

Цап'як Микола Йосипович,
аспірант кафедри культурології
Волинського національного університету імені Лесі Українки,
викладач хореографічних дисциплін
Волинського фахового коледжу культури і мистецтв
імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради
orcid.org/0000-0003-3645-201X
PrimeVolden@gmail.com

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПОГРАНИЧНИХ РЕГІОНІВ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОДУ «ОЙ МИ ПРОСО СІЯЛИ-СІЯЛИ»)

Мета статті – проаналізувати методологічні підходи в дослідженні танцювальної культури пограничних регіонів. Методологія дослідження базується на загальних принципах культурно-антропологічного підходу; категоріального аналізу, порівняння, систематизації, узагальнення. *Результати дослідження.* Використовуючи порівняльний аналіз різних культур, ми можемо бачити певні закономірності розвитку суспільства й окремого індивіда. Але щоб дані були достовірними і науково обґрунтованими, такого стану можна досягнути лише за умови, якщо порівнювані культури мають якомога більше точок перетину: схожий чи спільний історичний розвиток, екологічні та географічні умови та ін. Лише за таких умов можливий повний науковий ракурс у самій сутнісній складник проблеми, яка стосується схожих і відмінних характеристик. Однією з таких дефініцій є «фронтір» (англ. frontier – «пограниччя») – територія, де люди з різних культур та національностей зустрічаються, спілкуються, взаємодіють. Доцільним для дослідження танцювальної культури саме пограничних регіонів вважаємо синтез крос-культурного та хореологічного підходів. *Наукова новизна.* Вперше обґрунтовано доцільність синтезу крос-культурного і хореологічного підходів у вивченні танцювальної культури пограничних регіонів; уточнено особливості та відмінності крос-культурного та міжкультурного дослідження танцювальної культури. *Висновки.* Крос-культурний підхід, який виокремився із більш загальних культурно-антропологічного та компаративного підходів, дозволяє провести аналіз культурно-історичних чинників становлення танцювальної культури, форми, характеру та інтенсивності крос-культурних взаємодій, допомагає розглянути танцювальні практики в контексті культурних особливостей етносів, культурних регіонів та соціальних спільнот. Щоб зрозуміти, як у результаті культурних взаємовпливів трансформується морфологія танцю, на нашу думку, крос-культурний підхід доцільно поєднувати із хореологічним підходом. Такий синтез дозволяє всебічно та комплексно порівнювати танцювальні традиції, виявляти спільні та відмінні риси у їхньому розвитку, вивчати взаємозв'язки та взаємовпливи та аналізувати специфіку танцювальної мови, і найбільш доцільно використовувати для вивчення традиційної танцювальної культури пограничних регіонів у просторі «перетину культур», що і було зроблено на прикладі архаїчного хороводу «А ми просо сіяли, сіяли». Наступним кроком у нашому дослідженні стане комплексне вивчення інших зразків української регіональної танцювальної культури, у тому числі танців іноетнічного походження, де можна буде простежити не лише регіональну специфіку побутування автентичних танців, але й особливості міжкультурних взаємовпливів.

Ключові слова: танцювальна культура, культурна антропологія, крос-культурний підхід, хореологія, фронтір.

Tsapiak Mykola,
Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn National University,
Teacher of Choreographic Disciplines
Volyn College of Culture and Arts named after I. F. Stravinsky
orcid.org/0000-0003-3645-201X
PrimeVolden@gmail.com

METHODOLOGICAL APPROACHES IN THE DANCE CULTURE RESEARCH OF BORDER REGIONS (ON THE EXAMPLE OF A ROUND DANCE “A MY PROSO SIALY, SIYALY”)

