



RS Global  
Journals

Scholarly Publisher  
RS Global Sp. z O.O.  
ISNI: 0000 0004 8495 2390

Dolna 17, Warsaw, Poland 00-773  
Tel: +48 226 0 227 03  
Email: editorial\_office@rsglobal.pl

---


<b>JOURNAL</b>	International Journal of Innovative Technologies in Social Science
<b>p-ISSN</b>	2544-9338
<b>e-ISSN</b>	2544-9435
<b>PUBLISHER</b>	RS Global Sp. z O.O., Poland

---

---

<b>ARTICLE TITLE</b>	УКРАЇНСЬКА ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА У ГЕОГРАФІЧНО-ЕТНОЛОГІЧНОМУ РОЗРІЗІ ЕТНОХОРЕОГРАФІЧНИХ ФРОНТИРІВ
<b>AUTHOR(S)</b>	Мартинів Ольга Олексіївна
<b>ARTICLE INFO</b>	Olha Martyniv. (2021) Ukrainian Dance Culture in Geographical and Ethnological Concern Ethnochoreographic Fronts. International Journal of Innovative Technologies in Social Science. 2(30). doi: 10.31435/rsglobal_ijitss/30062021/7597
<b>DOI</b>	<a href="https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062021/7597">https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062021/7597</a>
<b>RECEIVED</b>	01 May 2021
<b>ACCEPTED</b>	08 June 2021
<b>PUBLISHED</b>	11 June 2021

---

<b>LICENSE</b>	 This work is licensed under a <b>Creative Commons Attribution 4.0 International License</b> .
----------------	--

---

© The author(s) 2021. This publication is an open access article.

# УКРАЇНСЬКА ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА У ГЕОГРАФІЧНО-ЕТНОЛОГІЧНОМУ РОЗРІЗІ ЕТНОХОРЕОГРАФІЧНИХ ФРОНТИРІВ

**Мартинів Ольга Олексіївна,**

викладач кафедри культурології та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, Дрогобич, Україна,  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7381-8506>

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30062021/7597](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062021/7597)

---

## ARTICLE INFO

**Received** 01 May 2021

**Accepted** 08 June 2021

**Published** 11 June 2021

## KEYWORDS

Ukrainian folk dance culture, ethnochoreology, folklore and ethnographic tradition, ethnochoreographic frontier.

## ABSTRACT

The problem of zoning of Ukrainian folk dance culture and its autochthonous and influential elements, which are especially active in the border areas with other ethnic groups and peoples, namely - ethnochoreographic fronts, in areas where the most intense processes of interaction and interpenetration of multinational dance segments. In the course of the research it was revealed that frontal zones can concern not only exclusively border areas (main meso-feature), but also function in much more localized territories of even one ethnic region (micro-feature), as well as cover large geographical areas or totally spread throughout territory of the country (macro-feature). An important factor is the intensity of the spread and assimilation of non-national or non-ethnic dance cultures, which can be measured in a few cases or be mass.

---

**Citation:** Olha Martyniv. (2021) Ukrainian Dance Culture in Geographical and Ethnological Concern Ethnochoreographic Fronts. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2(30). doi: 10.31435/rsglobal\_ijitss/30062021/7597

---

**Copyright:** © 2021 **Olha Martyniv**. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

---

**Вступ.** При розгляді танцювальної культури українців різних етнографічних регіонів, спостерігається певна закономірність не лише їхньої збереженості, але і активної форми існування, що найповніше виявляється в Українських Карпатах, найбільш законсервованих центрах побутування традиційної культури – Поліссі та Поділлі, спорадично існує в зруйнованих традиційних системах Наддніпрянщини і Полтавщини та цілком засимільованих – Слобідщини та Півдня України (за М. Хаєм). Характерно, що практично на всій території проживання українського народу побутують як обрядові, так і необрядові танці, часто останні є поширеними в цілій Україні і зберігають лише певні регіональні відмінності у виконавських рухах, музичному супроводі тощо. Так, до проблеми етнохореографічної регіоналістики та її наукового вивчення та осмислення варто підходити і на засадах послідовного опису кожної танцювальної культури того чи іншого танцювального діалекту, а, висвітленню характерних ознак кожного танцювального регіону при загальній картині його танцювального побуту, виявляючи при тім резонанс феноменів танцювальної культури українців у науковому розрізі. Безперечно, що загалом стилістика різних видів народного мистецтва базується на основі багатьох факторів: природно-кліматичних та ландшафтно-географічних умов, які інспірують відповідне побутове середовище та характер праці людей, що проживають у різних районах, їх культурних та суспільно-економічних взаємозв'язків з сусідніми народами тощо. Основний вплив на формування особливостей стилістики народного танцювального мистецтва має географічний фактор, тому й танці степових районів, порівняно з танцями гірських районів України, мають неабияку стилістичну відмінність. Власне за таким аспектом виділяються окремі райони та їх побутове життя, що творять розмаїття автентичної танцювальної культури

---

українців. Проте, одним з істотних аспектів є тема етнохореографічного фронтиру (порубіжних зон, ширше – взаємовпливів), який безпосередньо стосується буття танцю українського етносу.

**Основна частина.** Українська народна танцювальна культура є оригінальним та самобутнім явищем, яке формувалося від прадавніх доісторичних часів і як автохтонна, вбираючи та асимілюючи рівночасно і впливи насамперед сусідніх народів та розмаїтих іншонаціональних етнічних груп, які проживають на території України. Як зазначає А. Підлипський “запозичення іноетнічних, інотериторіальних елементів та їхнє включення до своєї культури, створення на їхній основі своїх феноменів, культурних цінностей є природним процесом” [20, С. 57]. Так, виходячи з лона фольклорної регіоналістики, дослідник висуває ідею етнохореографічних фронтів, яку виводить з останніх праць українського вченого-історика І. Чорновола [34, 35], аргументуючи слушність адаптації поняття фронтів щодо етнохореології.

Чимало дослідників народного танцю виділяли серед всіх районів насамперед Карпати, як найбільш активну зону збереженості та побутування великого розмаїття жанрів і форм етнохореографії. Так, М. Хай зазначає: “Масив традиційно-приспівкової музики, що зберігся до наших днів, незважаючи на значну поруйнованість сучасним напливовим і кічевим елементом, становить все ж оптимально найповніший матеріал для музично-діалектологічних студій. За винятком Слобожанщини і маргінальних українських теренів, сліди автохтонної і автентичної танцювально-приспівкової традиції зафіксовано не лише в рудиментарно пасивних, а й часто ще в досить активних і живих формах. Ступінь збереженості найбільш активних з них змінюється в порядку дедалі інтенсивнішого згасання від центру найактивнішого побутування – Українських Карпат – через інтегральні лінії етнографічної законсервованості – Полісся і Поділля – аж до найбільш поруйнованих традицій Наддніпрянщини і Полтавщини й цілком засимільованих – Слобідщини і Півдня України” [32, С. 374].

