музики і руху неможлива без глибокої рефлексії над природою звукодобування. Традиційна інструментальна музика Полісся пройшла тривалий шлях еволюції від сигнальної функції до супроводу розгорнутих хореографічних дійств. Найдавніший пласт пов'язаний із пастушою культурою, де використовувалися аерофони: глобулярні флейти (окарини), пискавки, дудки-викрутки, роги та довгі труби. Цей інструментарій виконував сигнальну функцію, проте саме він заклав первинні інтонаційні формули поліського мелосу. За словами В. Ковальчук: «Один із найдавніших проявів поліського інструментального музичного мистецтва пов'язаний із працею і побутом пастухів. Їхня культура головним чином представлена духовими інструментами до яких належать: різновиди глобулярної флейти у вигляді тварин, птахів, людей («свисток», «свистун», «свищик») – окарини, пастуший і дитячий інструмент «пискавка», дудка-«викрутка», дудка-«колянка», пізніше хроматична сопілка та кларнет. Численні відомості, викладені в етнографічній літературі, свідчать про інтенсивне побутування на Поліссі довгої пастушої труби та рогу, завдяки яким

⁹ Мерлянова О., Пелипенко Є. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. Вип. 7 (59). Херсон, 2018. С. 38.

пастухи подавали умовні звуки, що сигналізували про вигін худоби, повернення стада додому, загублення тварин, а також сповіщали про небезпеку через наближення хижаків»¹⁰.

Згодом, із розвитком суспільних потреб у колективній синхронізації (танці), домінуючу роль перебирають мембранофони та хордофони. Ритмічний каркас танцю, його моторний пульс забезпечували бубон («решітко» – малий барабан з однією мембраною і тарілочками), великий двомембранний барабан «бубен» та його зменшений варіант «бухало»). Мелодійним стержнем стала скрипка (рідше – колісна ліра), яка інтонувала танцювальну тему, підкоряючись жорсткому диктату ритму. Традиційний ансамбль (скрипка і решітко) репрезентує ідеальну діалектичну модель: скрипка відповідає за горизонталь (мелодійний рух, емоційну експресію), тоді як барабан – за вертикаль (ритмічну пульсацію, організацію кроку).

Лише у ХХ столітті ця архаїчна структура зазнала суттєвої трансформації через впровадження гармошок («хромки», «венки») та баяна, які завдяки своїй акордовій фактурі змінили акустичний простір танцю. Характерною морфологічною ознакою поліських масових танців є їхня просторова архітектоніка: рух здійснюється переважно по колу (за сонцем, ліворуч), без глибоких присідань (незначне пригинання колін), легко і в стрімкому темпі. Відсутність розгорнутих сольних партій свідчить про домінування колективного над індивідуальним, що є відгомном обцинної свідомості архаїчного суспільства. Поліські танці виконуються легко, в швидкому темпі, з незначним пригинанням коліна. Для них характерна простота виконання, а композиційна побудова не має особливих прикрас. Це спостерігається в невеликій кількості кроків та їх варіантів, структуру танцю складають одна або дві фігури, рухи танцюючих не обмежуються амплітудою виконання. Темп в танцювальній музиці, подібно до цілого ряду українських танців, наростає до закінчення¹¹.

В еволюційному зрізі обрядова хореографія є тим ядром, яке найдовше чинить опір інноваціям. На Поліссі обрядовий репертуар зберігся фрагментарно і репрезентований переважно весільними

¹⁰ Ковальчук В. Традиційна інструментальна музика Рівненського Полісся. URL: <https://muzykapolesia.net/muzyk/422/name/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0+%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0+%D0%A0%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%81%D1%8F..html>

¹¹ Мерлянова О., Пелипенко Є. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. Вип. 7 (59). Херсон, 2018. С. 38.

ритуалами. Глибокий науковий інтерес становить ритуальний танець «пахода» (регіональні назви: «повітська», «пощедровицька», «шабас», «шибас»).