The purpose of the article is to analyze methodological approaches in the study of the dance culture of the border regions. *The research methodology* is based on the general principles of the cultural and anthropological approach; the methods of categorical analysis, comparison, systematization, and generalization were used. *Research results.* Using a comparative analysis of different cultures, we can see certain patterns in the development of society and an individual. But in order for the data to be reliable and scientifically based, such a state can be achieved only if the compared cultures have as many points of intersection as possible: similar or common historical development, ecological and geographical conditions, etc. Only under such conditions, a full scientific approach to the most essential component of the problem, which concerns similar and different characteristics, is possible. One of these definitions is «frontier» – a territory where people from different cultures and nationalities meet, communicate, and interact. We consider the synthesis of cross-cultural and choreologic approaches to be appropriate for researching the dance culture of border regions. *Scientific novelty.* The expediency of the synthesis of cross-cultural and choreological approaches in the study of the dance culture of the border regions is substantiated for the first time; the peculiarities and differences of cross-cultural and intercultural research of dance culture are clarified. *Conclusions.* The cross-cultural approach, which stood out from the more general cultural-anthropological and comparative approaches, allows for the analysis of cultural-historical factors in the formation of dance culture, the form, nature and intensity of cross-cultural interactions, helps to consider dance practices in the context of cultural features of ethnic groups, cultural regions and social communities. In order to understand how the morphology of dance is transformed because of cultural interactions, in our opinion, it is advisable to combine the cross-cultural approach with the choreological approach. Such a synthesis makes it possible comprehensively and complexly compare dance traditions, identify common and distinctive features in their development, study relationships and mutual influences, and analyze the specifics of the dance language, and it is most expedient to use for the study of traditional dance culture abroad in the space of «intersection of cultures», which was done on the example of the archaic round dance «A my proso sialy, siyaly» («And we sowed millet, we sowed»). The next step in our research will be a comprehensive study of other examples of Ukrainian regional dance culture, including dances of foreign origin, where it will be possible to trace not only the regional specificity of authentic dances, but also the peculiarities of intercultural interactions.

Key words: dance culture, cultural anthropology, cross-cultural approach, choreology, frontier.

Вступ. Дослідження танцювальної культури України набуває популярності серед вітчизняних учених як об'єкт дослідження, особливою увагою користується саме регіональний аспект. Визначення передумов та особливостей становлення народного танцювального мистецтва передбачає звернення до історико-культурного контексту, вивчення якого дозволить зрозуміти процеси регіональної взаємодії культурно-етнічних традицій, що зумовили самотність українського народного танцю. В історичному, етнологічному, мистецтвознавчому, культурологічному вимірах студіювання регіональної хореографічної традиції допомагає розкрити та зберегти багатство й різноманітність

її культури, локальну своєрідність. Дослідник В. Гордєєв з цього приводу слушно зазначає, що «регіональна хореографічна лексика здатна «переакцентувати» стійкі структурні і символічні особливості національного пластичного коду як акумульованої етнокультурної інформації, вносити варіативний компонент у тілесне вираження інтелектуального та практичного досвіду» (Гордєєв, 2020, с. 38). У цьому контексті мають велике значення наукові розробки, що репрезентують особливості народної хореографічної культури пограничних територій України, передусім дослідження таких науковців, як: О. Бігус, Р. Гарасимчук, О. Квєцко, Б. Кокуленко, О. Ліманська, Н. Марусик,

І. Мостова, А. Підлипський, А. Тимчула, Л. Щур та ін.

В. Верховинець був одним з перших, хто заклав фундамент українського хореознавства і ще близько століття тому неодноразово наголошував на пошуку та зборі автентичного танцювального матеріалу. У своїй праці «Теорія українського народного танцю» дослідник пропонує у цьому пошуку звертатись до народних виконавців з розробленим переліком запитань, серед яких є і таке: «Як відбилося на українських танцях перебування в такій місцевості інших народів – росіян, білорусів, турків, татар і інших народів, про які чули в цій місцевості?» (Верховинець, 1990, с. 124). Дійсно, Україна здавна перебувала на перетині культурних, етнічних, політичних, релігійних кордонів, що забезпечувало і досі зберігає їй особливу роль у контексті міжкультурної взаємодії. Саме тому вибрана тематика для наукового пошуку є актуальною, а обґрунтування методології дослідження танцювальної культури пограничних регіонів є необхідним.