Саме територія Українських Карпат, будучи центром активного функціонування інструментальної традиції українців, зберегла танцювальну фольклорну культуру порівняно з іншими регіонами найповніше. Проте, і на цих територіях, у зв’язку з політичними подіями та технократичним розвитком суспільства протягом ХХ ст. відбулися значні зміни, що призвели до втрати значного масиву танцювального фольклору. Так, якщо бойківська, почасти гуцульська танцювальні культури до сьогодні існують в своєму природньому середовищі (хоча й знаходяться на стадії відмирання), то лемківські танці втратили свою функційність у житті етносу через втрату природних територій свого проживання, розселеність між іншими етнічними групами українців, поляків тощо, а танцювальний фольклор в більшості випадків існує лише в уяві його носіїв [22, С. 39].

На Гуцульщині танцювальна культура зберегла ознаки архаїзмів, своє первісне ритуальне призначення – бути магічним засобом спілкування з силами природи. Саме тут ще присутні танці, для супроводу яких не використовується ні вокальна, ні інструментальна музика, а лише замовляння, інколи в поетичній формі [23, С. 353]. Поряд з ними для супроводу танців використовується як вокальна, так і вокально-інструментальна та суто інструментальна музика. Характерно, що для Гуцульщини властива строга регламентація учасників танцювальних обрядодійств, а проходження обрядів ініціацій не лише було пов’язане з танцем, але й давало дозвіл на нього. Для того, щоб стати легінем, молодому гуцулові треба було витримати випробування в іграх при померлому, а у віці 20-ти років після весняних ігрово-танцювальних ініціацій йому дозволялось носити бартку, ремінь і танцювати. [23, С. 353–363]. У своїй статті “Спроба етнографічної жанрової класифікації гуцульських танців” Л. Сабан [24, С. 20-23] систематизує гуцульські танки, зокрема, за двома провідними чинниками типових ситуацій, в яких вони можуть реалізуватися. Це обставини, які зумовлюють існування цілого жанрового циклу, та нагоди, які диктують цілком конкретні умови танцювання та певний визначений традицією танцювальний твір. Автор розглядає всю жанрову систему обрядів гуцулів (обставини) та вичленяє серед них нагоди, які і покликають відповідні танцювальні жанри, проте, не вказуючи самих танців.

Так, серед найдавніших гуцульських танців – магічні сольні танці, пов’язані зі збиранням “зілля у верхах” та мисливські, а також жіночі танці навколо кущів, ліщини, які мали забезпечити кращий ріст трав. Більшість обрядових танців гуцулів пов’язані з астральними культурами, центральне місце в яких належить солярному. Солярний культ виявляється у провідній фігурі гуцульських танців – рух по колу за сонцем. Солярні танці (“Кругляк”, “Коло”, “Крочун”) виконують не лише в обрядах, пов’язаних зі зміною сонячних фаз, але й в обрядах сімейного циклу, де коло виступає засобом оберегу від злих сил та сферою магічних заклинань з

побажаннями добра. Обрядові танці у зимовому циклі виконують не лише на подвір'ї чи в хаті, довкіл господарів, але й у всіх господарських спорудах садиби, на городі, пасіці тощо. У зв'язку з провідною роллю скотарства в системі господарювання гуцулів, важливого значення надавалося і ритуальним танцям скотарів, які, проте, впродовж XIX ст. втратили своє магічне значення і збереглися лише як елементи розваги в дні вигону худоби та її повернення з полонин.

На Гуцульщині відсутні танки та хороводи у виконанні дівчат, пов'язані з весняною обрядовістю, а зустрічаються лише в тих селах, що граничать з підгірськими. Для їх виконання властиве використання міміки та жестикуляції рук, що загалом не характерне для гуцульської танцювальної культури. Навіть їх назва у етнічному середовищі – “ігра” – відокремлює ці хороводи від загального жанрового масиву гуцульських танців. Цікаво, що вагомого значення у весняній обрядовості надається чоловічим танцям, які не лише є ініціаційними обрядами і вимагають вже значної витривалості, підготовки та вмінь молодих хлопців, але й засобом спілкування з померлими. Виконуються як правило біля могил, або на церковному подвір'ї і є рудиментами давніх слов'янських ігрищ на тризнах. Вагомого значення танцям надається у весільній обрядовості. Тут танці виступають кульмінаційними моментами весільного дійства, також необрядові танці присутні у кожному з циклів сімейної обрядовості, як сольні, так і масові.

Велика кількість позаобрядових танців виділилася з давньої обрядової системи, втративши своє сакральне значення, багато цих танців має конкретні назви, гуцули також створили власний хореографічний словник, утворений не лише назвами танців, але й назвами фігур, кроків, тощо. Характерно, що на Гуцульщині збереглася велика кількість сольних та масових чоловічих танців. Хореографічною особливістю гуцульських танців є те, що це танці, в яких використовується обмежений простір – фактично, це “танці ніг”, в яких обмежені рухи рук. У зв'язку з близькістю до романських територій в танцювальних мелодіях можна помітити сліди румунських впливів, занесені сюди мандрівними циганськими музикантами, про що зазначав ще Ф. Колесса [14, С. 357-367].

Танцювальна культура Бойківщини за музичними та хореографічними особливостями поділяється на танці коломийкові, козацькі і такі, що становлять окрему групу. Танці супроводжують майже кожен визначний подію життя громади, сім'ї, календарно-обрядових свят. Характерною особливістю мелодій є те, що в кадансах і напівкадансах виступає протяжність. Різноманітність і багатство мотивів мають риси виразної однакової ритмічності у побудові, темп танцю у напрямі до високогірної частини істотно знижується. Бойківські танці переважно легкі, виконуються у швидкому темпі. Чоловіки танцюють енергійно, жінки – ніжно, дрібно. Докладно описав дану танцювальну культуру Р. Гарасимчук у роботі “Бойківські та лемківські танці” та ін. [7, 8].