Цей танець є яскравим прикладом архаїчного синкретизму: він не стільки розважав, скільки виконував магіко-комунікативну функцію. Під час виконання «паходи» після поділу короваю співачки обтанцьовували музиканта, ритмічно приспівуючи до його гри. Рефлексуючи над цим дійством, ми бачимо, як музикант (часто сприйманий у давнину як медіатор між світами) стає сакральним центром, навколо якого обертається жіноче енергетичне коло. Музично-теоретичний аналіз виявляє унікальну ритмічну структуру цього дійства. Інструментальна та вокальна партії базуються на козачково-коломиїковому тракті, де пульсуючий ритм вісімковими тривалостями відповідає віршовій структурі 4+3+62. Ця асиметрія у межах парного такту створює колосальну внутрішню напругу, змушуючи тіло танцюриста компенсувати метричні «зсуви» специфічними пластичними акцентами. Дослідниця В. Ярмола констатує: «На одну мелодію паходи могли виконуватися різні за структурою поетичні тексти, а тому її функціональну своєрідність визначити неможливо. Зважаючи на аналіз інтонаційно-мелодичної природи й ритмічної структури, пахода є весільним твором приспівкового характеру, який має абсолютну схожість з піснями на зразок «Ой дай, Боже, в добрий час» і не має нічого спільного з первісними ритуальними танцями тубільців»¹².

Не менш символічним є танець батька і матері молододі («Де ж той батько»), що виконувався на початку весілля (або на змовинах). Тримаючи сакральний хліб (калач) під руку, батьки обтанцьовували простір хати, здійснюючи акт освячення простору та благословення роду. Дослідження В. Ярмоли, презентує унікальний випадок фіксації даного танцю в с.Седлище Старовижівського району Волинської області зі слів Василя Романчука, який описує цей танець як початковий обряд всього гуляння¹³. З погляду еволюції, вражаючим є факт асиміляції цим прадавнім ритуалом новішого музичного матеріалу. Традиційно цей рух супроводжувався піснею літературного походження «Ой дай, Боже, в добрий час», написаною поетом Ю. Добриловським (1760–1825). Ця діалектична суперечність (архаїчний хореографічний патерн і пізніший літературно-музичний текст) доводить дивовижну адаптивність традиції: магічна сутність

¹² Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 170.

¹³ Там само.

(обтанцювання з хлібом) зберігається, але форма її акустичного вираження еволюціонує.

Серед питомих локальних танців Полісся абсолютним феноменом є група «крутаків» («крутяк», «кружок», «крутачок»). Цей танець, локалізований переважно на Волинському Поліссі, є ключем до розуміння кінетичної філософії поліщуків. Сама етимологія назви містить вказівку на рух – обертання «млинком», постійна зміна партнерів, стрімкий рух по колу.

Феноменологія «крутака» полягає в його просторовій та метричній пластичності. Існують унікальні згадки про суто жіноче виконання цього танцю, де жінки співали і надзвичайно швидко, «круто» оберталися парами. Інша просторова модель – танець-тріо, де один хлопець бере під руки двох дівчат, формуючи своєрідну хореографічну молекулу, що стрімко рухається по колу. Найбільший науковий інтерес викликає метрична еволюція «крутака». Аналіз фольклорних записів виявляє існування як дводольних, так і тридольних версій цього танцю. Тридольний метр, генетично споріднений із давніми хороводними формами, вказує на циклічність, плинність, нескінченність руху. Однак під тиском часу та міжкультурної дифузії (зокрема, експансії європейської польки) «крутак» зазнав жорсткої метричної трансформації: його органічна тридольна природа була поступово витіснена більш агресивною, маршовою дводольністю. Фіксуються навіть зразки метричної модуляції – змінного розміру, де три долі раптово ламаються на дві. В дослідженні В. Ярмоли вказується: «Крутак, як правило, виконується у швидких темпах незалежно чи в розмірі 3/4, чи 2/4... Можна припустити, що крутаки, які виконувалися під приспівки з віршовою структурою 6+62 та мали тридольний розмір, – давнішого походження й виявляють споріднення із групою хороводів. Дводольні ж розміри в крутаках, очевидно, стали переважати із часу поширення на Поліссі польки, унаслідок чого, зрештою, сьогодні нерідко ці два жанри ототожнюються. Окрім того, зафіксовані крутаки зі змінними розмірами – заміна тридольної схеми на дводольну»¹⁴. Відтак можна висувати, що це не просто зміна музичного такту; це відображення глибокого онтологічного зламу в свідомості народу, перехід від циклічного, міфологічного часу до дискретного, акцентованого ритму індустріальної епохи.

