

УДК 792.82(477)“195/199”

Єфанова Світлана Олександрівна
викладач кафедри бальної хореографії,
Київський національний університету
культури і мистецтв
Київ, Україна
svetlana.yasnaya@gmail.com

Бакало Людмила Костянтинівна
викладач кафедри класичної та народної хореографії,
Київський національний
університет культури і мистецтв,
Київ, Україна
businessleader@ukr.net

ВПЛИВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ФОРМУВАННЯ САЛОННИХ ТАНЦІВ В УКРАЇНІ (XIX – поч. XX СТ.)

Мета статті. Дослідити та проаналізувати розвиток салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури; розглянути передумови виникнення і розвиток салонної культури на території українських земель та виконання танців відповідно регіональним особливостям. **Методи дослідження** складають принципи об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано методи: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Проведено мистецтвознавче дослідження особливостей салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури; досліджено територіальні тенденції розвитку салонної культури; розглянуто та проаналізовано техніку виконання салонних танців на території Наддніпрянщини, Буковини, Галичини та Закарпаття, а також особливості танцювального етикету української еліти. **Висновки.** Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження особливостей салонних танців на території України XIX – поч. XX ст., у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури доведено, що на поч. XIX ст. на території Наддніпрянщини, Буковини, Галичини та Закарпаття було репрезентовано більшість аспектів європейського культурного устрою (театральні вистави, бали, танцювальні, музичні, літературні вечори тощо); салонна культура, передусім хореографічна, набула особливого розвитку в середині XIX ст.; салонні танці в Україні були представлені найпопулярнішими танцями західноєвропейської еліти – Котильйон, Кадриль, Лансьє, Вальс, Мазурка, Полька, Лендер, Краков'як та ін.; на території Наддніпрянської України хореографічні традиції салонних танців виражалися в симбіозі російської та

європейської танцювальної лексики; виконання салонних танців не передбачало володіння танцювальними парами бездоганною хореографічною технікою, проте вимагало беззаперечного дотримання правил танцювального етикету.

Ключові слова: салонні танці, західноєвропейська культура, хореографія, українська еліта.

Ефанова Светлана Александровна, преподаватель кафедры бальной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Бакало Людмила Константиновна преподаватель кафедры классической и народной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Влияние западноевропейской хореографической культуры на формирование салонных танцев в Украине (XIX – нач. XX в.)

Цель статьи. Исследовать и проанализировать развитие салонных танцев в Украине XIX – нач. XX в. в контексте влияния западноевропейской хореографической культуры; рассмотреть предпосылки возникновения и развития салонной культуры на территории украинских земель и исполнение танцев соответственно региональным особенностям. **Методы исследования** составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Проведено искусствоведческое исследование особенностей салонных танцев в Украине XIX – нач. XX в. в контексте влияния западноевропейской хореографической культуры; исследованы территориальные тенденции развития салонной культуры; рассмотрена и проанализирована техника исполнения салонных танцев на территории Приднепровья, Буковины, Галиции и Закарпатья, а также особенности танцевального этикета украинской элиты. **Выводы.** Вследствие проведенного искусствоведческого исследования особенностей салонных танцев на территории Украины XIX – нач. XX в., в контексте влияния западноевропейской хореографической культуры доказано, что в нач. XIX в. на территории Приднепровья, Буковины, Галиции и Закарпатья были представлены большинство аспектов европейского культурного устройства (театральные представления, балы, танцевальные, музыкальные, литературные вечера и т.д.); салонная культура, прежде всего хореографическая, приобрела особое развитие в середине XIX в.; салонные танцы в Украине были представлены самыми популярными танцами западноевропейской элиты – Котильон, Кадриль, Лансье, Вальс, Мазурка, Полька, Лендер, Краковяк и др.; на территории Приднепровской Украины хореографические традиции салонных танцев выражались в симбиозе русской и европейской танцевальной лексики; выполнения салонных танцев не предусматривало владение танцевальными парами безупречной хореографической

технікой, однак вимагало беспрекословного дотримання правил танцювального етикету.

Ключевые слова: салонные танцы, западноевропейская культура, хореография, украинская элита.

Yefanova Svitlana, lecturer at the Department of Ballroom Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Bakalo Liudmyla, lecturer at the Department of Classical and Folk Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Influence of Western European choreographic culture on the formation of ballroom dances in Ukraine (the 19th – early 20th century)

The purpose of the article is to study and analyze the development of ballroom dances in Ukraine from the 19th to early 20th century in the context of the influence of Western European choreographic culture; to consider the preconditions for the emergence and development of ballroom culture in the territory of Ukraine and the performance of dances in accordance with regional features. **The research methodology** consisted in the principles of objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the art critical study of the features of ballroom dances in Ukraine of the 19th – early 20th century in the context of the influence of Western European choreographic culture; the research into territorial tendencies of development of ballroom culture; the analysis of the technique of performing ballroom dances in the territory of Naddniprianshchyna, Bukovyna, Galicia and Transcarpathia, as well as the features of dance etiquette of the Ukrainian elite. **Conclusions.** As a result of the art critical research into the features of ballroom dances in the territory of Ukraine in the 19th and early 20th century in the context of the influence of Western European choreographic culture, it was proved that at the beginning of the 19th century most of the aspects of the European cultural system (theatrical performances, balls, dance, music and literary evenings, etc.) were represented in the territory of Naddniprianshchyna, Bukovyna, Galicia and Transcarpathia; ballroom culture, first of all choreographic, gained special development in the middle of the 19th century; ballroom dances in Ukraine were represented by the most popular dances of the Western European elite – cotillion, quadrille, lancers, waltz, mazurka, polka, landler, krakowiak and others; in the territory of Naddniprianshchyna, choreographic traditions of ballroom dance were expressed by the symbiosis of Russian and European dance vocabulary; the performance of ballroom dances did not involve the possession of impeccable choreographic technique by dance couples, but required unconditional adherence to the rules of dance etiquette.

Key words: ballroom dances, Western European culture, choreography, Ukrainian elite.