Аналіз попередніх досліджень. Рубіж XIX–XX століття є відправним пунктом у створенні методології крос-культурних досліджень. Важливу роль у цьому контексті відіграла одна із найвпливовіших американських антропологічних шкіл «Культура та особистість». Заснована Ф. Боасом, школа працювала на розвиток антропології загалом, досліджувала вплив культури на індивідуальну особистість, діяльність її послідовників сприяла трансформації порівняльного підходу в крос-культурний та розробці методології культурного опису (Boas, 2022). Вивчення «перетину культур» – непросте завдання, адже це явище перебуває у постійному русі. Статистичний аналіз «крос-культурного порівняння континуумних зон» ґрунтується на передумові наявності у кожній культури власного, унікального шляху розвитку (Солодка, 2016, с. 32). Методичні підходи у порівнянні представників різних соціумів вдосконалюються завдяки прихильникам як універсальності, так і локальної специфіки їх вивчення. Г. Тріандіс запропонував комплексний «etic-emic-etic» підхід для вивчення крос-культурного феномену культури на різних етапах: першочергово вивчаються універсальні категорії; далі розпочинається виявлення культурно-специфічних рис; методика

завершується останнім етапом – проведенням крос-культурного порівняння та підбиття підсумків (Triandis, 1994, с. 69). Працю А. Ройс «Антропологія танцю» вважають новаторським внеском, оскільки зроблені дослідницею висновки стимулювали дискусії щодо визначення поняття танцю з міжкультурної точки зору. На думку дослідниці, «дослідження культур і суспільств як інтегрованих цілостей сприяли появі більш реалістичного ставлення до ролі танцю» (Royce, 1977, с. 215).

Мета статті – проаналізувати методологічні підходи в дослідженні танцювальної культури пограничних регіонів.

Результати дослідження. Використовуючи порівняльний аналіз різних культур, ми можемо бачити певні закономірності розвитку суспільства й окремого індивіда. Але щоб дані були достовірними і науково обґрунтованими, такого стану можна досягнути лише за умови, якщо порівнювані культури мають якомога більше точок перетину: схожий чи спільний історичний розвиток, екологічні та географічні умови та ін. Лише за таких умов можливий повний науковий ракурс у самій сутнісній складник проблеми, яка стосується схожих і відмінних характеристик. Сучасне трактування крос-культурного підходу представлено також серед робіт Д. Мацумото. Американський психолог акцентував увагу на рівноцінності порівнювальної інформації, що використовується під час крос-культурного дослідження: «Результати порівняння культур лише тоді матимуть сенс, якщо теоретичні рамки та гіпотези в цих культурах будуть рівноцінні, так само як і способи збору даних, управління й аналізу. Яблука в одній культурі можна порівнювати в іншій культурі лише з яблуками» (Matsumoto & Juang, 2013, с. 47). Ми бачимо, що дослідник поставив чітке завдання в крос-культурних дослідженнях. Д. Мацумото вирішив іти новаторським шляхом і на основі практичних досліджень виявити основні дефініції, які стануть алгоритмом для успішної адаптації в нову культуру, також він працював над виробленням універсальних правил і дій, які би базувались на аналізі отриманих даних. Однією з таких дефініцій для крос-культурної комунікації з частою зміною кордонів є «фронтір» (англ. frontier – «пограниччя») – територія, де люди з різних культур та національностей зустрічаються, спілкуються, взаємодіють.

Термін «пограниччя» може мати різні напрями тлумачення залежно від того, як він використовується, та яким контекстом оточений. Науковці використовують термін «фронтір» для опису різних аспектів міжкультурної взаємодії, зокрема географічного, культурного, суспільного контактів тощо. У своєму трактуванні А. Садовський виокремив три основні напрями розуміння терміна, де перший вказує на прикордонну територію, далеку від центру; другий акцентує на суспільно-культурному контакті між різними народами та етнічними групами; третій описує шлях формування нових людських та культурних ідентичностей на межі двох або більше культурних контекстів (Sadowski, 1999, с. 5).

Польська дослідниця міжкультурної взаємодії Антоніна Клоковська розглядала фронтір не просто пограничною лінією, а складною соціокультурною територією, де відбувається перехід від однієї культури до іншої. Вона вважала, що тут формується особлива культурна ідентичність, яка поєднує елементи різних культур і є наслідком їхньої взаємодії. Також А. Клоковська пише про утворення «квазі-меншини» – регіональної етнічної спільноти, що «коливається» між двома націями, але розташована на певній відстані від державного кордону (Kloskowska, 1996, с. 114–115).

