

**Міністерство культури України
Міністерство освіти і науки України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Національна хореографічна спілка України
Версальська академія Франції
Інститут мистецтвознавства Болгарської академії наук
Державний коледж сучасного танцю імені Ани Малетич (Загреб, Хорватія)
Танцювальна компанія Рокфорд (Мічиган, США)**

МАТЕРІАЛИ

XI Міжнародної науково-практичної конференції

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

4–5 червня 2026 р.



Київ – 2026

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі :
матер. X Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 04–05 червня 2026 р.). Київ : НАКККиМ,
2026. 158 с.

Збірник містить матеріали X! Міжнародної науково-практичної конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», яку провела кафедра хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 4 та 5 червня 2026 р.

Редакційна колегія

Марченко В. В., ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України; **Степаненко Л. М.**, перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України; **Денисюк Ж. З.**, проректор з наукової та виховної роботи, доктор культурології, доцент; **Нефедов С. Ю.**, директор Навчально наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Вантух М. М.**, завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України, Герой України, академік Національної академії мистецтв України; **Корисько Н. М.**, заступник завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, заслужений працівник культури України; **Масленко В.М.**, заступник голови Національної хореографічної спілки України, заслужений працівник культури України; **Шабінський М. Є.**, керівник проєкту, Версальська академія Франції, кандидат педагогічних наук, доцент; **Чулят О. В.**, директор Державного коледжу сучасного танцю ім. Анни Малетіч (м. Загреб, Хорватія), магістр хореографії; **Шалана С. В.**, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Міжнародної ради танцю CID UNESCO

*Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол від 01.09.2026 № 2)*

Автори статей відповідають за правдивість і вірогідність викладеного матеріалу, за достовірність цитування джерел і посилань на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії. Статті подано в авторській редакції.

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2026
© Автори, 2026

ЗМІСТ

Секція 1

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Акімов Д. І.

ВЗАЄМОДІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПЛАСТИКИ ТА
ВІЗУАЛЬНИХ ОРІЄНТИРІВ: МАРКЕТИНГ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА В СТРАТЕГІЯХ СУЧАСНОГО ПОСТАНОВНИКА..... 8

Reva T. [Рева Т. С.]

CHOREOGRAPHY AS A CULTURAL DIPLOMACY TOOL
[ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ] 11

Клим'юк Ю.-С. В.

ЦІННІСНО-СМИСЛОВА СПРЯМОВАНІСТЬ ПРОФЕСІЙНОЇ
ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ФАКУЛЬТЕТІВ 13

Афоніна О. С.

МУЗИЧНИЙ КОЛАЖ У БАЛЕТНОМУ ТРИПТИХУ «АВАНГАРД»..... 14

Погребняк Г. П., Грановська В. О.,

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОСТАТІ АМЕДЕО МОДІЛЬЯНІ
ЗАСОБАМИ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА 17

Корисько Н. М

НЕОКЛАСИЦИЗМ У БАЛЕТАХ СЕРЖА ЛИФАРЯ..... 19

Матушенко В. Б.

ЕПОХА ВІДРОДЖЕННЯ ЯК КОВТОК СВІЖОГО ПОВІТРЯ
ДЛЯ АРТИСТІВ ТИХ ЧАСІВ 22

Kubiv H., Deyneka-Dupriez N. [Кубів Г., Дейнека-Дюпріє Н.]

PERCEPTION OF UKRAINIAN DANCES BY WESTERN
EUROPEAN AUDIENCE / СПРИЙНЯТТЯ УКРАЇНСЬКИХ ТАНЦІВ
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЮ АУДИТОРІЄЮ 26

Шумілова В. В.

БАЛЕТ «ОДКРОВЕННЯ» ЕЛВІНА ЕЙЛІ:
ГЕНЕЗА ТА СЕМІОТИКА ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ 29

Ielysieieva K. [Єлусєєва К. Ю.]

FOLK ENSEMBLE AS CULTURAL MEDIATION SYSTEM:
CHOREOGRAPHIC MECHANISMS OF TRADITION TRANSFORMATION
IN ENSEMBLE «PIRIN» / ФОЛЬКЛОРНИЙ АНСАМБЛЬ
ЯК СИСТЕМА КУЛЬТУРНОГО ПОСЕРЕДНИЦТВА: ХОРЕОГРАФІЧНІ
МЕХАНІЗМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЇ В АНСАМБЛІ «ПІРІН» 31

Білошкурський В.С.

ТАНЕЦЬ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ КОД УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ 34

Івлєва В. Ю.

МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ В АМЕРИЦІ 39

Садовенко С.М.

НАРОДНИЙ ПОБУТОВИЙ ТАНЕЦЬ «КАРАПЕТ» У КОНТЕКСТІ
ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА 42

Брацун Т.С.