Вступ. Вплив хореографічної культури західноєвропейських країн на формування салонних танців в Україні протягом XIX – поч. XX ст. у сучасному мистецтвознавстві є однією з найцікавіших, проте малодосліджених тем. Величезний внесок танцювальної культури Австрії, Франції, Угорщини, Англії та ін. країн у розвиток хореографічного мистецтва на території України не обмежився бальними та салонними танцями – він посприяв формуванню деяких українських народних танців, внаслідок трансформації структурних елементів та поєднання з національною традиційною манерою виконання. Беззаперечна важливість проведення багатоаспектного дослідження даної теми, з метою залучення результатів до наукового обігу та навчального процесу у вищих навчальних мистецьких закладах, зумовлює актуальність статті.

Аналіз використаних джерел. На сучасному етапі аналізу особливостей салонної культури української еліти XIX – поч. XX ст. присвячені ґрунтовні дослідження та наукові розвідки вітчизняних науковців. Наприклад, Н. Лицур («Основи етикету в міських інтелігентних родин Галичини», 2012), аналізуючи правила поведінки української міської інтелігенції Галичини в кінці XIX – 30-х рр. XX ст., висвітлює аспекти танцювального етикету; К. Валявська («Світське життя на Буковині: соціальний та культурний простір (1848–1914)», 2016) досліджує особливості світського життя Буковини протягом 1849–1914 рр. та формування салонної культури української еліти під впливом Австро-Угорщини. Проте, особливості формування салонних танців в Україні у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури так і лишаються недостатньо висвітленими.

Мета статті. Дослідити та проаналізувати розвиток салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури; розглянути передумови виникнення і розвиток салонної культури на території українських земель та виконання танців відповідно регіональним особливостям.

Виклад основного матеріалу. На початку XIX ст. українські землі опинилися під владою Російської (Наддніпряньська Україна – Слобожанщина, Лівобережжя, Правобережжя та Південь) та Австрійської імперій (західноукраїнські землі – Східна Галичина, Північна Буковина та Закарпаття). Варто зазначити, що якщо у Наддніпряньській Україні переважну частину населення складали українці (Лівобережжя – 95%, Слобожанщина – 86%, Правобережжя – 85%, Південь – 74%), то на Заході етнічний склад населення розподілився наступним чином: на східногалицьких землях більшість становили українці, на західногалицьких – поляки (адміністративно-територіальна одиниця «Королівство Галичини і Ладомерії», столиця Львів), на Буковині в північній частині переважало українське населення, а в південній – румунське (протягом 1849–1918 рр. Буковина мала статус окремого коронного краю зі столицею у Чернівцях). Закарпаття підпорядковувалось Пожонському намісницькому управлінню Угорського королівства.

За таких умов, вплив на українську культуру західноєвропейської та російської був беззапечерним, проте відбувався з певними регіональними

особливостями і передусім відобразився на культурному устрої вищих верств українського суспільства, а з часом і буржуазії, які поступово переймали західноєвропейські традиції, певні суспільні норми та спосіб життя.

Відповідно до культурної політики російської влади, яка раніше не допускала до участі в асамблеях та балах нікого окрім представників царської родини і вельмож, на початку XIX ст. розпочинається активне сприяння традиції проведення так званих «балів з мужиками» (з 1828 р.), на які окрім дворян запрошували і заможних міщан. У 1830-х рр. традиційними стали публічні бали, які проводилися в домах аристократів – костюмовані дійства, потрапити на які міг будь-хто, за умови дотримання відповідного дрес-коду (маскарадного костюму) та купівлі білета [7; 8], а у другій половині XIX ст. популярним стало проведення невеликих танцювальних вечорів. Відтак, західноєвропейська хореографічна культура та дотримання правил танцювального етикету, сформованого під впливом європейських аристократичних традицій, поступово популяризувалася і серед середніх верств населення.

Тенденція до проведення танцювальних вечорів та салонів на території Наддніпрянської України була започаткована російською аристократією, яка приїздила на літній сезон у свої маєтки в Малоросії і активно переймалася українськими поміщиками та вищими чиновниками. Варто зазначити, що тенденція до копіювання вподобань та порядків російської еліти серед українських поміщиків, у більшості – колишніх козацьких старшин, сформувалася ще у 1770-х рр., після надання останнім прав «благородного російського дворянства» [10, с. 47]. Відповідно, якщо протягом XVIII ст. українська еліта (передусім поміщики) захоплювалися організацією власних кріпацьких балетних, оперних та драматичних театрів, то вже у першій половині XIX ст. надзвичайною популярними стали культурні салони та танцювальні вечори.

На Буковині, нововведення, які започаткувала окупаційна австрійська влада (колективна розкіш на зміну приватної, святкові заходи та культурні міроприємства) серед вищих верств суспільства (у XVIII ст. – бояри, середнє та дрібне дворянство, а в XIX ст. – військова еліта та чиновники – вихідці із знатних родин) поступово поширилися і на інші верстви населення – представників буржуазії [8, с. 151]. Орієнтиром для буковинської верхівки суспільства стає віденська придворна культура. Цьому посприяла і політика переселення, запровадження австрійським урядом на початку XIX ст. – станом на 1800–1810 рр. на Буковину (переважно в Чернівці, Радовці, Серет та Сучаву) було переселено понад 3 000 німецьких сімей [2, с. 78], а також багато військової еліти та чиновників високого рангу з європейських міст (переважно румунські дворяни та поляки), які у порівнянні з українським населенням, займали привілейоване становище, а відтак були законодацями світської моди та етикету. Наприклад, К. Умлауф (голова окружного суду), який вважається основоположником салонної культури на Буковині, тривалий час навчався та жив у Відні. Традиція влаштовувати культурні вечори, з постановками музичних та

театральних вистав, літературними та мистецькими дискусіями і читаннями, а також обов'язковими танцями для гостей – представників буковинської суспільної еліти з сім'ями та загалом «різних суспільних верств, незалежно від національної чи конфесійної приналежності» [3, с. 91–92], досить швидко набула поширення і серед українців, а піку популярності досягла у другій половині XIX ст.