Інтердисциплінарний підхід дозволяє розглядати пограниччя з різних сторін і детально вивчати його складники. Регіоналізм, як відзначає О. Сухомлинов, впливає на розвиток культурного фронтіру, а тому важливо враховувати його в дослідженнях. У монографії «Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему» історик пропонує методологічний інструментарій для дослідження культурного пограниччя:

– аналіз рівнів міжкультурної взаємодії: *«зіткнення – конфлікт – стикання – сусідство – контакт культур»*;

– визначення архетипічних бінарних антиномій та суспільно-психологічних категорій, що є універсальними для всіх етнічних культур та походить від бінарних архетипів *«Космос–Хаос»: «свій–чужий», «центр–периферія», «пограниччя–Інший», «історична пам'ять», «колективна свідомість», «національна ідентичність»* тощо (Сухомлинов, 2008, с. 5–16).

Водночас Я. Верменич зазначає, що введення фронтіру в контекст дослідження історії

прикордоння дозволяє вивчати місцеві особливості розвитку культури та виявляти перехресні впливи різних наукових галузей, сприяє уточненню розуміння культурного пограниччя та його вплив на розвиток культур взагалі (Верменич, 2009, с. 21–39). Дослідниця наголошує на важливості сприйняття фронтіру як «полігону» для дослідження міжкультурної взаємодії та пошуку контактних зон, адже у цьому контексті пограниччя виконує важливу функцію в підтримці міжкультурного діалогу та підвищенні толерантності, що є необхідним для розвитку сучасного суспільства (Верменич, 2012, с. 68).

Методологічне підґрунтя для культурологічного аналізу танцю розробляється в працях видатного представника американської школи культурної антропології Ф. Боаса, який забезпечив основу для цілісних досліджень культури, Гертруди Курат – відомої американської танцівниці, авторки низки наукових робіт, присвячених розробці теорії та методів танцювальної етнології (Kurath, 1986), а також у дослідженнях Джоан Кеаліінохомоку (Kealiinohomoku, 1976), яка обґрунтувала антропологічний підхід у вивченні танцю та ін. Ці видатні діячі були одними з перших, хто систематично вивчав танець у розрізі культур, закладали підґрунтя крос-культурних та міжкультурних досліджень (Kealiinohomoku, 2001 с. 91).

Крос-культурні та міжкультурні взаємовпливи є важливими поняттями в контексті дослідження взаємодії культур, зокрема у танцювальному мистецтві. Розрізнення між цими поняттями полягає в тому, що міжкультурні дослідження описують взаємодії між культурами загалом, тоді як крос-культурні дослідження зосереджені на дослідженні взаємодії конкретних культур, що перетинаються, або контактують на прикордонній території. Крос-культурні дослідження включають аналіз та порівняння танцювальних традицій, моделей та тенденцій розвитку, їх взаємозв'язки та взаємовпливи, сприяють кращому розумінню спільного та відмінного між танцювальними культурами. Окрім цього, важливим складником крос-культурних досліджень є існування фронтіру, де і відбувається зустріч та взаємодія культур. Така територія стає місцем їх локального вираження, перетину та контакту між ними.

Для вивчення танцю як культурного феномену вважаємо актуальним підхід, запропонований американською дослідницею Сюзанною Янгермен. Він передбачає комплексний аналіз танцю, який складається із чотирьох аспектів: технічного, емоційного, соціального, контекстуального. Цей підхід допомагає зрозуміти танець як культурний феномен та його значення для різних культур та спільнот, охоплює їх історію, традиції, суспільний та політичний контекст. Технічний аспект включає аналіз танцювальної техніки, її розвиток упродовж історії; вплив цієї танцювальної техніки на сприйняття та інтерпретацію танцю. Під емоційним аспектом розуміється аналіз емоцій та почуттів, що передаються під час танцю та є невід'ємним складником манери та характеру виконання. Соціальний чинник описує соціальну функцію танцю, його значення для різних культур та спільнот. С. Янгермен включає сюди і роль танцю в релігії, традиціях, ритуалах, святкуваннях та інших суспільних подіях. Під контекстуальним складником розуміють час, місце, культурний контекст, в якому відбувається танцювальна процесія (Youngerman, 1975, с. 116–133).

Детальне обґрунтування і вивчення цих чотирьох аспектів потребує використання хореологічного підходу до вивчення танцю, його морфології. Для цього слід використати підхід Андрієн Кепплер, який був нею сформований у разі дослідження Тонганського танцю. Згідно з даними, концепція утворена на основі запозичень із кількох дисциплін: лінгвістики, фольклору, образотворчого мистецтва. Кінематичний і морфокінематичний рівні базуються на структурному аналізі, який використовується в лінгвістиці для виявлення за допомогою індукції одиниць та шаблонів, дійсних з точки зору конкретної системи. Ці два основних рівні використовують інформацію, яку можна отримати за допомогою порівняльного аналізу, схожого з методами, які використовуються для виділення фонем і морфем у мові. Дві інші дисципліни сприяли формуванню мотивного рівню, що означає комбінацію із менших одиниць руху. Жанровий рівень являє собою сукупність структурних елементів попередніх рівнів аналізу та зовнішніх проявів стосовно танцювального руху (Kaerpler, 1967, с. 305).