СПІВТВОРЧИСТЬ ЯК НОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ВЕКТОР
В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ 48

Фенько К. О,

ЗАРОДЖЕННЯ, СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТОК ТА ДОСЯГНЕННЯ
ЗРАЗКОВОГО ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ
АНСАМБЛЮ НАРОДНОГО ТАНЦЮ «РОСТОЧКИ» 50

Секція 2

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО МЕДІАПРОСТОРУ

Шабінський М. Є.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВИХОВАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ШКОЛІ НА
ПРИКЛАДІ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ВЕРСАЛЬСЬКОЇ АКАДЕМІЇ 53

Шалана С. В.

ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД ВИКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
«МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА» ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ 59

Савченко Л. О.

ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ТАНЦЮВАЛЬНИХ КОМБІНАЦІЙ ЯК
ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ 70

Bevzenko-Green V. [Бевзенко-Грін В. В.]

MIDWEST MOVEMENT COLLECTIVE AS A DISCOVERY OF A NEW
DIMENSION OF MOVEMENT [MIDWEST MOVEMENT
COLLECTIVES ЯК ВІДКРИТТЯ НОВОГО ВИМІРУ РУХУ] 72

Драч Т. Л.

ПОЛ КІДС ЯК ЗАСІБ ФІЗИЧНОГО ВДОСКОНАЛЕННЯ
ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ 74

Попович Л. Ю.

ХОРЕОГРАФІЧНІ ПЕРФОРМАНСИ 76

Хоцяновська Л. Ф.

ІНТЕГРАЦІЯ ГЕНЕРАТИВНОГО ШІ
В СИСТЕМУ ІННОВАЦІЙНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ
ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ..... 79

Губська Х. К.

ТАНЦЮВАЛЬНА ТЕРАПІЯ ЯК ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЧНОГО
ВІДНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КРИЗИ.... 81

Кашевський О. В.

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ
КОЛЕКТИВІВ СОЦІАЛЬНОГО ТАНЦЮ
В УМОВАХ СУЧАСНОЇ УРБАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 83

Аникевич А. О.

ПРОФІЛАКТИКА ТРАВМАТИЗМУ В ДИТЯЧИХ
ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ: БІОМЕХАНІЧНИЙ ПІДХІД 86

Купченко А. Ю.

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В РОБОТІ ХОРЕОГРАФА-МЕТОДИСТА
З ДІТЬМИ РІЗНИХ ВІКОВИХ КАТЕГОРІЙ 88

Борисенко Т. В.

МОДЕРНІЗАЦІЯ СТРУКТУРИ УРОКУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ 90

Секція 3

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Годлевський В. О.

АКОРДЕОННО-БАЯННІ ВИКОНАВСЬКІ ШКОЛИ УКРАЇНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 101

Драч В. В.

ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕПТУ ПІДГОТОВКИ БАЛЬНОГО ТАНЦІВНИКА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ..... 103

Сірік Д. Р.

«БУРАТИНО ТА ЧАРІВНА СКРИПКА»,
«БАРМАЛЕЙ ТА АЙБОЛИТЬ», «ПРИГОДИ ПІНОККІО»:
ТРИ БАЛЕТНІ РЕДАКЦІЇ ОДНІЄЇ ПАРТИТУРИ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА 105

Котлярчук А. С.

ТЕМА ТАНЦІВ В ТВОРЧОСТІ В. ТРЕГУБОВОЇ НА
КОРОСТЕНСЬКОМУ ФАРФОРОВОМУ ЗАВОДІ..... 108

Шалигіна А. О.

НЕЗЛАМНІСТЬ ДУХУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ
РОМАНУ «ТИГРОЛОВИ» ІВАНА БАГРЯНОГО..... 110

Майко А.А.

ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СТВОРЕННЯ
ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У БАЛЕТІ 112

Кривдюк Д. М.

РОДИННО-ПОБУТОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ
ПОВІСТІ «КАЙДАШЕВА СІМ'Я» ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО..... 114

Гурко В. Г.

ВТІЛЕННЯ ТЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА
БОРотьБИ ЗА СВОБОДУ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЇ
В АВТОРСЬКІЙ ПОСТАНОВЦІ «НЕЗЛАМНІ 116

Панченко Д. В.

ВІДОБРАЖЕННЯ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ ГУЦУЛЬЩИНИ
В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ НА ПРИКЛАДІ
ПОВІСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ 117

Ільченко В. В.

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ОЛЕНКИ ГЕРДАН-ЗАКЛИНСЬКОЇ
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ-МОДЕРН..... 120

Бакліцька С. О.

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ТА НОВАТОРСТВО МАРТИ ГРЕХЕМ 125

Прохорова А. І.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВНУТРІШНЬОГО
ЛАБІРИНТУ ЗА МОТИВАМИ КАРТИНИ «THE MAZE» 128

Бєлова С. В.

ВАЛЬС: ВІД НАРОДНОГО ДО СТАНДАРТУ..... 129

Коновалова В. О.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ТЕМИ ВІЧНОГО КОХАННЯ
В ДРАМІ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ» 132

Ряба М. А.

ПЛАСТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ В КІНОСТРІЧЦІ
СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» 133

Скорєва В. В.

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ СЕРЖА ЛИФАРЯ..... 135

Ілієва А. О.

МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ДРАМАТУРГІЯ В БАЛЕТІ
«ЛІСОВА ПІСНЯ» ЗА ТВОРОМ ДРАМИ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ 139

Нікачало К. А.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНОМУ ПЕРФОРМАТИВНОМУ
ПРОСТОРІ: ВІД ТРАДИЦІЙ ЦИРКУ ДО ІННОВАЦІЙ НА ЕСТРАДІ..... 141

Степчук А. В.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ
У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ 143

Нечай В. М.

ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКИХ ПІСНЯХ
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 145

Кожем'яка Л. М.

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ
РАЇСИ КИРИЧЕНКО: ВІД НАРОДНОЇ ДО ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ 147

Остроушко О. О.

ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ НАРОДНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК
В УКРАЇНСЬКОМУ ВЕРТЕПІ 150

Редчиць К. А.

РЕЖИСЕРСЬКІ МЕТОДИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРОЗИ
В ТЕАТРАЛЬНИХ ФОРМАХ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 151

Смолувик В. С.

СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ
ВИДОВИЩАХ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ 153

Коваленко А. О.

БІОМЕХАНІКА ЯК ОСНОВА БЕЗПЕЧНОГО РУХУ В ХОРЕОГРАФІЇ..... 155

Секція 1

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Акімов Дмитро Ігорович

доктор соціологічних наук,
заслужений діяч мистецтв України,
відмінник освіти України,,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
член Національної спілки художників України,
Голова Генеральної Дирекції Міжнародної Академії
рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна»

ВЗАЄМОДІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПЛАСТИКИ ТА ВІЗУАЛЬНИХ ОРІЄНТИРІВ: МАРКЕТИНГ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СТРАТЕГІЯХ СУЧАСНОГО ПОСТАНОВНИКА

Сучасний глобалізований соціокультурний простір диктує нові умови для функціонування художніх практик, вимагаючи від митців не лише високого рівня виконавської майстерності, а й міждисциплінарної гнучкості, здатності до концептуального синтезу та синергії різних видів мистецтва. Особливе місце в цьому процесі посідає професійна діяльність хореографа, яка сьогодні виходить за межі суто пластичного моделювання чи текстової організації танцювального матеріалу. Трансформація глядацького сприйняття, орієнтованого на візуальну поліфонію та іммерсивність, змушує постановників шукати додаткові джерела художньої виразності та інструменти промоції власного продукту.

У цьому контексті виникає потреба в осмисленні суміжних категорій арт-менеджменту, де маркетинг образотворчого мистецтва виступає не просто як сукупність комерційних стратегій збуту художніх артефактів, а як фундаментальна соціокультурна та комунікативна технологія. Дослідження точок дотику між хореографічною архітектонікою та механізмами, які пропонує маркетинг образотворчого мистецтва, дозволяє по-новому поглянути на специфіку репрезентації танцювального перформансу, розширити його глядацьку аудиторію та забезпечити сталий розвиток хореографічної індустрії в умовах ринкової парадигми культури.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та мистецтвознавчому аналізі особливостей впровадження інструментів, які репрезентує маркетинг образотворчого мистецтва, у творчо-виробничу та соціокультурну діяльність сучасного хореографа для підвищення конкурентоспроможності вітчизняного хореографічного продукту.

Сучасний етап розвитку сценічного мистецтва характеризується стиранням чітких меж між його видами. Танцювальний перформанс усе частіше апроприює просторові та концептуальні закони статичного візуального мистецтва: живопису,

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

графіки, скульптури, інсталяції та перформансу *per se*. Хореограф сьогодні працює не лише з динамікою людського тіла в часі, а й із просторовою композицією, яка підпорядковується законам візуальної естетики. Відповідно, хореографічна вистава починає функціонувати як «живе полотно» або динамічна експозиція.

У цьому ракурсі маркетинг образотворчого мистецтва пропонує унікальну методологію позиціонування художнього об'єкта. На відміну від класичного театрального маркетингу, орієнтованого на масовий продаж квитків через репертуарну сітку, маркетинг образотворчого мистецтва акцентує увагу на унікальності, елітарності, концептуальній цінності та індивідуалізованому досвіді сприйняття («ефект галерейного простору»). Для хореографа, який працює в царині модерну, постмодерну чи контемпорарі-дансу, запозичення таких стратегій є життєво необхідним. Це зумовлено тим, що сучасний танець часто апелює до тієї ж аудиторії, яка відвідує виставки актуального візуального мистецтва, бієнале та аукціони.

Розглядаючи практичний аспект взаємодії, доцільно виділити кілька ключових рівнів, де маркетинг образотворчого мистецтва інтегрується у роботу хореографа:

1. Концептуалізація та брендинг художнього продукту. Подібно до того, як куратор виставки формує навколо живописного чи скульптурного проекту чіткий текстовий та філософський наратив, хореограф має вибудовувати концептуальне ядро своєї постановки. Промоція хореографічної вистави через призму візуального брендингу (використання високохудожнього фото- та відеоконтенту, створення мерчандайзингу, що має самостійну художню цінність) – це пряма рецепція методів, які напрацював маркетинг образотворчого мистецтва. Танцювальний перформанс починає маркуватися як ексклюзивний арт-об'єкт.