Загалом, вже на початку XIX ст. на Буковині було репрезентовано більшість аспектів європейського культурного устрою – відбувалися театральні вистави, бали, хореографічні, музичні, літературні вечори тощо. Р. Кайндль зазначає, що у Чернівцях, вже наприкінці XVIII – початку XIX ст. відбувалася велика кількість балів, які організовували переважно заможні торгівці, а для їх проведення в 1788 та 1803 рр. були введені спеціальні австрійські «бальні порядки» [9, с. 200]. Варто зазначити, що відвідати так звані «закриті бали», які влаштовували дворяни та міщани, можна було лише за спеціальним запрошенням, проте, вже всередині XIX ст. танцювальні вечори влаштовували різноманітні товариства (вхід був платним) та приватні особи.

Задля підтримки належного рівня статусу європейської еліти, буковинські аристократи, перш за все дворяни, промисловці, фінансисти, чиновники вищого рангу, а станом на 40–50-ті рр. XIX ст., і середня буржуазія, чиновники та окремі представники вільних професій [3, с. 58–59] активно практикували візити до Відня (відвідували оперу, та інші культурні міроприємства) та користування послугами приватних вчителів музики, танців, манер тощо, з метою підвищення освітнього та культурного рівня [22, с. 277]. Неодмінною умовою, окрім успіхів у професійній галузі, була наявність високого культурного рівня та шляхетної поведінки, які формувалися завдяки оволодінню програмою «gute Erziehung» («хорошого виховання») [24, с. 270], до якої входили мистецтвознавчі науки, вивчення французької мови, верхова їзда, фехтування, танці тощо. Хореографічну майстерність наприкінці XIX – на початку XX ст. можна було підвищити в Чернівецькому університеті, в якому курс танців та світських манер під назвою «Танець та естетика рук і ніг» викладав відомий танцмейстер А. Філес [20, с. 89], а також у приватних вчителів, або на курсах (наприклад зимові курси 1883–1884 рр. А. Біндерера), про що знаходимо згадку в періодичній пресі [17, с. 7].

Відтак, салонні танці, як до речі і бальні, на західноукраїнських землях протягом XIX – поч. XX ст. були представлені найпопулярнішими танцями віденської еліти – Кадриллю, Вальсом, Мазуркою, Полькою, Лендером, Краков'яком та ін. Вплив хореографічних традицій західноєвропейських країн на салонні танці української еліти на території Наддніпрянської України мав свої особливості, які виражалися у симбіозі російської та європейської танцювальної лексики. Величезний вплив на салонні танці Наддніпрянщини мала діяльність російських танцюристів – протягом XIX ст. Росія вважалася одним з найбільших хореографічних центрів Європи, а високий рівень розвитку балетного театру (Петербургського Маріїнського та Московського Великого театру) відобразився на формуванні стилю бальної хореографії. Поширеним

явищем було запрошення відомих російських артистів балету викладати танець у навчальних закладах та приватним особам.

Надзвичайною популярністю користувався танець Котильон, початкові форми якого, зароджені у XVIII ст. нагадували Бранль та склалися з однієї фігури. З популяризацією Котильона в Європі протягом XIX ст., а без нього не проходив жоден бал (найчастіше виконували у 2-му або 3-му відділенні), танцювальний вечір або салон, ускладнюється композиція і техніка виконання танцю – з'являється велика кількість фігур, до яких входили мазурка, вальс, а з другої половини – полька (цілком або їх елементи). Цікаво, що більшість фігур були створені, щоб уникнути примусового формування пар та офіційного запрошення на танець.

Одна з танцювальних пар була ведучою Котильона, який був схожим скоріше на масову гру, аніж танець: чоловік (розпорядник, зазвичай один з наймайстерніших танцюристів), плескаючи у долоні, визначав порядок виконання фігур, подаючи сигнали оркестру. З розвитком танцю в середині XIX ст., урізноманітнилися не лише його хореографічні елементи – традиційним стало вручення учасникам різноманітних сувенірів (маленьких букетів, коробочок, іграшок тощо). Так, К. Валявська, наводить цікавий факт з життя О. Кобилянської, яка разом з родиною була запрошена в салон до маєтку землевласників Добжанських (у Ватрі-Молдавиці) і «під час виконання Котильону один із гостей подарував їй на знак прихильності букетик квітів [3, с. 92].

Найпоширенішими були такі фігури котильону як «Ламане коло» – перша пара виконує Вальс або Променад, потім кавалер обирає серед присутніх двох чоловіків, вони обступають даму і швидко кружляють довкола неї ліворуч, доки вона, за сигналом розпорядника не обере собі кавалера для танцю; «Хустка» – дама, тримаючи у руці хустинку, зав'язану вузлом з одного боку, підносить її по черзі до 4-х кавалерів і танцює з тим, хто візьме зав'язаний кінець хустки; «Хрест» – дама і кавалер обирають собі партнерів за бажанням, складають коло, рухаючись 8 тактів ліворуч, потім кавалери лишаються на місці, а дами роблять moulinet (хрестоподібне коло) і подають ліву руку кавалерам, повторне виконання moulinet дає можливість дамі наблизитись до кавалера і закінчити фігуру виконанням Мазурки або Польки; «Контрданс» (виконують 4 пари) – танцюристи розміщуються як для виконання Контрдансу, перша пара, танцюючи Польку або Вальс, прямує до пари, яка знаходиться праворуч від них, а потім до інших пар, після чого фігура повторюється іншими учасниками; «Зигзаги» – 8 пар утворюють колону (дами праворуч від кавалерів) і по черзі виконують Вальс, закінчуючи його біля останньої в колоні пари (фігура триває доки перша пара не повернеться на своє місце).

Варто зазначити, що Котильон, в середині XIX ст. став популярним в Росії та в салонах на території Надніпрянської України, проте, з певними особливостями і відмінностями від його європейського прототипу. Так, наприклад, А. Тихоміров, наводить описи таких фігур Котильону як: «Альтанка», «Битва квітів», «Вінки», «Військовий тур», «Війна у мирний час», «Жезл зі стрічками», «Інтернаціональний тур», «Іспанський тур», «Випробування серця»,

«Карнавал», «Конфеті та серпантин», «Жаб'ячий концерт», «Лаун-теніс», «Ловіння хусток», «Муфта», «Ордени», «Полювання на кавалерів», «Окуляри та лорнети», «Розчаровані кавалери», «Щаслива підкова», «Таємнича стіна», «Тамбурін», «Телефон», «Японська парасолька» та ін. [13, с. 119].