Вивчення міжкультурних взаємовпливів у формуванні народного танцю пограничних

територій України потребує прицільної уваги, адже історико-етнографічні регіони ілюструють різні періоди становлення нашої держави. Історико-етнографічні регіони України є одночасно фронтірними зонами, що вирізняються своєю локальною самобутністю та неповторністю стосовно решти території країни, у тому числі і за рахунок неоднорідних міжкультурних контактів, культурних взаємозапозичень. О. Фабрика-Процька у цьому контексті влучно вирізняє одну із соціокультурних особливостей фронтиру – «наявність культурних артефактів, походження яких не можна звести лише до однієї культурної традиції» (Фабрика-Процька, 2022, с. 7).

Синтез крос-культурного та хореологічного підходів застосуємо для аналізу одного зі зразків найдревнішої форми танцю, що побутує у різних регіонах України, – хоровод «А ми просо сіяли, сіяли». М. Грушевський зазначає, що з часом зміст хороводної пісні збіднів, і задля відновлення первинної цілісності необхідно звертатись до болгар, румунів, сербів, «котрі нам дуже допомагають орієнтуватися в наверхуваннях чорноморсько-дунайської доби, пережитої в тісній спільності з ними» (Грушевський, 1993, с. 119). Вважається, що весняний обрядовий цикл закодував у своїх піснях і танцях «дуже ранні, зародкові форми ритмічно-музикальної і словесної дії» (Грушевський, 1993, с. 119). Дослідник вважає, що переформатування хороводної процесії в дитячі забави врятувало та зберегло архаїчні елементи танцювальної культури від релігійних та політичних переслідувань. У 1 томі праці «Історія української літератури» розглядається тема подібності хороводів у слов'янському світі, які мають спільну ритмічну форму з мелодійними пісенними типами. М. Грушевський переконаний, що такі хороводи сягають своїм корінням задовго до середньовіччя, і засвідчують діалог танцювальних традицій між різними слов'янськими народами. У цьому контексті історик проводить аналогію між архаїчними хороводами «Ой ми просо сіяли» в українців та «Ой ти коло велико, ле ла ле» у сербів (Грушевський, 1993, с. 120–124). Архаїчні мелодійні типи в українців збереглись у хороводах-іграх обрядового характеру та потребують детального дослідження. У працях М. Грушевського, Л. Українки, Ф. Колесси, О. Ошуркевича

та багатьох інших знавців волинського фольклору зібрано матеріал, який необхідно вивчати та аналізувати належним чином задля збереження автентики регіону.

Наприклад, запис Ф. Колесою хороводної пісні «А ми просо сіяли, сіяли» (Ярмола, Рибак, 2021, с. 113), що зафіксована у с. Борщівка, що на півночі Тернопільської області, відрізняється від знайденого Л. Українкою у с. Миропіль Житомирської відсутністю постійного повтору вірша «Зелена рута жовтий цвіт, жовтий цвіт» після кожної строфи (Українка, 1977, с. 188–189). У варіанті українського етнохореолога А. Гуменюка, знайденого у с. Левківці Вінницької області, зазначені інші рядки для постійного повтору: «Ой дід-ладо» з вказанням на конкретну танцювальну дію – «сіяли, витопчем, викупим» та інші (Гуменюк, 1969, с. 103). Відомий фольклорист В. Давидюк припускає, що в таких приспівках веснянкових хороводів як «рано-нерано», «додолон-додолон», «ладо мое», «дів-ладо» та інших зосереджено заклики до певних природних явищ, відображено родові стосунки та ін. Дослідник акцентує на втіленні «назви конкретних міфологічних персонажів пантеїстичного походження», яким присвячені календарно-обрядові дії (Давидюк, 2005, с. 133).