2. Освоєння альтернативних соціокультурних локацій (Site-specific dance).

Сучасні хореографи все частіше відмовляються від традиційного театрального кону на користь галерей, музеїв, залів типу «white cube» або урбаністичних індустріальних просторів. Транспонування танцю в експозиційний простір вимагає від постановника розуміння того, як функціонує маркетинг образотворчого мистецтва на рівні взаємодії з відвідувачем галереї. Глядач у такому просторі не є пасивним спостерігачем у кріслі; він переміщується, змінює ракурси огляду, стає співучасником перформансу. Хореограф, кооперуючись із кураторами та галеристами, використовує маркетингові інструменти візуального сектору для залучення колекціонерів, арт-критиків та поціновувачів інтелектуального мистецтва.

3. Колаборація з візуальними митцями як маркетинговий драйвер. Спільні проекти хореографів із відомими художниками, сценографами, дизайнерами одягу, медіа-артистами та скульпторами створюють потужний синергетичний ефект. З погляду мистецтвознавства – це взаємозбагачення художніх мов; з погляду прагматичного – це перехресне запилення аудиторій. Коли хореограф залучає до створення вистави художника, чий роботи мають сталий комерційний попит на арт-ринку, автоматично вмикається маркетинг

образотворчого мистецтва. Танцювальний проект отримує додаткову капіталізацію, привертає увагу інвесторів, меценатів та фондів, що спеціалізуються на підтримці саме візуального або мультимедійного мистецтва.

Таблиця нижче демонструє порівняльну характеристику класичного підходу до промоції хореографії та інноваційного підходу, що інтегрує досвід візуального арт-ринку:

Критерій порівняння	Традиційний хореографічний маркетинг	Інтеграція: маркетинг образотворчого мистецтва
Головна локація	Театральна сцена, палаци культури	Галереї, арт-центри, простори "white cube"
Сприйняття глядача	Пасивне споглядання з глядацького залу	Іммерсивне, просторове, інтерактивне
Позиціонування продукту	Видовище, репертуарна вистава, шоу	Ексклюзивний арт-об'єкт, перформативний перформанс
Цільова аудиторія	Широке коло шанувальників театру / танцю	Колекціонери, арт-критики, відвідувачі бієнале
Ціннісна пропозиція	Естетичне задоволення, сюжетна лінія	Концептуальний досвід, інтелектуальна рефлексія

Аналізуючи сучасні тенденції крізь призму освітньої діяльності кафедри хореографії НАКККіМ, варто наголосити на важливості підготовки універсальних фахівців. Сучасний хореограф не може обмежуватися знаннями суто з композиції танцю чи анатомії руху. Йому необхідні знання з арт-банкінгу, кураторства, розуміння того, як функціонує аукціонна діяльність та маркетинг образотворчого мистецтва. Включення подібних міждисциплінарних модулів до програм підготовки магістрів та аспірантів дозволить випускникам академії ефективно інтегруватися не лише в державний сектор культури, а й у динамічний приватний арт-ринок, створюючи самоокупні та інноваційні мистецькі проекти.

Більше того, цифровізація соціокультурного простору (Web3, NFT-технології, метавсесвіти) відкриває абсолютно нові горизонти для фіксації та монетизації хореографічного контенту. Хореографічний рух, зафіксований за допомогою технологій Motion Capture або відео-арту, стає цифровим товаром. У цьому цифровому вимірі маркетинг образотворчого мистецтва є провідним інструментом, оскільки саме за його законами відбувається продаж та просування крипто-арту, де цифровий танець позиціонується як унікальний токенизований художній твір. Таким чином, хореограф трансформується з ремісника сцени у повноцінного суб'єкта глобального візуально-пластичного арт-ринку.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі вимагають радикального переосмислення традиційних моделей менеджменту. Інтеграція хореографічного мислення з принципами, на яких базується маркетинг образотворчого мистецтва, відкриває нові перспективи для розвитку вітчизняної культури. Це дозволяє трансформувати ефемерну природу танцю у вагомий, концептуально обґрунтований та комерційно успішний продукт актуального мистецтва. Взаємодія пластичних і візуальних інструментів промоції забезпечує розширення соціокультурного впливу хореографії, стимулює приплив інвестицій у творчу індустрію та сприяє глибшій інтеграції українського мистецтва у світовий художній контекст.