Коломийкові танці – основна група народної бойківської танцювальної культури. Давніша коломийка починалася “затанцюваннями” чоловіків. У новішому типі чоловіки і жінки танцюють у парі. Це танець літніх людей. Танець розвинувся від одно до трифігурного. Має кілька частин: 1) чоловіки ходять по розірваному колу окремо з опущеними руками, співаючи пісню-коломийку; 2) рух до центру кола з притупуванням і просуваються два-три рази за сонцем, а потім так само проти сонця; 3) зчепленими руками в гачки чи в гребінця творять “замкнене коло” по якому кілька разів крутяться однаково кількість разів вправо і вліво з підскоками і піднятою ногою. Таким є вступ до танцю, який потім переходить другу фазу – парний танець “розірваним колом”, де кожна пара по-черзі перетанцює в колі. Фінал танцю – “замкнене коло” з чоловіків та жінок.

Зразками коломийкових танців, які, як правило, танцюються розірваним колом з пар є “Вививанець” (танцюють відразу після коломийки – дуже швидкий танець – пара вививається-крутиться в центрі кола), “Студенка” (повільний парний танець), “Тополя” (весільний до 2-х годин танець замкненим колом, де танцюристи – родина молодої і молодого, тримаючись попід-паху виспівують весільних приспівок в домі молодого), “Чабан” – парний двочастинний танець в розірваному колі (спочатку пари танцюють один навпроти одного з закладеними за спину руками, далі – кладуть руки один одному на плечі); “Журило” (весільний танок бояр з двох частин: в першій повільній – молодий вояк журиться – соліст в центрі замкненого кола, а в другій швидкій – танцює з дівчиною в парі коломийку в колі), “Сторцак” (чоловічий бадьорий танок – мужчини рухаються розірваним колом зі схрещеними на грудях руками, після нього танцюють козака і коломийку).

До новіших коломийкових танців належить “Уж” – чоловічий танець, де шеренга будується покладенням правої руку на ліве плечко (на Закарпатті його водили хороводом

дівчата). Рухи танцю відтворюють рухи вужа. Цікаво, що танцюристи вистроювалися по зросту – від найвищого до найнижчого, тримаючи попередника за плече, а ведучий-хорег задавав фігури, які повторювали за ним всі, ведучи в цілому криві лінії по обводі кола. В другій частині – ведучий закручує танцюристів в “горстку” (“черепашку”), а потім розкручуються з неї. І в третьому розділі танцю – танцюють парами коломиюку – крутяться за сонцем і в протилежний бік. Іноді танець танцювали самі дівчата, тримаючи за талію одна одну. Співу в цьому танці немає. “Феся” (“Чуба”) – в основі має фігуру хрест, бо чотири танцюючі пари постійно творять навперехрест різні рухи. “Звізда” (“Зірниця” на Буковині та Гуцульщині) – дуже складний танець з 4 елементів: розгойдування на місці в замкненому колі, регулюючи темп; крок “ножички” зі схрещенням ніг у підскоках по колу; йдучи по колу за сонцем, через одного по команді танцюристи подають ногу до центру – і твориться “звізда”; тоді міняються місцями – і ті, котрих несли, йдуть, а інші роблять “звізду”; підгинаючи обидві ноги – через одного зависають на плечах сусідів, а загальне коло чимшвидше розкручується. Популярні “Бойківчанка” та “Верховина” кількокомпонентні танці, що лучать різні коломиюкові рухи.

Танці козачкової групи поділяються на власне козачкові та танки зі змішаною структурою (коломиюково-козачковою). За ступенем етнографічної визначеності – танки козачкової групи – другий після коломиюки інструментально-танцювальний жанр. Серед неколомиюкових інструментально-танцювальних жанрів загалом переважають гопаківсько-козачкові інтонації східноукраїнського походження. “Козак” має дуже багато різновидів, але головною його ознакою є присядка (без викидання ніг і з викиданням ніг). Як правило його танцювали чоловіки в ряд – дві шеренги навпроти. Іноді танцюють тільки четверо хлопців. Якщо ж залучали жінок (друга фігура танцю), то обтанцювали їх присядками. Ці танці побутують, проте, є менш поширеними, ніж на Гуцульщині. Їх зразки, відомі ще з XVII ст. Так, “Шпильк-козак” – веселіший, швидший та активніший від козака. Дрібно крутячись в парі, танцюристи перед музикантами міняються партнерами, а хлопці б’ють п’яту до п’яти – “голубець”, після чого міняються в пари. Тоді наступні пари, що постають перед музикантами повторюють, що й попередні. “Журавель” – реліктовий танок, що виконувався під час зимових свят ланцюжком хлопців, які спочатку високо піднімали ноги, як журавель і махали руками мов крилами. Зайшовши на господу – ключ витворяв різні смішні рухи, аби господарі добре похачували. Часом танцювали до години. На закінчення знов махали руками як журавлі. “Чіпак” – “на чипічки” – танець виконувався суцільно навприсядки з довільним викиданням ніг. “Четвертак” – назва походить від 4 танцюючих чоловіків. “Великий танець” – весільний танець, де молодій збирають в хустку гроші – “мечуть гроші в хустку” – повільно водячи коловий хоровод рівно три рази – танцює вся родина молодого. Після 1939 р. додався ще гопак. Тут окрім різноманітних фігур та напрямів руху (присяди з викиданнями ніг, різні кроки – особливо назад, кручення-перекрути тощо) зберігається тип “розірваного кола” парами (зустрічається подвійне коло – з дівчат і хлопців). Серед інших козачкових: “Бойко”, “Микита” (парний чоловічий танець з палицею, яку перекидають між попеременно піднятими ногами танцюристів – перескакування з постійним нагнітанням темпу, при цьому задіяні праві та ліві руки і ноги), “Киваний” (при зміні “замкненого кола” на “розірване коло парами” танцюристи кивають один одному вказівним пальцем), “Леманський” (розірване коло творять пари, які не тримаються себе), “Козак-єврей” (заклучний танець весілля – чоловічий парний – один навпроти одного виконують різні фігури, а часто зустрічаються рухи з єврейських танців); “Гуняк”(вертикальні рухи рук догори є ознакою цього танцю). Вони відрізняються комбінаціями різних груп, а особливо цікавими поєднаннями рук в парах, демонструючи різні підтримки – такою є “Катерина”. Серед них найбільш відомих коломиюково-козачкових є лише “Гуцулка”, яка виконується переважно на весіллях і в колективах художньої самодіяльності. В її основі “замкнене коло” всіх танцюючих, зчеплених між собою “гребінцем”, які чим швидше розкручуються. Іноді всередині цього кола утворюють меншу групу “горішок” з 3-4 солістів.