На балах, танцювальних вечорах та в салонах, досить часто Котильон виконували між фігурами Кадрилі – французького жвавого танцю (музичний розмір 2/4, зазвичай перемежується розмірами 3/8 або 6/8), який виник наприкінці XVIII ст. на основі Контрданса і отримав назву завдяки квадратному розміщенню танцювальних пар – кожні дві або чотири пари утворюють каре, на відстані не більше 5-ти кроків одна від одної, танцюючи у межах свого квадрату. Варто зазначити, що Кадриль (відома під назвою Бальна Кадриль) – досить складний танець, під час виконання якого велика увага приділялася дотриманню відповідних правил: кавалер має запросити даму до початку музичного супроводу, заздалегідь підібрати пару візаві, знайти вільне місце в залі, стільці для своєї партнерки та дами візаві. Перед початком кадрілі музиканти виконували рітунель (на 8 або 16-ть тактів), яка була сигналом для пар зайняти свої місця, а інтродукція (на 8 тактів) перед кожною фігурою призначалася для поклонів виконавців один одному. Протягом першої половини XIX ст. танець поступово ускладнювався новими хореографічними елементами, у 1840-х рр. з'явилися комбіновані версії – Кадриль-Полька (Quadrille-Polka), Кадриль-Мазурка (Quadrille-Mazurka), а згодом Вальс-Кадриль (Valse-Quadrille), в яких відповідні назві фігури танців виконували після кожної фігури звичайної Кадрілі.

У салонній культурі української еліти комбіновані версії Кадрілі були популярними до 70-х рр. XIX ст., а на зміну їм, відповідно до західноєвропейських тенденцій, приходять новий різновид танцю – Лансьє (Lanciers), відомий також під назвою Придворна Кадриль. Танець складався з 5-ти частин, кожній з яких відповідав власний музичний розмір; танцювальні пари, яких на відміну від звичайної Кадрілі повинно було бути не менше 8-ми, утворювали каре.

Спочатку хореографічна структура Лансьє була досить проста, проте, під впливом загальної тенденції до ускладнення, в танець були включені додаткові фігури – «Роза», «Лодійська», «Дорсет» та «Зірка», розроблені англійським танцюристом Д. Хартом на початку XIX ст., а у 1819 р. його колега Д. Дюваль модернізував композицію і змінив назву фігури «Зірка» на «Візити». Як салонний танець Наддніпрянщини та західноукраїнських земель, Лансьє стає популярним у форматі 5-ти фігур – «Дорсет», «Вікторія», «Муліне», «Візити» та «Лансьє». Варто зазначити, що танець Лансьє, на території України (найбільшого розповсюдження набув на Лівобережжі) називався Лінцей або Ланець, а композиційна форма побудови була змінена під впливом української хореографічної лексики та музичного супроводу [4, с. 268].

Аналізуючи салонні танці української еліти західноукраїнських земель XIX ст., окрім популярних у західноєвропейських країнах французьких та англійських танців, варто згадати також і безпосередньо народні австрійські

(Вальс), німецькі (Лендлер), чеські (Полька), польські (Краков'як та Мазурка) та угорські (Палташ та Чардаш) танці XVIII–XIX ст., які внаслідок хореографічних трансформацій стали бальними і виконувалися в салонах та на танцювальних вечорах.

Наприкінці 1830-х – на поч. 1840-х рр., відповідно до західноєвропейської тенденції, в салонній культурі української аристократії величезною популярністю користується танець Полька, заснований на чеському народному танці (музичний розмір 2/4, темп від помірно швидкого до швидкого), який виконували в парі, досить енергійно, проте легко та граційно, з просуванням по колу. Хореографія Бальної Польки належить французькому танцмейстеру Целларіусу, який надав елегантності танцювальним фігурам (основний крок – *tremblant*) народної та міської Польки і представив її у елітному танцювальному салоні. Варто зазначити, що на основі кроків Польки з'явилася велика кількість нових комбінованих салонних танців – Фігурна Полька (із залученням фігурних вставок та приторів), Полька-Галоп або Есмеральда, Полька-Мазурка, Целаріус-Вальс (на основі кроків вальсу, польки та мазурки), Польки-Кадрилі тощо. Бальна Полька лишалася популярною до початку XX ст., проте в переважно в спрощених формах.

Австрійський і німецький бальний танець Лендлер (*Landler*), популярний з другої половини XVIII ст., виконувався парами в лінійному розміщенні, з переходами між лініями, в помірному швидкому темпі (музичний розмір 3/4, 3/8).

Дослідники зазначають, що саме від Лендлера походить сучасний вальс, адже його танцювальний характер та хореографічний образ вміщує всі елементи, якими позначений вальс, а завдяки виділенню певних характерних рис (сковязящих кроків та плавних обертальних рухів) поступово став його прототипом [21, с. 64]. К. Василенко зазначав, що без істотних змін у хореографічній лексиці (окрім вальсування з підстрибуванням), під відповідне музичне оформлення, танець стає надбанням української хореографічної культури [4, с. 269].

На танцювальних вечорах в Галичині наприкінці XIX ст., організацією яких займалися представники бального комітету, Вальси та Котильйони були одними з найпопулярніших танців, виконання яких відбувалося відповідно до прийнятого етикету, дотримання якого було необхідним і непорушним правилом хороших манер світського товариства. Наприклад, молода дівчина могла прийти в салон лише у супроводі рідних або опікунки, у якої кавалери просили дозволу запросити дівчину на танець; отримавши дозвіл кавалер прикріплював дамі невеличкий медальон; під час виконання вальсу (як і будь-якого іншого танцю) парам заборонялося розмовляти; під час танцю даму міг запросити інший кавалер – тоді дама повинна була дотанцювати з ним; дама могла запросити кавалера на Котильйон і отримавши згоду, мала почепити на нього маленький букет квітів [11, с. 173]. Спостерігаємо тут беззаперечний вплив традицій віденських балів, проте з відповідним урізноманітненням – кавалери дарували дамам букетики квітів перед Котильйоном; кожен танець

дама мала танцювати з новим кавалером; перед початком вечора дама отримувала символічну прикрасу, яка була емблемою балу.