Література

1. Акімов Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку XXI століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : НАКККиМ, 2023. № 2. С. 75–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879>
2. Акімов Д. І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : НАКККиМ, 2023. № 43. С. 19–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830>
3. Акімов Д. І. Методологія та соціокультурне проектування алгоритмів підбору експертів у сфері мистецького маркетингу та при формуванні мистецьких колекцій. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : НАКККиМ, 2024. № 4. С. 134–140. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322861>
4. Акімов Д. І. Застосування інструментів соціальної інженерії при реалізації естетичної та гедоністичної функцій мистецтва в маркетингу образотворчого мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : НАКККиМ, 2025. № 3. С. 136–141. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344367>
5. Акімов Д. І. Методологія науково-дослідної роботи у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : НАКККиМ, 2025. № 4. С. 149–155. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351854>

Reva Tetiana,
PhD in Political studies,
Associate Professor,
Secretary of Academic Council,
National Academy of Culture and Arts Management

CHOREOGRAPHY AS A CULTURAL DIPLOMACY TOOL

Modern complex socio-economic conditions and the permanent development of new technologies create new challenges to states regarding their positioning at the national and international levels, which are embodied in the form of various aspects of their activities - political, economic, defence, informational and others. One of the main instruments of such positioning is diplomacy and its types (public, military, civil, etc.) . All of them are aimed at fulfilling the representative function and forming the international country's image through branding and broadcasting national values.

Cultural diplomacy occupies a leading place among them due to its universality, openness and appeal to general ethical values, which are accompanied by aesthetic manifestations in the form of artistic activity [5]. The latter allows for accessible methods to represent national culture and its achievements to a foreign audience, combining this with information and public activities, that is, through tours of theatres, musical groups, vocal groups, exhibitions of examples of fine and decorative and choreographic arts.

Choreography is represented by two main vectors: institutional (basic cultural institutions - academic theatres and ensembles) and civic (public organisations, groups, etc.). Based on the analysis of choreographic productions of national opera houses in 2024–2025 and their representation at the international level and in the virtual environment, we can argue that choreographic art is the leading artistic tool of modern cultural diplomacy. Its plasticity makes it possible to present the cultural heritage and manifest the national values of Ukraine as a component of the European choreographic context. Touring activities in European countries and Japan contribute to the development of support for Ukrainian choreographic art in the world. It is worth identifying two main aspects of ballets in the representation of Ukraine: international and national contexts [1, 85]. The first is embodied through joint projects with European colleagues, which allows Ukraine to be incorporated into international choreographic trends, as evidenced by the touring ballets «Giselle» by A. Adan and «Don Quixote» by L. Minkus. The second is revealed through the representation and promotion of Ukrainian cultural products on international digital platforms OperaVision and the art collaboration Opera Europa Next Generation, an example of which is the ballet «Shadows of Forgotten Ancestors» of the Lviv National Opera [3].



Logo. Ukrainian Dance World [4]

The second vector is represented by civil society in the form of the activities of art groups, ensembles, public organisations that represent examples of national culture through art practices, such as the choreographic associations and cultural practices of the groups «Barvinok», «Sonechko», «Prolisok», the public organization «Global Social Impact Creative Hub» [2] and the international association «Ukrainian Dance World» [4]. On the example of these activities of these associations, four areas of their practices can be distinguished - promotion of national interests, building relationships, cooperation and synthesis of cultural and artistic practices with volunteer and charitable initiatives.

Literature

1. Корисько Н. М., Рева Т. С. Класична хореографія як інструмент культурної дипломатії (на прикладі міжнародної діяльності оперних театрів України у 2024–2025 роках). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2025. № 4. С. 81–86. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351838>
2. Що відомо про міжнародний проєкт United by Dance від Олени Шоптенко? (2025). URL: <https://jetsetter.ua/shho-vidomo-pro-mizhnarodnyjproyekt-united-by-dance-vid-oleny-shoptenko/> (дата звернення 08.05.2026)
3. Shadows of Forgotten Ancestors. Lviv National Opera. 2024. URL: <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> (дата звернення: 21.04.2026).
4. Ukrainian Dance World. URL: <https://www.ukrainiandanceworld.com/about> (дата звернення: 01.05.2026).
5. What is cultural diplomacy? URL: https://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en_culturaldiplomacy (дата звернення: 30.04.2026).

Клим'юк Юрій-Станіслав Вячеславович

доктор філософії

викладач кафедри хореографічного мистецтв

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

член Національної хореографічної спілки України

**ЦІННІСНО-СМИСЛОВА СПРЯМОВАНІСТЬ ПРОФЕСІЙНОЇ
ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ФАКУЛЬТЕТІВ**

Ціннісно-смилова спрямованість фахової підготовки студентів мистецьких факультетів педагогічних університетів є вкрай важливою, адже саме аксіологічний підхід є базовою основою ціннісного сприйняття творів мистецтва. З цього приводу необхідно уточнити поняття «аксіологізація фахової підготовки студентів факультетів мистецтв», що інтерпретується, як необхідний засвоєний комплекс специфічних фахових знань, ключових категорій аксіології у поєднанні з набутим ними практичним досвідом, у аспекті даного дослідження, вокально-мовленнєвим та хореографічно-зображувальним досвідом у мистецько-педагогічному процесі.