Зрештою, ця діалектична боротьба призвела до того, що дводольні «крутаки» стали настільки схожими на польку, що ці жанри почали

¹⁴ Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 171.

ототожнюватися в свідомості самих виконавців. Еволюція хореографії невідривно пов'язана з тілесним досвідом праці та господарської діяльності, що в процесі історичного розвитку трансформується у складні знаково-символічні системи. Танець «Гречка» – питомий жіночий танець, який виконувався безпосередньо під час сільсько-господарських робіт, репрезентує глибоку сакралізацію праці. Його кінетична архітектоніка буквально імітує процеси сівби, дозрівання та збору врожаю: це рух по колу, всередині якого танцюють мішані пари під акцентоване притупування решти; коло періодично розривається, випускаючи одних виконавців і приймаючи інших. Як зазначає В. Ярмола: «Виконувався танець по колу, у середині якого танцювали мішані пари під притупування десятків ніг у лад музики. Потім коло розривалося, випускаючи одні пари і приймаючи інші. Як і попередні танці, цей супроводжувався приспівками»¹⁵. З музикознавчої точки зору, діалектика цього твору розкривається у двох формах: вокальній (куплетної будови) та інструментальній, яка в процесі кристалізації набула простої тричастинної форми АВА квадратної будови, що за словами В. Ярмоли є свідченням інструментальної природи твору¹⁶.

Семантика трудового процесу, як зазначає В. Гордєєв, також яскраво кодується в локальних ремісничих та зооморфних танцях. Тема праці з відповідною лексичною деталізацією знаходить своє вираження в таких побутових танцях, як «Кравчик», «Шевчик», «Лісоруби» та «Ковалі». Різноманітні рухи в цих хореографічних текстах передають тонкощі та спритність майстра-ремісника, сублімуючи фізичну втому у площину естетичного задоволення. Поряд із ними існують гумористичні та імітаційні танці (наприклад, «Бички», «Хасак», «Козлики»), які через специфічну пластику тіла відображають спостереження давньої людини за поведінкою тварин та птахів, підтверджуючи непоривний зв'язок хореографії з природним середовищем. Разом із танцями «Терниця» та «Молодичник», ці зразки утворюють питомий локальний пласт хореографії, який має відповідники у місцевому пісенному фольклорі¹⁷.

Сюжетний танець «Чумак», що належить до гопакової групи, будується на дивовижній мізансцені – його традиційно «водили» «поважно, по троє проти одного». Ця конфліктна хореографічна розстановка є прямою тілесною проекцією соціальної напруги,

¹⁵ Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 171.

¹⁶ Там само. С. 172.

¹⁷ Гордєєв В. А. Лексика народних танців рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культури України. *Народознавчі зошити*. Рівне. 2019. № 1 (145). С. 256.

небезпеки та змагальності, притаманних чумацькому промислу. Еволюційна багатовимірність цього танцю підтверджується тим, що ще в XIX столітті етнограф Оскар Кольберг зафіксував два його варіанти: один із них («Чумак бердичівський» на Ковельщині) мав розгорнутий поетичний текст та мелодичну будову фраз АBB, тоді як інший структурно й лексично повністю відповідав гопаку¹⁸.

Кінетична експресія, тактильність та механізми соціальної інтеграції досягають апогею у масовому танці «Подушечки», який виконувався як невід'ємна частина весіль та інших колективних гулянь. Формуючи зовнішнє і внутрішнє кола, чоловіки та жінки здійснювали злагоджений хороводний рух. У фіналі мелодії всі учасники ставали на коліна, взаємно обіймалися та цілувалися, після чого внутрішнє коло формували вже чоловіки. Цей акт публічної санкціонованої інтимності виконував найважливішу соціально-психологічну функцію: зняття суспільних бар'єрів, консолідацію громади та підтвердження життєствердного інстинкту роду. Феномен цього танцю має глибокі транскультурні паралелі, оскільки в Польщі побутував танець з ідентичною назвою «*poduszcзка*». Кольберг також зазначав, що у весільному обряді XIX століття цей танець міг супроводжуватися вокальними приспівками та скрипкою в момент, коли молода сиділа на возі¹⁹.