У першій пол. XIX ст. найпопулярнішим Вальсом серед української еліти був Вальс в три па, для якого була характерна особлива позиція партнерів – вони трималися трохи відсторонено, дама злегка відклонялася від кавалера, тримаючи голову повернутою ліворуч, у напрямку правого плеча партнера. Техніка виконання Вальсу в три па на Буковині, Галичині та Закарпатті відповідала західноєвропейській, а на території Наддніпрянщини мала певні особливості, характерні для російського варіанту виконання цього танцю – кавалер починав танець із зовнішньої сторони кола, а певні нюанси виконання відрізнялися навіть від французької версії Вальсу [12, с. 14]. Проте, вже в середині XIX ст. його змінює Вальс в два па, або Wiener Walz, який вперше з'явився при віденському дворі і був виконаний на паризьких Opera-Balle, на карнавалі 1832 р. (у виконанні балету) та на балу в Баден-Бадені, де його виконали представники європейської еліти, які по закінченню сезону повернулися до своїх міст і популяризували танець в Берліні, Лондоні та Санкт-Петербурзі [18, с. 71–72]. Варто зазначити, що цей варіант Вальсу відрізнявся від ранніх версій не лише пришвидшеним темпом, технікою обертання (в якій використовується па галопа), а й зміною характеру танцю – танцювальна пара, варіюючи розміром кроку, відповідно до музичного супроводу, могла значно пришвидшуватися та призупинятися, а щоб уникнути запаморочення, через пришвидшений темп обертання, дозволялося легко йти кілька тактів без обертів. З часом техніка виконання танцю доповнилася реверсною (à l'envers) та обротною (rebour) формами – швидка зміна напрямку обертання і переміщення, а також зміни швидкості й відсутність будь-яких стрибків та поштовхів, плавність виконання стали його характерними ознаками [23, с. 113]. Проте вже наприкінці XIX ст. корінний Вальс у два па втрачає свою популярність [13, с. 28] і не виконується ані на танцювальних вечорах, ані в салонах – ця тенденція характерна для всієї території України. Йому на зміну повернувся Вальс в три па, для якого на цьому етапі характерне значне різноманіття техніки та нові варіації, що використовувалися для урізноманітнення в танці. Наприклад, кроки з Простого вальсу, Hop waltz, Redowa waltz, Glide Waltz, які виконували окремо, по чергово та в різноманітних поєднаннях [19, с. 100]. Певні зміни відбулися і в положенні партнерів в парі – для усіх кругових танців стала характерна закрита позиція: дама стоїть навпроти кавалера, ледь нахилившись і поклавши ліву руку йому на плече; кавалер, знаходячись навпроти дами, трохи змістившись ліворуч, праву руку тримає на талії дами, але не обіймає, а розміщує долоню посередині спини, лівою рукою він підтримує праву руку дами (без дотику долонь). Відстань між партнерами утримувалася досить невелика, проте будь-які дотики в танці були заборонені.

Угорський бальний танець XIX ст. Палаташ (Palotas), створений на основі угорський народних танцювальних рухів, виконувався в парі, у помірному та витриманому характері, проте у досить швидкому темпі, з просуванням по колу.

Бальний Чардаш (Czardas) – створений у 1834 р. на стилізованих рухах угорських народних танців (музичний розмір 2/4 або 4/4, темп змінний), до речі один з небагатьох народних танців, який практично не змінився у процесі створення бального варіанту – відсутні театральне аранжування і салонний лоск, натомість відчувається народний темперамент і характер та специфічність виконання – пронизливо та проникливо. Варто зазначити, що для народного танцю Чардаш характерна варіація темпа та гостра ритміка – він складається з двох контрастних частин: повільного ліричного Лашшана та швидкої й стрімкої Фрішки. Саме синкоповані, технічно складні рухи та стрибки другої частини стали основою Бального Чардаша. Його популяризації в Європі, і, відповідно, на території українських земель посприяла творчість відомих композиторів: угорця Ф. Ліста («Угорські рапсодії», чардаш для фотепіано), італійця В. Монті («Чардаш»), німця Й. Брамса («Угорські танці»), французя Л. Деліба («Коппелія»), австрійця Й. Штрауса (чардаш з оперети «Летюча миша») та ін.

Варто відмітити певні відмінності виконання деяких салонних танців на території Наддніпрянщини та західноукраїнських землях, що пояснювалось регіональними особливостями. Якщо танці на Буковині, Галичині та Закарпатті виконували за європейськими традиціями, то у варіаціях їх у салонах Наддніпрянщині помітний вплив російської хореографічної школи. Наприклад, великою популярністю на початку XX ст. у салонній культурі української еліти Наддніпрянщини користувався Бальний Чардаш відомого російського танцмейстера О. Цармана (1901 р.) – танцювальна композиція танцю займала 8 таків музичного супроводу [1, с. 104–109].

На початку XIX ст. великою популярністю користувалася Шляхетська Мазурка – світський танець польської знаті, який швидко здобув популярності не лише в Європі, а й в Росії – на балах ним традиційно завершали перше відділення або бал. Особливістю танцю була наявність чітко встановлених фігур, у яких танцюристи могли інтерпретувати рух на власний розсуд. Найпопулярнішими кроками були «висікання іскор» та «голубці». Виконували Мазурку 4, 8 або 16 пар. Для музичного оформлення були характерні різкі ритмічні зміщення у такті. Проте, вже у 1820-х рр., паризькими танцмейстерами було створено нову бальну версію Мазурки, у якій крок «висікання іскор» замінили на «ключ», а «голубці» – на «Ку-де-талон»; рухи ускладнилися, а манера виконання змінилася на плавну. Темп танцю був швидким або помірно швидким (50–60 тактів на хв.), музичний розмір 3/4 або 3/8.