Актуалізація аксіологічного підходу в підготовці студентів мистецьких факультетів до продуктивної діяльності з учнями сприяє їх усвідомленій потребі творчо працювати, адже виконавство передбачає формування гармонійної, цілісної особистості здатної до процесу ретрансляції культурних цінностей, в якому аксіологічний підхід є механізмом поєднання між практично-прагматичними і педагогічно-виконавськими завданнями у форматі стратегії фахової самореалізації майбутніх фахівців, що допомагає поєднати теорією з практикою. Окрім того, ціннісне ставлення студентів мистецьких факультетів до майбутньої професії може бути виражене в розумінні педагогічних професійних цінностей, а також цінностей мистецької освіти, де аксіологічні знання сприяють формуванню загальнолюдських і професійних цінностей майбутнього фахівця, визначають його

ставлення до світу, до власної майбутньої професійної роботи, до самого себе та оточуючих, що тим самим стимулює інноваційну професійну діяльність [2, с.117].

Акцентуючи увагу на цінностях мистецької освіти, Г.М. Падалка відмічає необхідність спрямованості змісту мистецького навчання в аксіологічному контексті, що набуває особливого значення у процесі розвитку здатності до сприймання, оцінювання і творення в мистецтві [3, с.76]. Окрім того, оцінна складова аксіологічного підходу також має декілька векторів, які виявляються в оцінних діях майбутнього фахівця, що мають «внутрішню» та «зовнішню» природу. Так, до внутрішньо-оцінного вектору, в аксіологічно-оцінному підході віднесено усвідомлення студентами факультетів мистецтв значення якості ретрансльованого «продукту» – мистецького твору та піднесення його до рівня художньо-професійного виконання; до зовнішньо-оцінного, в аксіологічному підході – професійну самооцінку власних устремлінь, творчого вияву у виконавстві, педагогічну спрямованість на виконавську діяльність, як потужний виховний засіб, ефективний, естетично-емоційний вплив на шкільну аудиторію тощо.

Реалізація аксіологічного підходу полягає у визнанні його значущості як невід'ємного компонента гуманізації мистецької освіти, адже теорія та реальна перспектива виконавської практики визначає склад та ієрархію гуманістичних цінностей виховання, оцінюючим елементом яких є людина, як особистість, ретранслятор культурних цінностей у якісному вияві мистецького твору, який також має потужну ціннісну основу.

Література

1. Вантух М.М. Українська хореографічна культура у сучасному державному процесі: стан, проблеми, перспективи/ матеріали науково-практичної конференції 28 жовтня 2003 р. К., 2003, с. 5-11.
2. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / Н.М. Бібік, Л.М. Ващенко, О.В. Овчарук, Л.І. Парашенко та ін. К., «К.І.С.», 2004.
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Галина Микитівна Падалка. – К.: Освіта Україна, 2008. – 274 с.
4. Падалка Г.М. Мистецька освіта студентської молоді: сучасні підходи. *Молодь в сучасному світі: морально-естетичні та культурологічні виміри*. К., 2001, с. 188-192.

***Афоніна Олена Сталівна,**
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИЧНИЙ КОЛАЖ У БАЛЕТНОМУ ТРИПТИХУ «АВАНГАРД»

Актуальність теми зумовлена тим, що сучасне музичне і хореографічне мистецтво не завжди знаходить віддзеркалення у наукових публікаціях. Щодо балетного триптиху, то його актуальність для глядачів є неоцінимою, оскільки у

межах одного театрального вечора глядач має можливість почути різностильову музику з хореографією трьох сучасних митців-хореографів. У цьому контексті музичний колаж стає засобом поєднання різних музичних пластів і основою драматургічних рішень усього триптиху.

Перший балет «Чотири сезони» польського хореографа Роберта Бондара побудований на музиці Антоніо Вівальді «Пори року» (1723) у переосмисленні британського композитора Макса Ріхтера («Нові чотири пори року», 2012) [1]. Ця музична композиція М. Ріхтера була декілька разів використана у балетних виставах, зокрема, у Кристал Піте із 54 учасниками у Паріжі (2016); у Зденека Младека «2Season» у Празі (2022).

У балеті Р. Бондара музика А. Вівальді – М. Ріхтера допомогла розкрити символічну систему з образами сезонів (птахами, весною, осінню) та загально-філософськими категоріями (життя – смерті, кохання – ненависті). Усі символи уособлюють подвійність значень. Приміром, спочатку образ весни асоціюється з життям, періодами розквіту чи занепаду. Перші появи квітів і птахів навесні у своєму розвитку символізують завершення життєвого циклу зі зникненням квітів, опаданням листя, згасанням життєвих процесів, натомість виникнення спогадів про них у символах. Тож, у межах одного образного поля розгортається діалектика життя і смерті [3].

У постановці задіяно 23 артисти балету. Хореографія в цьому балеті поєднує неокласичну і сучасну лексику. Р. Бондар формує сценічну напругу через взаємодію музики і руху, передаючи складний просторовий малюнок. Чітко окресленого сюжету у виставі немає, але музика Вівальді і Ріхтера та хореографія Р. Бондара досить доступно спрямовують глядачів на розкриття змісту. Важливу роль у формуванні образів відіграють сценічні рішення з використанням кубів і площин, на яких розгортаються події. Рух по цих геометричних формах символізують плин життя, який поступово згасає. Оригінальним і наскрізним є образ птахів. Артисти в цих образах спочатку перебувають у постійному русі і динаміці, а згодом зникають зі сцени. Замість них на сцені з'являються паперові символи – листя, пташки, квіти. Глядач інтуїтивно за естетичною формою відчуває вічні теми: творення і зникнення, радість і смуток, зустріч і втрату.