Справжнім вибухом енергії є питомий поліський танець «Бура» (етимологічно походить від слова «буря»), детально описаний дослідницею В. Ярмолою з польових досліджень І. Федун у Володимирецькому районі. Його просторова динаміка виходить за межі класичної парної симетрії: трійки танцюристів, міцно зчепившись руками, під стрімку пульсуючу музику буквально перелітали (бігли) з одного кінця хати чи подвір'я в інший. Після цього стрімкого просторового завоювання трійка розпадалася на пари і починала кружляти, а «зайвий» гравець мусив ритмічно підскакувати, очікуючи на нове об'єднання²⁰. Ця хаотична, на перший погляд, моторика насправді жорстко регламентована метроритмом і є неперевершеним прикладом сублимації стихійних природних сил (бурі) через людську тілесність, що доводить здатність архаїчної свідомості матеріалізувати абстрактні явища природи у форму хореографічного тексту.

Українське Полісся не існувало у вакуумі; воно активно абсорбувало загальнонаціональні танцювальні жанри, переплавляючи їх у власному культурному тиглі. Гопак, який первинно був суто чоловічим

¹⁸ Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 172.

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само.

танцем-змаганням із широкими стрибками та присядками, на Поліссі еволюціонував у бік пом'якшення: до нього долучилися жінки, а темп став більш помірним. Специфічним локальним явищем став «імпровізаційний гопачок», який виконувався практично на місці. Танцюрист не завойовував великий простір, а концентрував енергію у вертикалі, акцентовано вбиваючи п'яти в підлогу, при вільній позиції рук. Це свідчить про зміну парадигми: від експансивної демонстрації сили (характерної для степу) до зосередженої, «вкоріненої» пульсації.

Тісно пов'язаний з гопаком «Козак» (або «Козачок») набув на Поліссі химерних обрисів. Рефлексує над його пластикою, неможливо оминати такі елементи, як «мишачий хід» (тихе, крадькувате пересування навприсядки) та рух по траєкторії цифри «вісім» (символ нескінченності). Ці рухи вимагають колосальної фізичної витривалості та переносять центр ваги тіла ближче до землі, що можна трактувати як залишок архаїчних культів.

Процес європеїзації українського села залишив найглибший слід у хореографії через проникнення напливових жанрів. Полька (чеського походження) стала справжнім танцювальним вірусом, який, адаптувавшись до місцевого ґрунту, перетворився на домінанту поліського репертуару. Еволюційний парадокс полягає в тому, що чужоземний дводольний каркас став ідеальною ємністю для місцевого менталітету. Як зазначає А. Гуменюк: «В хореографічному співвідношенні полька може буває дуже простою (складається з двох танцювальних фігур), а як танець сценічного типу відзначається елементами сюжетності. В них застосовується принцип змагання (перепляс) між групами виконавців або парами. Це надає танцю яскравого колориту. Він легко сприймається глядачами і справляє хороше художнє враження²¹.

На думку А. Гуменюка: «Найбільш стійким елементом мелодій польок, як і коломиїнок, є їх форма. Вона завжди чітка щодо окремих музичних побудов мотивів, фраз, речень, періодів, а також щодо кількості тактів у самому періоді. Вже згадувалося про те, що чіткість форми мелодій польок зумовлюється природою танцю. Мелодій польок, які в народі грають до танцю, як правило, мають два періоди, що разом, за невеликими винятками, дають 16 тактів. Досить часто двоперіодна форма польок розширюється за рахунок вступних, початкових акордових звуків або кінцівки. Взагалі ж типовою формою мелодій польок слід вважати двочастинну, що складається з двох 16-тактових періодів»²².

²¹ Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ. 1963. С. 116.

²² Там само. С. 182.