Український етнограф О. Потебня пише з посиланням на Літопис Густинського Монастиря початку XVII століття про бога Ладо, якого величають приплескуванням у долоні та приспівками «ладо-ладо» до веснянок типу «Проса» та купальських пісень (Потебня, 1883: 32). Народознавиця Г. Лозко згадує про свято «Красна Гора» (інші назви: «Велика Лада», «Лельник», «Ляльник»), під час якого відбувалось вшановування Богині Лади 22 квітня: «Богиня Лада виходить на гору, щоб ладувати все навкруги, наводити лад у полях, лісах і гаях, вселяти любов у душі людей. Дівоче свято краси і любові: пісні й хороводи водять на честь її доньки – Богині Лелі» (Лозко, 2014, с. 477).

Домовляючись «сіяти просо», танцівники утворюють два ряди, тримаючись за руки – хлопці навпроти дівчат. Згідно з описом О. Потебні, на слова: «А ми просо сіяли, сіяли» дівчата повільно підходять до хлопців, а під час приспіву «Ой дід-ладо» відходять на початкову позицію. Хлопці відповідають дзеркальним рухом на слова: «А ми просо витопчем, витопчем, Ой дід-ладо, витопчем, витопчем». При

словах пісні «А ми дамо дівицю, дівицю» двоє хлопців з будь-якого краю піднімають руки вгору та утворюють ворітця. Усі дівчата пробігають крізь ці ворітця, окрім останньої, перед якою хлопці опускають руки і утримують її на своїй стороні. Хоровод продовжується до тих пір, поки всі дівчата не перейдуть до хлопців, утворивши пари (Потебня, 1883, с. 45). А. Гуменюк пропонує схожу версію цього хороводного діалогу: розміщення та рух учасників ідентичне. Проте у танцювальній лексиці використовуються потрібні притупи на кожен третій такт та відсутня фігура з ворітцями на слова «А ми дамо дівицю, дівицю». У вищезгаданому варіанті Ф. Колесси відсутні рядки про віддачу дівчини, тому припускаємо, що і танцювальна фігура «ворітця» теж не прижилась, а от у записі Л. Українки, зробленому у м. Овруч Житомирської області, веснянка закінчується інакше: «...А ми дамо дівочку, дівочку. За дівочку ні слова, ні слова, за кониченьки да й з двора, да й з двора!», що пропонує логічне закінчення ідейного змісту хороводу – втечу з двору, можливо, задалегідь розбившись на пари (Українка, 1977, с. 188–189).

Цей хоровод має глибокий символічний зміст, що охоплює різні аспекти життя та культури українського народу, а не лише відображає роботу на полях чи піклування про врожай. У дисертаційному дослідженні танцювальної культури Рівненського Полісся В. Гордеев описує хоровод «А ми просо сіяли, сіяли» як «містку метафору весняного акту плодючості та емоційного відгуку на відродження природи. Це означає, що зміст хороводу охоплює всю можливу смислову семантичну сферу: втілює певну ідею, ілюструє предметну діяльність та подає відповідну емоцію, що загалом характеризує світоглядні засади буття людини, створює конкретний образ навколишнього світу» (Гордеев, 2020, с. 41). Поруч зі згаданим танцем «Ой ми просо сіяли» на Волині відомі такі архаїчні хороводи, як «Кривий танець», «Крокове колесо», «Мак», «Водіння куца» та багато інших, що виконувались згідно з календарним циклом, відображали трудові процеси або ж побут селян. Більшість зі згаданих хороводів трапляються у сусідніх пограничних регіонах із власними особливостями у виконанні, які необхідно вивчати задля збереження та популяризації української культури.

Висновки. Дослідження регіональної хореографічної традиції в історичному, етнологічному, культурологічному вимірах допомагає розкрити неповторність та самобутність українського народу, багатство його культури, локальну своєрідність, а тому потребує комплексної методології. Крос-культурний підхід, який виокремився із більш загальних культурно-антропологічного та компаративного підходів, дозволяє провести аналіз культурно-історичних чинників становлення танцювальної культури, форми, характеру та інтенсивності крос-культурних взаємодій, допомагає розглянути танцювальні практики в контексті культурних особливостей етносів, культурних регіонів та соціальних спільнот. Щоб зрозуміти, як у результаті культурних взаємовпливів трансформується морфологія танцю, на нашу думку,