Образ пташок набуває особливого значення у зв'язку з третім балетом «Закохані пташки». Між першим і третім балетами виникає своєрідна драматургічна арка, попри відмінності у музиці, хореографії та сценічних рішеннях.

Другий балет «27'52» чеського хореографа Іржі Кіліан поставлений на музику німецького композитора і саунд-дизайнера Дірка Гаубріха. Композитор часто стає автором музики для сучасного танцю й театру, де використовує багатоканальні звукові інсталяції. Його творчість вирізняється поєднанням електронного звуку, акустичних елементів і експериментальних форм, тісно пов'язаних із рухом і простором. Відчувається вплив композиторів К. Штокгаузена і П. Булеза на принципи поєднання конкретної музики з мінімалістичною логікою ритмічних структур.

У балеті «27'52» музичний матеріал також набуває експериментального характеру. Він майже позбавлений традиційної мелодичності й доповнений

текстами з різних мов (англійської, французької, німецької). Назва балету вказує на його точну тривалість – 27 хвилин 52 секунди, що підкреслює ідею невинності часу. Іржі Кіліан відмічає символізм музичного матеріалу і змісту вистави. Хореограф згадує і про музику до балету, в якій Д. Гаубріх робить електронний варіант мотиву Десятої симфонії Г. Малера. Симфонія була написана наприкінці життя композитора і надає балету глибокого екзистенційного змісту. Виникають паралелі з діалогом між механічним часом і усвідомленням швидкоплинності людського життя: «балет “27'52” як відкритий твір, у якому кожен глядач може знайти те, що хоче. Він сам бачить у ньому, серед іншого, медитацію про час, старіння і той факт, що нам на Землі надано лише обмежений час для життя» [3].

Хореографічна мова твору навмисно наближена до повсякденних рухів: бігу, ходьби, спроб сховатися від проблем. Сценографія підкреслює ідею вертикальності – простору «над» і «під» людиною, руйнуючи звичне горизонтальне сприйняття. Падіння конструкцій, відкриття підлоги, рух у замкненому просторі передають метафору нестабільності людського існування та постійного вибору.

Третій балет циклу – «Закохані пташки» німецького хореографа Марко Гьокке – стає кульмінацією триптиху. У ньому задіяно 18 танцівників, а сама постановка є глибоким дослідженням ідентичності, вразливості та можливості кохання [2]. Хореографічна мова М. Гьокке вирізняється високою інтенсивністю руху, нервовою пластикою та фрагментарністю. Вона вступає у контраст із музичним рядом, який поєднує експресивний вокал Джеймса Брауна та ліричну глибину музики Богуслава Мартіну. У цьому балеті образ птахів трансформується у символ кохання як невід'ємної складової людського існування. Зі слів хореографа про існування і творчість виявляється його тяжіння до співпраці і можливістю цим поділитися [2]. Крім того, хореограф розкриває основну ідею балету як «роздуми про вразливість і пошук власної ідентичності в стані постійної напруги» [2].

Отже, у балетному триптиху «Авангард» демонструються різні підходи до розкриття філософських тем: життя, кохання і смерті. У музичному ряді хореографами І. Кіліаном, Р. Бондаром, М. Гьокке використано музику композиторів від А. Вівальді до Дж. Брауна. У своїх хореографічних рішеннях митці поєднують неокласичну і сучасну лексику. Але поєднання різних стилів у музиці та хореографії стають основою цілісної драматургії, в якій музичний колаж виконує структуроутворюючу функцію із глибоким художнім і філософським підтекстом.

Література

1. Avant/Garde 4 Seasons The Making Of Balet Národního divadla / Czech National Ballet. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ai2BmnFDYFU> (дата звернення 17.03.2026)
2. Avant-Garde Lovebirds The Making Of Balet Národního divadla / Czech National Ballet. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y1SK9Ernshk> (дата звернення 17.03.2026).
3. Markéta Stinglová. Teď je teď: tanec, který se nikdy neopakuje. URL: [Teď je teď: tanec, který se nikdy neopakuje - Národní divadlo](#) (дата звернення 17.03.2026).

*Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності, імені Народної артистки
України Лариси Хоролець,
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

*Грановська Владислава Олександрівна,
магістр соціокультурної діяльності,
викладач Київського державного
художнього ліцею імені Т. Г. Шевченка*

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОСТАТІ АМЕДЕО МОДІЛЬЯНІ ЗАСОБАМИ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА

Жвавий інтерес до трагічної постаті видатного італійського й французького художника Амедео Модільяні неодноразово проявляли представники екранного, сценічного, хореографічного (зокрема, балетного) та музичного мистецтв. Зокрібно, у 2012 році в Національній опері «Естонія» було поставлено балет «Модільяні – проКлятий художник» на музику Тауно Айнтса, чия партитура в диригентському трактуванні Рісто Йооста виразно перегукується зі звучанням масштабних симфонічних та оперних полотен кінця ХІХ – початку ХХ століття. Натхненний музичною атмосферою доби мистецького авангарду, режисер і всесвітньовідомий хореограф Тоомас Едур звернувся до пластичної мови танцю, аби осмислити надто коротке – лише 35-річне – життя митця. Симптоматично, що серед близько 350 графічних і живописних творів А.Модільяні наявний і рисунок «Танцівниця», виконаний чорним чорнилом на папері, у якому через граційний рух і виразну пластику художник тонко передає характер і темперамент хореографічного образу, перетворюючи його на самодостатній мистецький твір.