Здебільшого польку грають доти, доки хочуть музиканти народного оркестру. Закінчують грати, як правило, основним періодом. Оркестр визначає головний період мелодії польок, як і інших танців, естетичним почуттям його закінченості. Мелодії польок для слухання виявляють зв'язки народної танцювальної музики з професійною. Форма їх значно розширюється і здебільшого з двочастинної перетворюється в тричастинну за рахунок тріо (середня частина, що відрізняється інтонаційним складом, ритмікою, а інколи й формою). Такі мелодії польок можна вважати зразком тричастинної форми народної інструментальної музики.

Головна ознака польок: не контрастно-тематичне зіставлення періодів між собою, а їх ладово-тональні органічні зв'язки на основі варіаційної розробки інтонаційного ядра мелодії. Цю форму народні виконавці ускладнюють, розширюють, особливо в польках, які грають для слухання²³.

Поліські музиканти не просто копіювали польку; вони її «розщепили» та класифікували. Сотні локальних польок отримали свої імена: за географією («датинська», «волинянка»), за іменами скрипалів («синовчикова», «гукова»), за характером руху («дрібненька», «з присядками», «з підгопом», «січка»). Полька асимілювала місцеві вокальні приспівки («Ой ти, полька, невесела», «Ой ти, полька, рухля»), ставши вокально-інструментальним феноменом.

Як зазначає дослідниця В. Ярмола: «Після того як танець з'явився на досліджуваній території виникли його самобутні локальні варіанти, з певними елементами музично-танцювальної лексики. Поступово полька стала найпопулярнішим танцем як поліського, так і багатьох інших регіонів України та Європи»²⁴.

Аналогічний шлях пройшла кадрили. Аристократичний французький танець, потрапивши у поліську хату, позбувся салонної манірності та був максимально демократизований. Перетворившись на «Шалантух» чи «Волиняночку», кадрили наситилася завзятим притупуванням та супроводом трієстих музик. Вальс («валець», «вальчик»), хоч і зберіг свою романтичну тридольність, теж був «оселянений» через виконання під популярні вокальні тексти («Ой у вишневому саду», «Волинь моя»), а згодом навіть проник у сакральний простір весілля (обряд покриття голови молодої).

²³ Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ. 1963. С. 182.

²⁴ Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 173.

Окремо слід згадати сліди єврейської та міської культур: танці «Широчінь» (похідний від єврейського «Шер»), «Сім-сорок», «Ой-ра», «Карапет», «Падеспань». Ця мультикультурна мозаїка доводить, що Полісся ніколи не було абсолютно закритою резервацією; воно функціонувало як складний соціокультурний організм, здатний до потужного синтезу.

Підсумовуючи результати комплексного мистецтвознавчого та феноменологічного дослідження діалектики музики і руху в хореографічній культурі Полісся, ми можемо констатувати наявність глибокого, безперервного процесу семіотичної, структурної та онтологічної трансформації. Українське Полісся, виступаючи унікальною етноконтактною зоною та своєрідною прабатьківщиною слов'ян, завдяки своїй географічній ізольованості (природно недоступним лісам та болотам) змогло законсервувати найдавніші релікти праслов'янської та проукраїнської духовної культури. У цьому контексті танець не є простою механічною сукупністю рухів під музику; він постає як складна синкретична система, динамічна єдність теми, ритмомелодики та вербального тексту, де саме моторика людського тіла виступає первинним організуючим началом. Пластика танцювального жесту поліщуків несе в собі колосальний обсяг спресованої інформації, в якій закодовані зооморфні, антропоморфні, астральні та аграрні символи, що свідчать про непоривний зв'язок людини з природним космосом.

Еволюційна парадигма польського танцювального мистецтва ілюструє класичну діалектику переходу кількості в якість та зняття суперечностей. Хореографічна культура еволюціонувала від магічного, сакрального синкретизму (де танець слугував виключно засобом ритуального спілкування з вищими силами та природою) до розважальної, індивідуалізованої побутової форми. Згодом ця еволюція сягнула наступного, вищого щабля – трансформації автентичного сільського фольклору в народно-сценічний (академічний) танець. Цей процес, яскраво репрезентований у ХХ столітті творчістю Павла Вірського, дозволив органічно поєднати пластику народного кроку з довершеністю класичного балету, перетворивши локальні форми на потужні національні символи.