крос-культурний підхід доцільно поєднувати із хореологічним. Такий синтез дозволяє всебічно та комплексно порівнювати танцювальні традиції, виявляти спільні та відмінні риси у їхньому розвитку, вивчати взаємозв'язки та взаємовпливи та аналізувати специфіку танцювальної мови, і найбільш доцільно використовувати для вивчення традиційної танцювальної культури пограничних регіонів у просторі «перетину культур», що і було зроблено на прикладі архаїчного хороводу «А ми просо сіяли, сіяли». Наступним кроком у нашому дослідженні стане комплексне вивчення інших зразків української регіональної танцювальної культури, у тому числі танців іноетнічного походження, де можна буде простежити не лише регіональну специфіку побутування автентичних танців, але й особливості міжкультурних взаємовпливів.

Список використаних джерел:

1. Верменич, Я. (2009). Локальні рівні сучасного історичного пізнання: спроба типологізації. *Регіональна історія України. Збірник наукових статей*, 3, с. 9–40.
2. Верменич, Я. (2012). Пограниччя як соціокультурний феномен: просторовий вимір. *Регіональна історія України. Збірник наукових статей*, 6, с. 67–90.
3. Верховинець, В. М. (1990). Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна. 150 с.
4. Гордєєв, В. (2020). Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики. дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ.
5. Грушевський, М. (1993). Історія української літератури. Том 1. Київ, «Либідь». 392 с.
6. Гуменюк, А. (1969). Українські народні танці. Київ, «Наукова думка». 616 с.
7. Давидюк, В. Ф. (2005). Первісна міфологія українського фольклору: монографія. Луцьк. 309 с.
8. Лозко, Г. (2014). Українське народознавство. Тернопіль. 512 с.
9. Потебня, А. А. (1883). Объяснение малорусских и сродных песен: Веснянки. Т. 1. Варшава. 274 с.
10. Фабрика-Процька, О. Р. (2022). ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ КАРПАТСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ. *Музичне мистецтво і культура*, 2(34), с. 5–19.
11. Солодка, А. (2016) Теоретико-методичні засади кроскультурної взаємодії учасників педагогічного процесу вищих навчальних закладів. Дис. ... д-ра. пед. наук: 13.00.07. Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля. Київ.
12. Сухомлинов, О. (2008). Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему: монографія. Донецьк: Юго-Восток.
13. Українка, Л. (1977). Зібрання творів у 12 томах. Т. 9. Київ: Наукова думка, с. 188–189.
14. Ярмола В., Рибак Ю. (2021). Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси. Львів: Галич-Прес. 272 с.
15. Boas, F. (2022). *Shaping Anthropology and Fostering Social Justice (Critical Studies in the History of Anthropology)*. University of Nebraska Press.
16. Kaeppler, A. (1967). *The Structure of Tongan Dance*. Praca Doktorska. University of Hawaii Library.
17. Kealiinohomoku, J. W. (2001). *The Study of Dance in Culture: A Retrospective for a New Perspective*. *Dance Research Journal*, 33 (1), 90–91.
18. Kealiinohomoku, J. W. (1976). *Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance*. Indiana University Dissertations Publishing.
19. Kloskowska, A. (2001). *National cultures at the grass-root level*. Central European University Press Budapest by Wydawnictwo Naukowe PWN Sp. z o.o., Warszawa Published by arrangement with Polish Scientific Publishers PWN. English translation by Chester A. Kisiel.
20. Kurath, G. (1986). *Half a Century of Dance Research: Essays*. *Cross Cultural Dance Resources*.
21. Matsumoto D, & Juang L. (2013). *Culture and Psychology*. Fifth Edition. Cengage Learning.
22. Royce, A. (1977). *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press.

23. Sadowski, A. (1999). *Pogranicze*. Studia Spoleczne. Bialystok.
24. Triandis, H. C. (1994). *Culture and Social Behavior*. N. Y.: McGraw-Hill.
25. Youngerman, S. (1975). *Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach*. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 7, 116–33.