У салонах Наддніпрянщини в XIX ст. були свої правила виконання бальної Мазурки: невеличкий оркестр грав рітурнель (на 8 тактів), протягом якої пари готувалися до танцю, а за сигналом ведучого починався Променад (Promenade) колом – одна з найважливіших частин композиції танцю, яка, на думку Целаріуса, виявляла «істинний характер танцю сильніше ніж будь-яка фігура» [14, с. 46], під час якої пари намагалися продемонструвати виправку та грацію – кавалери, ведучи даму з правої сторони від себе, рухалися, підстрибуючи особливим парадним кроком Па Гала (Pas Gala – крок, відомий

також як Парадне Па або Ординарний Крок, який складається з розтягнутого на два рахунки ковзкого кроку вперед з пом'якшенням і наступним підстрибуванням на опорній нозі, з позуванням піднятої іншої ноги назад), а дами – легкими бігучими кроками Па Курю (Pas Couru), який виконували напіввिवорітно під час трьох швидких кроків, перший з яких акцентувався більшою тривалістю. Після демонстраційного кола пари переходили безпосередньо до виконання танцювальних фігур – кавалери виконували Ку-де-Талон, ударяючи лівою п'яткою праву в першому темпі, у другому ліву ногу ставили у другу позицію в бік, а в третьому, наблизивши ковзаючи і без стрибка праву ногу до лівої, робили новий удар п'яткою; цей крок у променадах виконували лише лівою ногою, а в кругах – обома [14, с. 46], «Ключ» (основним технічним моментом якого було розведення та зведення п'яток з акцентованим ударом каблука о каблук) та ставали на одне коліно; дами виконували переважно кроки Па Курю та Па Шассе (три кроки за схемою «крок – приставка – крок», коли одна нога ніби переслідувала іншу; крок можна було виконувати вперед, назад, в сторону та по діагоналі), або оббігали довкола партера, який стояв на одному коліні (справа наліво, а потім у зворотньому напрямку).

Описуючи особливості виконання Мазурки на танцювальних вечорах та салонах Півдня України, О. Цорн зазначав, що чарівність танцю полягає у виявленні особистої свободи – кожен може на власний розсуд складати будь-які комбінації, «аби не виходити з такту і не заважати іншим» [15, с. 117]. Варто зазначити, що провідна роль в танці належала кавалеру, який обирав фігури, рухи та змінював темп виконання кроків.

У другій пол. XIX ст., відповідно до західноєвропейської хореографічної моди, величезною популярністю у деяких салонах користувалася Фігурна Мазурка, яку виконувала сольна пара (виконання характерних фігур вимагало досить великого майданчика) у власній композиції, або кілька пар, у характері котильонної гри, чередуючи з Променадом.

Станом на кінець XIX ст. було відомо близько 60-ти фігур танцю, проте у салонах рідко використовували більше 10-ти за одне виконання: «Ворітця» (пари проходили під піднятими руками інших пар), «Вісімка» (кажна пара по черзі рухалася за малюнком вісімки, обходячи стільці або кавалерів, які навмісто стояли посеред зали), «Гірлянда» (кавалери Променадом виводять дам на середину зали, а потім утворюють зовнішнє коло обличчям до них, танцюють праворуч та ліворуч; наприкінці фігури пари виконують Шен або загальний Променад), «Дами ліворуч» (фігура виконується по колу – за 4-ри такта кожна дама обходить свого кавалера зліва і переходить до наступного – позаду себе), «Зірка» (пари рухаються до центра кола; дами беруться правими руками, утворюючи «зірку», тоді як ліва рука лишається у руках кавалерів; потім пари розвертаються – «зірку» утворюють кавалери, але лівими руками) та ін.

Варто зазначити, що у порівнянні з іншими салонними танцями XIX – поч. XX ст., Мазурка була досить складним танцем за технікою та характерністю виконання і вважалася танцем для обраних [15, с. 120].

Протягом останнього десятиліття XIX ст. взірцем салонної культури стають танці, характерною рисою яких була чітка, прописана по тактам схема, при виконанні яких танцювальні пари вже не могли імпровізувати з напрямком і швидкістю обертання – ці короткі танці, які обмежувалися однією-двома техніками (Вальс Міньон, Полька *Pas des Patineurs*) і виконувались під визначений музичний супровід були попередниками фігурних Вальсів початку XX ст. Положення партнерів також поступово змінювалося – зімкнуті руки могли бути підняті до рівня плечей, витягнутими або зігнутими до себе; скоротилася і відстань між партнерами.

Наприкінці XIX ст. у Росії популярність французької Кадрилі, Польки-Мазурки, Лансьє та інших танців другої половини XIX ст. вгасає – починається мода на нові салонні танці, розраховані на виконання одною або кількома парами колом у залі, порівняно прості композиції яких склалися з невеликих фігур, послідовність яких повторювалась – своєрідна варіація на тему англійських *Sequence Dancing*. Цікаво, щодо 1898 р. схеми танців привозили з Франції та Англії, проте вже наступного року починають з'являтися перші танці створені російськими хореографами – артистами балету петербургського Маріїїнського та московського Великого театрів, на основі кращих зразків народного танцю (із залученням балетної техніки) та західноєвропейського танцювального мистецтва (Мазурка, Полька, Краков'як, Кадриль, Контрданс та ін.). Наприклад, О. Царман протягом 1899–1903 рр. створив та популяризував такі салонні танці як Падесп'янь, Бальний менует, Український козачок, Російсько-слов'янський, Польський, Фандарго, Етранж та ін.; Є. Іванов – Па-де-грас, з досить логічною композицією, нескладними та витонченими рухами; О. Бичков – Па-де-труа, на основі Вальсу, Мазурки та Менуету, Унгараш Угорський; М. Гавліковський – Краков'як (Варшавянка), на основі поєднання елементів Вальсу та польського танцю (відповідно до музичних розмірів вальсова частина виконувалася не на 3/4, як в звичайному вальсі, а на 2/4), Шакон, Па-де Катр (танець змінено завдяки переробці окремих рухів), Коханочка, з елементами українського танцю; М. Яковлев – Гіавата, Кек вок, Краков'як, Мажор, Па-зефір, Тореадор та ін.