До окремої групи належать такі танці як “Аркан” – чоловічий гострий командний танець, очевидно, військового призначення – дуже поширений на Тернопільщині. Його танцюють в ряд або півколом. Часто танцювали на весіллях. Танець “За гори” має цікаву особливість – кожна пара, яка опиняється перед музикантами мусить проспівати куплет пісні, і так всі по черзі без винятку, в той час як решта поважно ходять окремо розірваним колом не тримаючись. “Сусідка” – парний танець в “розірваному колі”, мірноскорий темп якого дозволяє на поєднання різних кроків не лише вперед і назад, але і вліво та вправо вибудовуючи цікаві графічні композиційні структури. У поєднанні танців спостерігається відповідна послідовність,

певний інтервал, по два-три підряд. У масовому танці один з учасників вигуком закликав до зміни кроку, повороту в протилежний бік, приєднання до танцю інших. У парних танцях існувало два способи запрошення. Давніший з XIX ст. – викликати дівчину до танцю, з XX ст. – хлопець підходив до дівчини і запрошував, беручи за руку чи за стан.

Напливовими танцями є польки, народні вальси, фокстрот [31]. Серед них – варіанти чеських – полька та її різні варіанти (Лінкс-полька, Шутер-полька, полька крісова, “Страцак”), польських – краков'як, російських – “Карамзель” (“Карусель”) і “Яблучко”, угорських та німецьких – “Штаєр” (“Шпичастий вальс”) танців. “Помпадур” – полонез – ходзонки (дівчата з хлопцями парами держаться за руки і поволі спацерують). Як бачимо, зона бойківського фронтиру доволі специфічна, оскільки кореспондування з іншоетнічними групами відбувається на найближчій дистанції (вищезгаданий “Козак-єврей”, який єднає великоукраїнську козацьку традицію та елементи єврейських танців, стаючи важливим етапом в давньому автохтонному обряді – заключним танцем весілля [26]. Характерно, що основна будова напливових танців збагачена бойківськими музичними та хореографічними елементами.

В цілому хореографія бойківських танців визначається щонайменше десятьма характерними ознаками: 1) танці масові, сольних немає; 2) прості, без особливих прикрас; 3) провідний тип руху – рух за сонцем; 4) структуру танцю складають одна-дві фігури; 5) основний крок — обертовий у масовому танці або у парах, притупування, часте застосування фігури “замкнене коло”; 6) виконуються легко, плавно; обмеженість простору та руху танцівників (властиве для всього карпатського регіону); 7) незначні пригинання колін; 8) невисокі підскоки, неглибокі присядки; 9) спосіб триматися за плече, стан чи вище ліктя; 10) спосіб відведення вбік чи вгору вільної руки. Загальнослов'янські риси збереглися у способі ведення хороводів, керуванні всіх одним з танцюючих, ілюструванні рухами змісту пісень [8].

Лемківська танцювальна культура представлена і обрядовими, і необрядовими танцями, які за своєю структурою відносяться до коломийкових, козацьких та краков'якових танців. Так, коломийкові танці творять основу обрядових танців, хоча в обрядах їх часто замінюють обертаки. Серед обрядових танців – козацькі, які виконуються на весіллях (“Козак”), в колядницькому обряді (“Танець колядників”), в часі Собітки (чоловічий танець – “Козачок”). Лемківські родинно-обрядові танці на даний час практично не використовуються, проте ще в першій третині XX ст. вони активно побутували, зосереджуючи в собі етноінтегруючі ознаки їх носіїв [27].

Серед груп родинно-обрядових танців виділяються: танці на так званих великих хрестинах; ініціаційні танці (при переході в окремі вікові групи); рекрутські; на проводах; весільні обрядові танці. Останні несуть певну двовекторність: з одного боку вони сковані обрядовими канонами, зберігають риси дуже давніх пластів культури, концентруючи тим самим всю етнічну своєрідність, з іншої – характеризується новітніми віяннями, пов'язаними з гулянням молоді на сучасних весіллях. Танці становлять драматургічні устої весільного обряду лемків. Магічно-ритуальна основа зберігається при специфічному стосунку до весільних танців: строга регламентація часу, місця і кількості учасників, використання цілого комплексу дій: символічних, традиційних умовних кроків і рухів, жестикуляційних, пісні, слова, кропленні святою водою танцюристів чи місця, де відбуватиметься танець, посипання зерном, спеціальних костюмах, атрибутах і аксесуарах, які повинні забезпечити здатність людини надприродним шляхом впливати на учасників весільного обряду, сили і явища природи. Місце і час весільних танців – не під відкритим небом і не в піст чи в пісні дні тижня [22, С. 37]. Тривалість весілля у лемків – в основному три дні. Перший день – субота – дружбівський танець (вінки), наступні дні – вінчання і поправини. Всі весільні персонажі контактують між собою через танець, а весільні танці об'єднані однією спільною метою – “впровадження молодих до гурту газдів, завершення періоду молодості і розпочинання наступного відповідального періоду в їх житті”, проте кожен з них має своє ритуально-магічне призначення: 1) танець молодих освячує подружній зв'язок, величає і благословить; 2) танець дружби і дружки означав в минулому заручини; 3) танець дружки у вінку повинен був забезпечити і пришвидчити вихід заміж; 4) дружбівські танці засвідчували дружбів як людей, яким в наступному сезоні можна буде вступати в шлюб; 5) танці найдостойніших гостей (сватів, свашок, батьків) повинен за законами імітаційної магії передати молодим їх чесність та життєві газдівські успіхи. Саме ця група виконавців розпочинала весільні танці [22, С. 38].

Цікаво, що в гірських районах збереглися обряди чоловічих вікових груп. Молодий на “дружбівському танці”, отримуючи пірко, посвячувався в роль молодого і “відтанцював” – прощався з дружбівством і дружбами. Символічним атрибутом були “палички” – бунчуки,

прикрашені яскравими стрічками, які виконували роль одного з головних ритуально-магічних засобів у танцях: для щастя при виході до шлюбу вимахували при ритуальних присядах, схрещували, стукали по сволоку, одвірках вступаючи в контакт з духами роду. У високогір'ї так використовували топірці, оббиті кольоровими стрічками [22, С. 39].