References:

1. Boas, F. (2022). *Shaping Anthropology and Fostering Social Justice (Critical Studies in the History of Anthropology)*. University of Nebraska Press [in English].
2. Davydyuk, V.F. (2005). *Pervisna mifologiya ukrainskoho folkloru: monografiya* [Primordial mythology of Ukrainian folklore: a monograph]. Lutsk [in Ukrainian].
3. Fabryka-Protaska, O.P. (2022). *Istoryko-kulturna identyfikaciya Karpatskoho pogranychchya* [Historical and cultural identification of the Carpathian border]. *Muzychne mystectvo i kultura*, 2(34), p. 5–19 [in Ukrainian].
4. Gordeyev, V. (2020). *Ukrainian folk dance in Polissya: regional features of vocabulary: Candidates's thesis*. Ivano-Frankivsk: Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk [in Ukrainian].
5. Hrushevskiy, M. (1993). *Istoriya ukrainskoyi literatury*. T. 1 [The history of Ukrainian literature. V. 1]. Kyiv: Lubid [in Ukrainian].
6. Humenyuk, A. (1969). *Ukrainski narodni tanci* [Ukrainian folk dances]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Kaeppler, A. (1967). *The Structure of Tongan Dance*. *Praca Doktorska*. University of Hawaii Library [in English].
8. Kealiinohomoku, J.W. (1976). *Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance*. Indiana University Dissertations Publishing [in English].
9. Kealiinohomoku, J.W. (2001). *The Study of Dance in Culture: A Retrospective for a New Perspective*. *Dance Research Journal*, 33 (1), 90–91 [in English].
10. Kloskowska, A. (2001). *National cultures at the grass-root level*. Central European University Press Budapest by Wydawnictwo Naukowe PWN Sp. z o.o., Warszawa Published by arrangement with Polish Scientific Publishers PWN. English translation by Chester A. Kisiel [in English].
11. Kurath, G. (1986). *Half a Century of Dance Research: Essays*. *Cross Cultural Dance Resources* [in English].
12. Lozko, H. (2014). *Ukrainske narodoznavstvo* [Ukrainian ethnology]. Ternopil [in Ukrainian].
13. Matsumoto, D., & Juang, L. (2013). *Culture and Psychology*. Fifth Edition. Cengage Learning [in English].
14. Potebnya, A.A. (1883). *Obyasnenie malorusskikh I srodnih pesen: Vesnyanki*. T. 1 [Explanation of littlerussian and related songs: Vesnyanka. V. 1]. Warsava [in Russian].
15. Royce, A. (1977). *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
16. Sadowski, A. (1999). *Pogranicze*. Studia Spoleczne. Bialystok [in Polish].
17. Solodka, A.K. (2015). *Teoretyko-metodychni zasady kroskulturnoi vzaiemodii uchasnykiv pedahohichnoho protsesu vyshchykh navchalnykh zakladiv* [Theoretical and methodical principles of cross-cultural interaction of participants in the pedagogical process of higher educational institutions]. (Dys. dokt. ped. nauk). Kyiv [in Ukrainian].
18. Suhomlynov, O. (2008). *Kulturni pogranychchya: novyi poglyad na staru problemu: monografiya* [Cultural borders: a new look at an old problem: monograph]. Donetsk: Yugo-Vostok [in Ukrainian].
19. Triandis, H.C. (1994). *Culture and Social Behavior*. New York: McGraw-Hill [in English].
20. Ukrainka, L. (1977). *Zibrannya tvoriv u 12 tomah*. T. 9 [Collection of works in 12 volumes. V. 9]. Kyiv: Naukova dumka, p. 188–189 [in Ukrainian].
21. Verhovynets, V.M. (1990). *Teoriya ukrainskoho narodnoho tancyu*. T. 5 [Theory of Ukrainian folk dance. V. 5]. Kyiv: Muz. Ukraine [in Ukrainian].
22. Vermenych, Ya. (2009). *Lokalni rivni suchasnogo istorychnogo piznannya: sproba typologizacii* [Local levels of modern historical knowledge: an attempt at typology]. *Regionalna Istoriya Ukrainy*, 3, 9–40 [in Ukrainian].
23. Vermenych, Ya. (2012). *Pogranychchya yak sociokulturnyi fenomen: prostorovyi vymir* [The border as a socio-cultural phenomenon: spatial dimension]. *Regionalna Istoriya Ukrainy*, 6, 67–90 [in Ukrainian].
24. Yarmola, V., Rybak, Yu. (2021). *Volynski narodni pisni z arhivu Filareta Kolessy* [Volyn folk songs from the archive of Filaret Kolessa]. Lviv: Galych-Pres. [in Ukrainian].
25. Youngerman, S. (1975). *Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach*. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 7, 116–33 [in English].