У салонах української еліти Наддніпрянщини надзвичайним попитом користувався танець Краков'як (1900 р.) у версіях М. Гавліковського (Варшавянка) та М. Яковлева, які мають певні відмінності. У першому варіанті одна фігура вмещувала 16-ть тактів: 1–4 такти – кроки Польки змінюються на 4 Па Марше, з поворотом до та від партнерки; 5–6 такти – 2 «голубці» та притоптування (лівою, правою та знову лівою ногами) під час яких партнери міняються місцями; 7–8 такти – повторювання 5–6 тактів; 9–12 – повторювання 5–8 тактів; 13–16 – Вальс у три па [6, с. 67]. Схема танцю М. Яковлева складалася з 2-х фігур – 1-ша фігура: 1–2 такти – з внутрішніх ніг два кроки Польки вперед (роблячи крок правою ногою, виноситься вперед праве плече і навпаки); 3–4 такти – повторювання 1–2 тактів; 5–6 такти – партнери повертаються обличчям одне до одного, подають руки і виконують 2 «голубці» і 1 крок Польки в той же бік; 7–8 такти – повторення 5–6 в інший бік; 2-га

фігура: 9–16 такти – 7 вальсових обертів і обертання партнерки на 8-му оберті, не відпускаючи руки [16].

Найбільшого розвитку на території Наддніпрянщини салонна культура отримала на Київщині, Полтавщині, Чернігівщині та Харківщині. Вищі верстви суспільства – найзаможніші родини губерній, інтегрували європейську культуру в побутуванні, намагаючись відтворити європейські традиції та моду у власних маєтках. Проте, варто зазначити, що їх безумовна орієнтація на танцювальні тенденції західноєвропейських країн не заперечувала підтримки розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва і популяризації його на найвищому рівні – деякі українські народні танці, протягом XIX ст. виконували на балах у Петербурзі. На танцювальних вечорах в елітних маєтках Наддніпрянщини неабиякою популярністю, з-поміж мазурок, польок та вальсів, користувалися й українські народні танці Голубець, Горлиця, Журавель, Козачок, Метелиця [5, с. 53].

Досліджуючи особливості виконання танців XIX – поч. XX ст. безпосередньо в салонній культурі, зазначимо, що саме розуміння поняття «салон», як вільного та невимушеного спілкування в товаристві української еліти, не передбачало володіння танцювальними парами бездоганною хореографічною технікою, проте вимагало беззаперечного дотримання правил виконання танців, згідно етикету вищих верств суспільства.

Наукова новизна. Проведено мистецтвознавче дослідження особливостей салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури; досліджено територіальні тенденції розвитку салонної культури; розглянуто та проаналізовано техніку виконання салонних танців на території Наддніпрянщини, Буковини, Галичини та Закарпаття, а також особливості танцювального етикету української еліти.

Висновки. Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження особливостей салонних танців на території України XIX – поч. XX ст., у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури доведено, що: на початку XIX ст. на території Наддніпрянщини, Буковини, Галичини та Закарпаття було репрезентовано більшість аспектів європейського культурного устрою (театральні вистави, бали, танцювальні, музичні, літературні вечори тощо); салонна культура, передусім хореографічна, набула особливого розвитку у середині XIX ст.; салонні танці в Україні були представлені найпопулярнішими танцями західноєвропейської еліти – Котильйон, Кадриль, Лансьє, Вальс, Мазурка, Полька, Лендер, Краков'як та ін.; на території Наддніпрянської України хореографічні традиції салонних танців виражалися у симбіозі російської та європейської танцювальної лексики; виконання салонних танців не передбачало володіння танцювальними парами бездоганною хореографічною технікою, проте вимагало беззаперечного дотримання правил танцювального етикету.

Список використаних джерел

1. Бальные танцы / ред. Р. Ранс. – Рига : Latvijas Valsts Izdevnieciba, 1954. – 210 с.
2. Буковина. Историчний нарис / С. С. Костишин, В. М. Ботушанський [та ін]. – Чернівці: Зелена Буковина, 1998. – 416 с.
3. Валявська К. В. Світське життя на Буковині: соціальний та культурний простір (1848–1914) : дис. канд. історичних наук / К. В. Валявська; Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. – Чернівці, 2016. – 355 с.
4. Василенко К. Український танець / К. Василенко. – Київ : Ін-т підвищення кваліфікації працівників культури, 1997. – 282 с.
5. Васюта О. П. Музичне життя Чернігівщини XVIII–XIX ст. (Історико-культурологічне дослідження) / О. П. Васюта ; ред. О. В. Коваленко. – Чернігів : РВК «Деснянська правда», 1997. – 212 с.
6. Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев : Общедоступ. пособие к изуч. всех бал. танцев с указ. фигур для котильона и мазурки / Сост. артист Имп. С.-Петербур. театров Н. Л. Гавликовский. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : типо-лит. А. Лейферта, 1902. – 144 с.
7. Захарова О. Ю. История русских балов / О. Ю. Захарова. – Москва : Центрполиграф, 1998. – 28 с.
8. Зомбарт В. Роскошь и капитализм / В. Зомбарт // Собрание сочинений. – Т.3. – Санкт-Петербург, 2008. – 479 с.
9. Кайндль Р. Ф. Історія Чернівців від найдавніших часів до сьогодення / Р. Ф. Кайндль. – Чернівці, 2008. – 330 с.
10. Кисіль О. В. Український театр / О. В. Кисіль. – Київ : Книгоспілка, 1925. – 178 с.
11. Лицур Н. Основи етикету в міських інтелігентних родинах Галичини (кінець XIX – 30-ті рр. XX ст.) / Н. Лицур // Вісник Прикарпатського університету. Історія. – 2012. – Вип. 21. – С. 170–176.
12. Максин А. Изучение бальных танцев / А. Максин. – Москва: Типография Николая Степанова, 1839. – 45 с.
13. Тихомиров А. Д. Самоучитель модных бальных и характерных танцев / А. Д. Тихомиров. – Москва, 1901. – 156 с.
14. Целлариус Г. La Danse des Salons. Руководство к изучению новейших бальных танцев / Г. Целлариус. – Санкт-Петербург : Издание книгопродавца Василия Полякова, 1848. – 149 с.
15. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. – Одесса, 1890. – 347 с.
16. Яковлев Н. Н. Новый салонный танец «Краковяк» / Н. Н. Яковлев. – Санкт-Петербург : Северная лира, 1904. – 3 с.
17. Anzeige // Czernowitzer Zeitung. – 1883. – № 255. – 8. Nowenber. – S. 7.
18. Coulon Coulon's Handbook // Coulon. – London, 1873. – 154 p.
19. De Garmo, Wm. B. The dance of society a critical analysis of all the standard quadrilles, round dances, 102 figures of le cotillon (“The German”), &c.,