Серед лемківських танців зустрічаються такі типи танців за складом виконавців: сольні, парні, масові чоловічі, масові жіночі (“Мости”, “Качки”). Цікаво, що сольні чоловічі танці (“Медведок”) зберігають риси давніх імітаційних мисливських танців, чоловічі масові танці часто побудовані на засадах лише одного руху (“присіданий”). Танець “Потряска” має ознаки давніх неолітичних танців, адже основний його рух – трясіння корпусу є визначальним для танцювальної культури тих племен, чий суспільний уклад та розвиток знаходиться на рівні неоліту. Позаобрядова танцювальна культура містить і танці згаданих типових структур (коломиїкової, козачкової), і такі танці, які не примикають до жодної з цих груп, але є давніми автохтонними танцями лемків. Серед них – хороводні танці (“Карічка”, ”Викручана”, дівочі танці “Мости”, “Мотаний танець” собітський танець “Горіла липка”, жіночий “Качки”), жартівливі (“Дупак”, “Тромбля” – потрясана полька), парні танці (“Обертак”, “Круглий”). Спеціальні обрядові танцювальні мелодії з плином часу витіснялися загальнопоширеними вальсом і полькою. В першій третині ХХ ст. у північно-західній частині поширився “мадер”, мазур на півночі, чардаш у південно-східній та краков’яки, оберки, куяв’яки, штаєри на всій території. Таким чином, лемківський фронтір доволі відкритий до асимілятивних процесів з сусідніми етнічними групами. Якщо ж говорити про хореогеографію поширення танців різних структур на Лемківщині, то спостерігається така картина (за Л. Сабан): 1) коломиїкові у південному пасмі гірських сіл; 2) козачкові, розсіяні мозаїчно; 3) краков’якові танці становлять основу лемківської танцювальної культури [22, С. 41].

Значно меншою мірою збережені автентичні танці у Передкарпатській провінції (Перемишльщина, Велике Підгір’я, Покуття, Буковина) та Закарпатті. У зв’язку з межуванням цих територій з іншоетнічними краями тут відчувається значний вплив музичної культури угорців, словаків, румун, молдаван, поляків тощо. Тут можна визначити дану територію як доволі велику фронтірну зону, причому поліетнічного типу. Так танці, що визначають у ритуальній практиці кульмінаційні моменти, є часто напливового походження, в музичному супроводі сильно відчутний іншоетнічний вплив, запозичення присутні і в хореографії танків. Так, дану етнохореографічну зону можна розглядати як один з вельми активізованих фронтірів поліетнічного типу. Закарпаття (долина ріки Уж) – етнічно неоднорідна територія: русини (руснаки) мешкають поряд з мадярами, словаками, цигани, румуни-волохи, а сама територія межує з Угорщиною та Словаччиною. Органічна взаємодія різноетнічних культур позначилася на жанровому складі музично-танцювального фольклору місцевих поселенців [2]. Серед них найбільш популярним з початку ХХ ст. є угорський чардаш (поширений на всій лінгвістичній угорській території з кінця ХІХ ст.). Він виконується при звичайних нагодах, супроводжує всі події сімейно-обрядового циклу. Особливе значення чардашу на весіллі: це і звичайний танець весільних гостей і обрядовий – “танець з вінками” після вінкоплетин, “танець молодої” при даруванні. Носіями жанру є всі верстви населення. Сама назва має кілька окреслень: 1) власна назва танцю; 2) інструментальна гра до танцю; 3) приспівки до танцю, які виконуються одночасно з танцем або без нього; 4) пісні в ритмі чардашу. Чардаш побутує двох видів: а) угорський (поширений в містечках) та близький до нього словацький; б) сільський, місцевий – поширений по всій території ужанської долини.

Серед танців, що побутували в долині ріки Уж – палоташ (парний салонний танець з витонченою хореографічною будовою, побутував у малих містечках і подібний до одноіменного танцю, популярного в Угорщині); вербунк-танець (танець юнаків, виконувався на проводах, інколи на весіллях. Двочастинна форма швидкого з заміною на дуже швидкий темп у другій частині або ж поступове наростання темпу. Хореографія передбачає чергування чоловічого сольного та групового виконання. Інші дані подають вербунк як парний танець, в другій частині якого юнаки запрошували присутніх на проводах дівчат. Хореографія базується на колінах “переплясу” – майстерного поєднання рухів ніг з ударами по холявах, які поєднуються з різноманітними акробатичними елементами в міру фізичної вправності виконавця – дослідники, зокрема Л. Сабан [25, С. 19-27], вважають, що це танець з роду чоловічих воєнних танців, які виконувались при шпорах і з атрибутами зброї, але без “плазунців”, “присядок”, танцювання “на низах”.)

На Покутті танцювальна культура, поряд з гуцульською, є чи не найбільш збереженою у всій етнохореологічній традиції українського народу. Проте, саме в покутському танцювальному фольклорі відчутний значний вплив румунської, та, почасти, угорської традиційної музики. Загалом танцювальні жанри присутні коломийкового, козацького та мішаних типів. За своїм хореографічним виконанням ці танці наближені до гуцульської виконавської культури. Характерно, що на Покутті в першій половині ХХ ст. зустрічалися веснянкові хороводи у виконанні дівчат. На даний час традиційна танцювальна музика найчастіше зустрічається в Маланці, де основні персонажі групуються попарно. Так в обряді з с. Перерів маланкові пісні розкривають національну приналежність учасників а сама дія нагадує карнавальний похід різних персонажів, де кожна пара має сольний танцювальний виступ. [1, С. 13-14].

Танцювальна культура Північної зони (Полісся та Волинь) та Поділля, які в етнографічній літературі часто окреслюють як зону “етнографічної законсервованості (за М. Хаєм)”, не лише зберегла автентичний танцювальний репертуар, але й найдавніший типовий склад інструментального супроводу до танцю – дві скрипки та бубон-решітко, який на інших територіях України модифікувався і є фактично складом трійстих музик. Тут перевага віддається в першу чергу гопакам, козачкам, полькам з автохтонною ритмоінтонаційною структурою та танцями напливового походження – польськими, російськими, білоруськими, єврейськими [1] тощо. Цікаво, що, маючи значний вплив на єврейську танцювальну культуру (окрім окремих танців, що з’явилися в середовищі єврейської діаспори в Україні – гопак, метелиця тощо – значна кількість рухів у єврейській хореографії запозичена з традиційного українського хореографічного лексикону), українська, навіть в районах компактного проживання євреїв та їх близького контакту з автохтонними українцями суттєво не вплинула на українську хореографію. На відміну від танцювальних культур сусідніх народів, що знайшло помітний слід у танцювальних культурах пограничних зон проживання українців, єврейське танцювальне мистецтво не асимілювалося за невеликими винятками до українського танцю (за О. Береговським [3]).