Надзвичайно глибокою є діалектика міжкультурної комунікації та транскультурної дифузії в регіоні. Полісся постійно перебувало в орбіті взаємовпливів із польським, чеським та єврейським етносами. Ця взаємодія призвела до унікального феномену культурної асиміляції: чужорідні міграційні жанри (чеська полька, французька кадрили, єврейський «Шер»/«Широчінь») не зруйнували автохтонну культуру, а були повністю абсорбовані місцевою кінетичною матрицею. З філософської точки зору, перехід польського репертуару від давніх

тридольних хороводних форм (як у архаїчних «Крутаках») до дводольності (під тиском польки) знаменує злам в онтологічному сприйнятті часу: від міфологічної циклічності до дискретного, стрімкого ритму модерної епохи. Незважаючи на те, що впливові та загальнонаціональні жанри поступово витіснили частину питомих локальних творів (таких як «Гречка», «Терниця», «Бура»), поліська моторно-ритмічна база продемонструвала виняткову резистентність і здатність переплавляти чуже у своє.

Соціокультурний та гендерний виміри поліської хореографії також розкривають складну діалектичну картину суспільних відносин. Жінка в українському танці завжди відігравала гідну роль: її рухи чарівні, поведінка скромна, і навіть кокетство виражається у глибоко стриманій, естетично виважений спосіб. Водночас чоловічі танці («Гопак», «Козак») традиційно символізували героїзм, незламність духу, фізичну силу та змагальність. Проте кінетична еволюція призвела до стирання жорстких гендерних меж: до виконання гопаків та козачків почали активно долучатися жінки, утворюючи нові синкретичні хореографічні малюнки. Окрім того, танцювальне мистецтво виконувало найважливішу функцію соціальної консолідації: такі масові хороводні форми, як «Подушечки», сприяли зняттю ментальних та соціальних бар'єрів усередині громади, публічно санкціонуючи зближення та стверджуючи інстинкт продовження роду.

В аксіологічному (ціннісному) вимірі українське народне хореографічне мистецтво загалом, і поліське зокрема, постає як потужний транслятор морально-етичних норм та світоглядних ідеалів. У сучасному глобалізованому соціокультурному просторі воно слугує не лише формою особистісного вираження, але й ідейним підґрунтям для формування національно-культурної ідентичності та збереження державності. Танець виступає емоційно-образною основою, тим містком, що нерозривно поєднує глибоку історію, мінливу сучасність та перспективи українського суспільства. Отже, діалектика музики та людського руху на Поліссі – це живий, безперервний процес самопізнання нації через тілесність та звук, що підтверджує невичерпну життєдайну силу традиції, здатну адаптуватися до будь-яких історичних викликів, зберігаючи при цьому свій унікальний генетичний код.

ВИСНОВКИ

Дослідження танцювального мистецтва Полісся дозволяє констатувати, що цей регіон зберіг одну з найдавніших та найбільш автентичних пластів української хореографії. Його стилістичні особливості зумовлені специфікою природно-географічного ландшафту, закритістю певних локальних громад та стійкістю архаїчних обрядових

традицій. Основною рисою поліського танцю є його функціональна нерозривність із пісенним та інструментальним супроводом, що створює унікальний синкретичний простір.

Стилістичний профіль поліської хореографії визначається стриманістю, чіткістю ритмічного малюнка та переважанням дрібної, деталізованої техніки ніг («ступотіння», «дрібущки», «притупи»). На відміну від широких, польотних рухів центральних регіонів, поліська манера виконання характеризується певною приземленістю, «вкоріненістю» у ґрунт, що є прямим відображенням прадавніх магічних ритуалів закликання врожаю та спілкування з духами предків.