including dissertations upon time and its accentuation, carriage, style, and other relative matter / De Garmo, Wm. B. (William B.). – New York : W. A. Pond & Co., 1875. – 155 p.

20. Drozdowski G. Damals in Czernowitz und rundum. Erinnerungen eines Altösterreichers / G. Drozdowski. – Klagenfurt, 2003. – 200 S.

21. Klingenberg F. Unsterblicher Walzer : die Geschichte des dt. Nationaltanzes / F. Klingenberg. – 2. Aufl. – Wien : Frick, 1943. – 106 p.

22. Prokopowitsch E. Entwicklung des Schulwesens in der Bukowina / E. Prokopowitsch // Buchenland Hundertfünfzig Jahre Deutschum in der Bukowina. – München, 1961. – S. 269–320.

23. Reilley E. B. The Amateur's Vademecum. A Practical Treatise on The Art Dancing / E. B. Reilley. – Philadelphia, 1870. – 178 p.

24. Tanzer G. Spectacle müssen seyn : Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert / G. Tanzer. – Wien etc. : Böhlau, 1992. – 296 p.

References

1. Anzeige, (1883). *Czernowitzer Zeitung*, Nowember 8, no. 255, p. 7.
2. Cellarius, G. (1848). *La Danse des Salons. A guide to learning the latest ballroom dances*. St. Petersburg: Izdaniye knigoprodavtsa Vasiliya Polyakova.
3. Coulon, (1873). *Coulon's Handbook*. London.
4. Drozdowski, G. (2003). *Damals in Czernowitz und rundum. Erinnerungen eines Altösterreichers*. Klagenfurt.
5. De Garmo, Wm. B. (1875). *The dance of society a critical analysis of all the standard quadrilles, round dances, 102 figures of le cotillon ("the German"), &c., including dissertations upon time and its accentuation, carriage, style, and other relative matter*. New York : W. A. Pond & Co.
6. Gavlikovsky, N. (1902). *Guide to Dance Study: Public guideline for studying all ballroom dances with the description of figures for cotillion and mazurka*. St. Petersburg: Typo-Lit. A. Leifert.
7. Kaindl, R. (2008). *The history of Chernivtsi from the ancient times to the present*. Chernivtsi.
8. Kisil, O. (1925). *Ukrainian Theater*. Kyiv: Knyhospilka.
9. Klingenberg, F. (1943). *Unsterblicher Walzer : die Geschichte des dt. Nationaltanzes*. Wien : Frick.
10. Kostyshyn, S. (1998). *Bukovyna. A historical sketch*. Chernivtsi: Zelena Bukovyna.
11. Litsur, N. (2012). Basics of etiquette in urban intelligent families of Galicia (the end of the 19th – 1930s). *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Istorija*. [Bulletin of Precarpathian University. History], no. 21, pp. 170–176.
12. Maksin, A. (1839). *The study of ballroom dances*. Moscow: Typography of Nikolai Stepanov.
13. Prokopowitsch, E. (1961). Entwicklung des Schulwesens in der Bukowina. *Buchenland Hundertfünfzig Jahre Deutschum in der Bukowina*. München.
14. Rance, R. (1954). *Ballroom dance*. Riga: Latvijas Valsts Izdevnieciba.

15. Reilley, E.B. (1870). *The Amateur's Vademecum. A Practical Treatise on The Art Dancing*. Philadelphia.
16. Tanzer, G. (1992). *Spectacle müssen seyn : Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*. Wien : Böhlau.
17. Tikhomirov, A. (1901). *Self-teaching guide to fashionable ballroom and characteristic dances*. Moscow.
18. Tsorn, A. (1890). *Grammar of dancing art and choreography*. Odessa.
19. Valiavska, K. (2016). *Secular life in Bukovyna: social and cultural space (1848–1914)*. Candidate's thesis. Yurii Fedkovych Chernivtsi National University.
20. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainian Dance*. Kyiv: Instytut pidvyshchennia kvalifikatsii pratsivnykiv kultury.
21. Vasiuta, O. (1997). *Musical life of Chernihiv region in the 18th–19th century. (Historical and Cultural Research)*. Chernihiv: RVK Desnianska Pravda.
22. Yakovlev, N. (1904). *New ballroom dance «Krakowiak»*. St. Petersburg: Severnaya lira.
23. Zakharova, O. (1998). *The history of Russian balls*. Moscow: Tsentrpoligraf.
24. Zombart, V. (2008). *Luxury and Capitalism*. Collection of essays. St. Petersburg.

© Єфанова С. О., 2018

© Бакало Л. К., 2018

УДК УДК 793. 38 (4-11) «18»

Павлюк Тетяна Сергіївна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
24caratsofart@gmail.com

СПЕЦИФІКА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ (XV – XVII ст.)

Мета статті. Дослідити раритетні видання з теорії та практики бальної хореографії XV – початку XVII ст.; проаналізувати хореографічні традиції, тенденції еволюції, різновиди хореографічних прийомів, особливості техніки та манери виконання, зміни хореографічної лексики та форм побутування бальних танців. **Методи дослідження** становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані наступні методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** статті полягає в проведеному історіографічному аналізі раритетних