В цілому танцювальна культура Полісся поділяється на обрядову та необрядову. Обрядові танці значною мірою модифікувалися, хоча власне тут збереглися найповніше давні хороводи, пов’язані з весняним та літнім календарними циклами. На поліських теренах збереглися і волочебні обряди, а Маланка наповнена великою кількістю танцювальних номерів. В родинно-обрядовому фольклорі танці також виступають як ритуальні обрядодії, проте, сама їх структура вже не є давнього хороводного типу, а представляє собою танці гопаків, козацької чи полькової групи.

“Патріарх” місцевої танцювально-інструментальної культури – гопак – в сучасному поліському селі належить уже до реліктових її явищ” [33, С. 281]. Вагому частку танцювальної жанрової палітри становлять танці козацької групи: “Комаринський”, “Крутак”, “Козачок”, “Розкомарський козацький”, “Козак”, “Очерет”, “Чоботи”, “Тречаники”. Проте, в танцях козацької групи присутня ритмоінтонаційна лексика полькового типу. Серед найвідоміших напливових танців польські – краков’як та оберек, російські – “Бариня”, “Коробочка”, білоруські – “Лявоніха”, єврейські “Шир”, “Ой-ра”, “Карапет” тощо. На думку Ф. Колесси, більшість з цих танців занесені з Подніпров’я, деякі мелодії нагадують галицькі коломийки, інші близькі до білоруських танців типу “Лявоніха” [13, С. 409-424]. Проте, найпоширенішими танцями є група полькових (“Ой ти, тату, не бий мами”, “Дедушка”, “Бабушка”, “Вербя”, “Шабасувка”, “Рузя”, “Циганка”, “Пчулка”, “Дрібненька”, “Субота”, “Довбешка”, “Батькова” та ін) – за В. Гордєєвим [9]. Запозичена колись з Європи, полька, а разом з нею пізніше привнесені вальс, фокстрот і танго є сильно асимілювані автохтонним інтонаційним елементом [33, С. 410-421].

Ще одна зона відносно добре збереженої традиційної танцювальності українців – Поділля. Якщо на Західному Поділлі збереглася велика кількість як обрядових, так і інших танців, то танцювальна культура Східного Поділля стилістично примикає до Наддніпрянщини та Полтавщини і знаходиться на стадії фактично замирання. М. Хай вважає, що багата культура танцювальної музики західноподільських територій та фактична втрата цього фольклору на східних теренах Поділля пов’язана з силоміць насадженою культурою балалайки і гармошки, що врешті-решт призвело до повної нівеляції автохтонного елемента. У західноподільському танцювальному фольклорі присутні і добре збережені обряди весняного циклу [28], а також танцювальна музика козацького, козацько-коломийкового, козацько-полькового та полькового типів.

Цікавим жанром, характерним для подільського танцювального фольклору є “триндички”, які представляють собою органічне поєднання танцювальних пісень з



пританцівками. Це стислі, красномовні, дотепні конкретизовані музично-танцювальні репліки, у більшості випадків сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Оригінальні мініатюрні імпрровізації не тільки ритмічно повторюють проспіваний куплет, але й переповідають його образною хореографічною мовою. У більшості випадків це масовий швидкий танець, побудований на різноманітних притупах, дрібушечках і обертаннях на місці [30]. Інколи він має тривалу і розгорнуту форму: розпочинається з невеличкого проходу і переходить у виразне і складне за ритмікою дріботіння і притупування. Зазвичай виконавці пританцюють як під час виконання куплетів (частушкових "жартів-промовок") та у перервах між співом.

Танцювальна культура Східного Поділля, Наддніпрянщини і Полтавщини представлена танцями гопакової, козачкової груп та польками і вальсами. До цієї ж стильової танцювальної зони належить і Слобожанщина та Південь України, проте, традиційна танцювальна культура була практично знищена завдяки державній політиці радянського режиму. Серед колись багатющої танцювальної культури, що лягла в основу української сценічної народної хореографії, на сьогоднішній день велика кількість танців Наддніпрянщини та Полтавщини поруйновані напливовою російською танцювальною культурою та самодіяльною діяльністю, яка насильно вводила чужинецькі елементи в автохтонний виконавський процес. Так, з колись розмаїтої групи танців збереглися "Комаринський гопак", "Дурибало", "Триколінний гопак", "Козак", "Тропак", "Козачок", "Полька", вальс "Баламут" тощо. В цілому найбільш повно представлені танці центральної та східної України в працях В. Авраменка, В. Верховинця, К. Василенка, А. Іваницького, А. Гуменюка [10, 11]. Саме їх типові хореографічні рухи стали основою сценічних постановок В. Авраменка, лягли в основу танцювальної теорії В. Верховинця, А. Гуменюка, П. Вірського та ін.

До Слобожанщини належать східні області України: південь Сумської, Харківська, Луганська, північ Донецької, а також східні райони Полтавщини, північ Дніпропетровщини, які історично належать до Слобожанського краю – регіону, що характеризується різноманітним етнічним складом населення. Вивчення етнохореології даного регіону значно активізувалося в останнє двадцятиліття у працях О. Лиманської [15], І. Мостової [17], К. Островської [17], І. Пісклової [21]. Як зазначалося вище, даний регіон практично втратив автохтонні та автентичні традиції народних танців, хоч самовіддані збирачі зуміли донести уже через вимір перетворення хореографії сценічного танцю чи небагатьох історичних описів, коло танців, що були характерними для даної території. В хореографічній редакції А. Гуменюка збереглися танці в записах З. Сизоненка (50 – 60-рр. ХХ ст.). Багато представлені веснянкові хороводи: "Весну закликати" ("Козлик"), дівочий хоровод "Дощик" з елементами "воріт"; сюжетні танки-ігри "Гарбуз". "Чумак" – дівочо-парубоча сюжетна гра-танок. Реліктовий купальський хоровод "Ой, зав'ю вінки" з елементами "воріт", "заплітання плота", подвійними колами, сплетеними вінками як атрибутивними елементами дійства [12]. Цікаво подає З. Сизоненко "Метелицю" в кількох варіантах: танець на льоду (груповий, парний, дівочий); коло-гра; хатня метелиця – великий композиційний багатокомпонентний сюжетний танок; "завірюха-метелиця" з ритмічним прискоренням (ці записи було здійснено в селах Біленьке та Розумівка Верхньохортицького району Запорізької області). Не менш цікава "Горлиця" – сольо-груповий весільний танок з багатим ігровим компонентом.