Діалектична взаємодія музики та руху в поліському танці проявляється через феномен «ритмопластичного діалогу». Музичний супровід, багатий на пунктирні ритми та синкопи, не просто супроводжує танець, а диктує його внутрішню драматургію. Еволюційний аспект цієї взаємодії демонструє поступовий перехід від моноритмічних хороходів до складних поліритмічних структур, де скрипково-духовий склад інструментального капела («троїсті музики») стимулює виконавців до імпровізації в межах чітко визначених канонів. Еволюція поліського танцю пройшла шлях від магічного ритуалу та календарно-обрядової дії до високохудожніх сценічних форм. Трансформаційні процеси ХХ – початку ХХІ століття призвели до професіоналізації жанру, де автентична лексика була інтегрована в академічні структури народно-сценічного танцю. Сучасна стилізація поліської хореографії базується на збереженні темпо-ритмічного «нерва» регіону, проте додає нових просторових рішень та віртуозної техніки, що забезпечує життєздатність традиції в сучасному мистецькому контексті.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що танцювальне мистецтво Полісся є цілісною системою, де музика та рух перебувають у стані постійного взаємодоповнення. Збереження діалектної своєрідності кроків, жестів та музичних інтонацій є ключовим завданням для сучасних балетмейстерів, адже саме ці мікроелементи складають унікальний генетичний код поліської хореографічної культури, що дозволяє їй залишатися впізнаваним та самотутнім сегментом загальноукраїнської спадщини.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене аналізу самотутніх стилістичних рис та історичної трансформації народного танцювального мистецтва Полісся. У роботі розкрито глибинний зв'язок поліської хореографії з архаїчними обрядовими традиціями та природно-географічними чинниками регіону. Особлива увага приділяється діалектичній взаємодії музичного супроводу та пластичного руху, що створює цілісний художній образ.

Автори простежують еволюційний шлях танцю від магічного ритуалу до професійної народно-сценічної форми. Визначено ключові лексичні особливості регіону, зокрема дрібну техніку ніг, акцентовані притупи та стриману манеру виконання. Встановлено, що ритмічна структура поліської музики виступає головним чинником формування внутрішньої драматургії танцю. Аналізуються трансформаційні процеси ХХ – початку ХХІ століття, які зумовили академізацію та професіоналізацію фольклорної спадщини. Окреслено роль сучасної стилізації у збереженні національного культурного коду поліського регіону. Досліджено стратегії актуалізації традиційного мистецтва в умовах сучасного фестивального простору та глобалізації. Сформульовані висновки підкреслюють важливість збереження регіональної автентики як фундаменту для розвитку новітніх хореографічних пошуків.

Література

1. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ: ІПК ПК, 1997. 365 с.
2. Гордєєв В. А. Взаємовплив фольклорного надбання та етнокультури на формування танцювальної лексики Полісся. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences Scientific journal*. 2014. № 11–12. С. 55–58.
3. Гордєєв В. А. Лексика народних танців рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культури України. *Народознавчі зошити*. Рівне. 2019. № 1 (145). С. 253–258.
4. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ. 1963. 230 с.
5. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ: Наукова думка, 1969. 632 с.
6. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся: матеріали комплексних наукових експедицій Рівненського фольклорно-етнографічного товариства / ред.-упоряд. В.Ковальчук. Вип. 1. Рівне: Волинські обереги. 2001. 112 с.
7. Ковальчук В. Традиційна інструментальна музика Рівненського Полісся. URL: <https://muzykapolesia.net/muzyk/422/name/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0+%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0+%D0%A0%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%81%D1%8F..html>

8. Мерлянова О., Пелипенко Є. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. Вип. 7 (59). Херсон, 2018. С. 37–40.

9. Пархоменко А. М. Розвиток хореографічного мистецтва Чернігівського Полісся останньої чверті ХХ століття. *Вісник Луганського Національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. № 17 (218) Частина II, 2011. С. 125–130.

10. Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 168–179.

Information about the authors:

Kundys Ruslan Yuriiovich,

Candidate of Art,

Associate Professor at the Department of Directing and Choreography

Lviv Ivan Franko National University

1, University str., Lviv, 79000, Ukraine

Sapeho Yaroslav Kostiantynovich,

Postgraduate Student at the Department of Directing and Choreography

Lviv Ivan Franko National University

1, University str., Lviv, 79000, Ukraine

Nykorovych Ivan Yuriiovich,

Postgraduate Student at the Department

of Directing and Choreography

Lviv Ivan Franko National University

1, University str., Lviv, 79000, Ukraine