Однак, всі без винятку дослідники цієї зони, вказують на суттєве взаємопроникнення та фактично дифузії з російським порубіжжям, зона якого розширилася до значних територій. Частково це було пов'язано і з розквітом жанру сценічного народного танцю, автори та промотори якого, з одного боку намагалися зберегти і максимально використати автохтонні традиції (багато хто з них займався польовими дослідженнями) тим самим фіксуючи часто відмираючі танцювальні традиції, хоча головною метою цього народно-академічного мистецтва є насамперед режисерсько-авторські постановочні візії та сценічна видовищність. З іншого – реклама і демонстрація іншонаціональних елементів та їх популяризація привели до суттєвого зросійщення танцювального контенту даних етнічних територій. Проте, народом відбиралися ті елементи, які були частково характерними або легко асимілювалися в процесі освоєння навіть нових традицій, відповідно, були співвідносними автентичним первісткам.

**Висновки.** Танцювальна культура українців різних зон України представлена багатющою жанровою палітрою. В цілому, тут представлені танці кількох структурних груп. Найдавнішою за походженням група коломийкових танців, поширена на західноукраїнських землях. Другу велику групу танців становлять козачкові – поширені на всій українській території. Третю групу становлять полькові танці. Незважаючи на певну кількість спільних

ознак, у хореографічному плані танцювальна культура українського етносу дуже різноманітна. Спільним для всього українського етномасиву у танцювальному аспекті є відсутність стегнових та рухів живота. Проте велетенська кількість рухів, кроків, танцювальних фігур виявляють характерні ознаки різних локальних танцювальних стилів. Так для Карпатського регіону характерні танці, в яких танцюристи використовують рухи ніг та корпусу, тоді як для танців Великої України властива задіяність жестів рук, ніг, загальних рухів корпусу. Цікаво, що українські танці охоплюють простір і при прямостоячому корпусі, і використовують велетенську кількість розмаїтих присідань. В цілому, ж для українського танцю властиві розмаїті “вихилися”, дрібна техніка ніг, всілякі притупування, удари ногами тощо, охоплення простору руками, а танці карпатського регіону зберегли такі реліктові рухи як трясіння корпусом, тупцювання на місці тощо. Таким чином, фронтірні зони можуть стосуватися не лише винятково порубіжних територій (основна мезо-ознака), але й функціонувати на значно локалізованіших територіях навіть одного етнічного регіону (мікро-ознака), а також охоплювати значні географічні площі або й тотально поширюватися по всій території країни (макро-ознака). Також слід враховувати інтенсивність поширення, яка може вимірюватися окремими нечисленними випадками або носити масовий характер. Проте, на даний час народна танцювальна культура українців переживає “стадію цілковитого зникнення автохтонної традиції та заміни її відверто чужинським і маргіналізованим (етнічно та соціально) кічевим елементом. Саме тому надзвичайно важливим питанням сьогодення є не лише збирання традиційного танцювального фольклору науковцями, але й популяризація автохтонної танцювальності з усіма її локальними ознаками в народному середовищі. Якщо пісенний фольклор починає оживати за рахунок його популяризації різними фольклорними ансамблями, то ситуація з народними танцями набагато складніша. Тут провідними у продовженні традиції стали танцювальні ансамблі, в яких попри збереження автентичних рухів та загальної хореографічної структури танцю на першому місці стоїть видовищність, а функційність та семантика танцю є фактично втраченою. Ймовірним виходом з такої ситуації може бути залучення танцювального фольклору розмаїтими фольклористичними гуртами, утворенням народознавчих гуртків у школах, дошкільних установах, які стануть осередками збереження традиції та її прищеплення молодшим поколінням. Організація розмаїтих вечорниць, етнографічних весіль та повернення до свого коріння хоча б незначною частиною українців змогло б врятувати цю неймовірно красиву і унікальну культуру від її цілковитої загибелі. Немаловажним чинником у збереженні-реконструкції автентичної танцювальної культури є і подальший розвиток етнологічної науки в широкому ареалі сучасних наукових підходів, одним з яких є дослідження етнохореологічних фронтирів.

#### REFERENCES

1. Babyns'kyj Ja. (2001) Narodni teatralizovani muzychni dijstva: vertep ta Malanka na Pokutti. Muzyka ta dija v tradycijnomu foljklori: Zb. nauk. pr. / upor.: V. Kovalj, B.-Ju. Janivskyj; Redkol.: L. Kyjanovs'jka, I. Macijevs'kyj, Ju. Jasinovs'kyj ta in. Ljviv: Spolom, s. 13-14
2. Balogh K. (1998) Tanci Zakarpattja: repertuarnyj zbirnyk. Uzhghorod: Ghosprozrakhunkovyj redakcijnovydavnychyj viddil komitetu informaciji, 160 s.
3. Bereghovs'kyj M. (1987) Evrejskaja narodnaja instrumentalnaja muzyka. Moskva: Sovets'kyj kompozytor, 280 s.
4. Vodjanyj B. (1994) Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnogho Podillja: problema evoluciji tradycijnykh form muzykuvannja: avtoref. dys. ... kand. mystectvoznavstva: 17.00.03. Kyjiv, 19 s.
5. Voropaj O. (1946) Ukrajins'ki narodni tanci: etnoghrafichnyj narys. Avghsburgh, 32 s.
6. Gharasymchuk R. (2008) Narodni tanci ukrajinciv Karpat. Ljviv: In-t narodoznavstva NANU, 608 s.
7. Gharasymchuk R. (2008) Narodni tanci ukrajinciv Karpat. Bojkivsjki i lemktivsjki tanci. Ljviv: In-t narodoznavstva NANU, 320 s.
8. Gharasymchuk R., Ghorynj Gh. (1983) Narodni tanci. Bojkivshhyna / Red. Ju. Gh. Ghoshko. Kyjiv: Naukova dumka. s. 269-271.
9. Ghordjejev V. (2012) Formuvannja reghionalnykh tanciv ukrajinskogho Polissja ta vzajemovplyv nacionalnykh kul'tur susidnykh derzhav. Visnyk Ljvivs'kogho universytetu. Serija: Mystectvoznavstvo: zb. nauk. pr. Ljviv, Vyp. 11. s. 244-248.
10. Ghumenjuk A. (1963) Narodne khoreografichne mystectvo Ukrajiny. Kyjiv: AN URSSR, 235 s.
11. Ghumenjuk A. (1969) Ukrajins'ki narodni tanci. Kyjiv: Nauk. dumka, 608 s.
12. Ghumenjuk A. (1963, 1964) Ukrajins'ki narodni tanci v zapysakh Z. Syzonenka. NTE 1963 №3, 1964 №2, №3.
13. Kolessa F. (1970) Narodna muzyka na Polissi. Muzykoznavchi pracj. Kyjiv: Naukova dumka, s. 409-424.
14. Kolessa F. (1970) Kharakterystyka ukrajins'koji narodnoji muzyky. Muzykoznavchi pracj. Kyjiv: Naukova dumka, s. 357-367.

15. Lymansjka O. (2016) Do vyvchennja vplyvu etnichnykh kuljtur inshykh narodiv na formuvannja tancjuvaljnogho mystectva Slobozhanshhyny. Visnyk Kharkivskojki derzhavnoji akademiji dyzajnu i mystectv. Serija: Mystectvoznavstvo: zb. nauk. pr. Kharkiv, № 2. s. 103-108.
16. Medvidj T. (2011) Rozvytok khoreografichnoji kuljтуры nacionaljnykh menshyn Khersonshhyny: avtoref. dys... kand. mystectvoznavstva: 17.00.01 «Teorija ta istorija kuljтуры». 16 s.
17. Mostova I. (2019) Dosvid etnokhoreologhiji v opanuvanni stylistyky slobozhansjkogho tancjuvaljnogho foljkloru. Danct studies. Vol. 2, №1, s. 49-58.
18. Ostrovsjka K. (2015) Osoblyvosti rozvytku narodnoji khoreografiji Slobozhanshhyny. Kuljtura Ukrainy. Serija: Mystectvoznavstvo: zb. nauk. pr. Kharkiv. derzh. akad. kuljтуры. Kharkiv, Vyp. 50. s. 160-168.
19. Pidlypsjkyj A. (2017) Istoryko-gheografichni faktory u vyvchenni narodnoji khoreografichnoji kuljтуры Ternopilshhyny. Khoreografichna osvita i mystectvo Ukrainy v konteksti jevropejsjkykh ta svitovykh tendencij: zb. materialiv Vseukr. nauk.-praktych. konf., m. Kyjiv, 21-22 kvitnja 2017 r. Kyjiv: KNUKiM, s. 50-52.
20. Pidlypsjkyj A. (2021) Narodno-scenichna khoreografichna kuljtura Ternopilshhyny seredyny KhKh – pochatku KhKhI stolittja. Dys.. kand. mystectvoznavstva: specialnistj 26.00.01 «Teorija ta istorija kuljтуры». KNUKiM, Kyjiv, 203 s.
21. Pisklova I. (2017) Stan ta doslidzhennja tancjuvaljnogho foljkloru Slobozhanshhyny. Visnyk LNAM. Vyp.24. s. 156-166.
22. Saban L. (1993) Vesiljna obrjadova muzyčno-tancjuvaljna tradycja pivnichnoji Lemkivshhyny. Chetverta konferencija doslidnykiv narodnoji muzyky chervonorusjkykh (ghalycjko-volodymyrsjkykh) ta sumizhnykh zemelj: Materialy / Red.-uporjadnyk B. Lukanjuk. Ljviv: VMI im. M. Lysenka, s. 85-93.
23. Saban L. (1987) Narodni tanci. Ghuculjshhyna. Kyjiv: Naukova dumka, s. 245-270.
24. Saban L. (1990) Sproba etnografichnoji zhanrovoji klasyfikaciji ghuculjjsjkykh tanciv. Prohrama i tezy naukovykh povidomlenj Pershoji konferenciji doslidnykiv narodnoji muzyky zakhidnoukrajinsjkykh zemelj, Ljviv, s.20-23.
25. Saban L. (1991) Chardash v dolyni riky Uzh na Zakarpatti. Drugha konferencija doslidnykiv narodnoji muzyky Chervonorusjkykh zemelj / Upor. B. Lukanjuk. Ljviv, s. 19-27.
26. Savchenko R. (2006) Khoreografichna kuljtura ukrajinsjkykh jevrejiv u konteksti vesiljnoji obrjadovosti. Mystectvoznavchi zapysky: Zb. nauk. pracj.. Vyp. 10. Kyjiv: Milenium, s. 163-169.
27. Skobelj Ju. (2018) Lemkivsjkyj narodnyj tanecj v konteksti khoreografichnoji kuljтуры Ukrainy. URL: [http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue\\_58\\_2/18.pdf](http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_58_2/18.pdf) (data zvernennja: 11.05.2020)
28. Smoljak O. (2005) Vesnjana obrjadovistj Zakhidnogho Podillja v konteksti ukrajinskoji kuljтуры: avtoref. dys.... d - ra mystectvoznavstva: 17.00.03. Kyjiv. 40 s.
29. Tkach V. (2018) Poljsjka nacionaljna menshyna Ternopilshhyny: socialjno-pravovyj ta kuljturno-osvitnij aspekty (kinecj KhKh – pochatok KhKhI st.): dys... kand. istorychnykh nauk: specialnistj 07.00.01 «Istorija Ukrainy». Ternopilj, 2018. 319 s.
30. Titov V. (2000) Narodni podiljsjki tanci. Khmeljnycjkyj, 151 s.
31. Khaj M. (2000) Bojkivsjki tanky kozachkovoji ghrupy (Sproba strukturnogho analizu). Vseukrajinsjka naukovopedaghoghichna konferencija “Muzychnyj foljklor v systemi navchannja ta vykhovannja molodi”. Kremenej, 11-12 travnja 2000 roku: Materialy / Ghol. red. O. Smoljak. Ternopilj: SMP “Aston”, s. 100-110.
32. Khaj M. (2007) Muzyčno-instrumentaljna kuljtura ukrajinciv (foljklorstychna tradycja). Kyjiv, Droghobych: Kolo, 543 s.: il., noty.
33. Khaj M. (2004) Tradycijnyj muzychnyj instrumentarij ta instrumentaljna muzyka Polissja. Ukrajinsjke muzykoznavstvo: Naukovo-metodychnyj zbirnyk. Vyp. 33. Kyjiv: NMAU im. P. I. Chajkovskogho, s. 281
34. Chornovol I. (2016) Komparatyvni frontyry: svitovyj ta vitchyznjanyj vymir: avtoref. dys... doktora ist. nauk: spec.07.00.01; 07.00.02. Ljviv, 34 s.
35. Chornovol I. (2014) Frontyr – identychnistj – nacionalizm. Droghobycjkyj krajeznavechij zbirnyk. Vyp. 17-18. s. 197-208.