Як відомо, до призначення художнім керівником Естонського національного балету у 2009 році Тоомас Едур упродовж майже двох десятиліть «був провідним солістом Британського національного балету, а у 2010 році Її Величність Королева Єлизавета ІІ відзначила митця званням Командора Ордена Британської імперії (СВЕ) за вагомий внесок у розвиток мистецтва у Великій Британії та зміцнення культурних зв'язків між Великою Британією й Естонією» [1].

Переклад наративної природи живопису в площину хореографічного мистецтва став для режисера-дебютанта доволі непростим творчим викликом, адже біографічних свідчень про суперечливу постать Амедео Модільяні збереглося не надто багато. Водночас більшість із відомих фактів його життя вже давно ретельно задокументовані й неодноразово осмислені дослідниками: майже кожен етап творчого шляху митця, його вчинки, численні захоплення, скульптурна спадщина, графіка та особливості живописної манери детально описані різними мовами світу. Тому центральним «героєм» балетної постановки фактично постає сама «ексцентрична натура художника, хвастощі, емоційні повороти, палкі романи

з письменницями Анною Ахматовою та Беатріс Гастінгс, а також художницею Жанною Ебютерн, мрія піднятися на Парнас» [1].

У балетній інтерпретації також тонко окреслено суперництво між зануреними в атмосферу паризької богеми Амедео Модільяні та Пабло Пікассо – суперечливими митцями, чії взаємини позначені творчою пристрастю, прихованою заздрістю та прагненням до мистецького визнання. Водночас варто зазначити, що режисер і хореограф презентують на сцені радше не цілісно вибудовані характери, а узагальнені типажі, оскільки персонажі здебільшого наділені лише індивідуалізованим набором танцювальних і пантомімічних жестів. За відсутності повноцінної хореографічної характеристики це певною мірою ускладнює глибоке сценічне втілення образів виконавцями. Водночас популярність джазу й танго, характерна для другого десятиліття XX століття, виразно відображена в авторській хореографії Тоомаса Едура та її оригінальній пластичній лексиці. Особливо це помітно у вуличній сцені на початку першого акту й епізоді в галереї у другому акті, де класична балетна мова органічно поєднується з елементами джазового танцю та аргентинського танго. Подібне поєднання переконливо засвідчує інтеграцію новітніх танцювальних практик у традиційну систему балетної виразності.

Аналізуючи балетну постановку «Модільяні – проКлятий художник», варто також відзначити вишуканий творчий тандем режисера та сценографіні Лійни Кеєваллік. Використовуючи колористичні рішення, мотиви й репродукції творів Амедео Модільяні, мисткиня доволі переконливо відтворила та своєрідно «оживила» сценічний простір легендарного кафе «Ротонда», де традиційно збиралися митці богемного Монмартру. Показово, що декорації, які несподівано трансформуються то в картини, то в живописні рами, у світловому оформленні Тійт Урвік підсилюють і підкреслюють особливу побутову поетичність балетної вистави [1].

Підсумовуючи, варто зазначити, що балетна вистава «Модільяні – проКлятий художник» постає як самотня синтетична художня конструкція, ретельно вибудована режисером та хореографом на основі цілісної ідейної концепції та новаторськи організованого сценічного простору. У хореографічній постановці органічно поєднуються відлуння образотворчого, музичного й екранного мистецтв з авторськими сценічними рішеннями, психологічною мотивованістю образів та експресивним використанням колористики, характерної для творчості Амедео Модільяні.

Література

1. Tambur S. The Estonian National Opera streams the ballet «Modigliani» URL: <https://estonianworld.com/culture/the-estonian-national-opera-streams-the-ballet-modigliani-the-cursed-artist-for-free/> (Дата звернення 06.05.2026).

*Корисько Наталія Михайлівна,
доцент кафедри хореографії,
Заслужений працівник культури України, професор
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

НЕОКЛАСИЦИЗМ У БАЛЕТАХ СЕРЖА ЛИФАРЯ

У 1925 році виповнилось 120 років від дня народження видатного танцівника, хореографа, теоретика, балетмейстера Сержа Лифаря, людини, яка продемонструвала нове бачення класичного балетного мистецтва. Творчі доробки майстра в царині хореографічного мистецтва, як в теорії так і практиці, заслуговують на ретельне осмислення та вивчення. Дослідженням величезного спадку Сержа Лифаря присвячено безліч теоретичних праць як закордонних так і вітчизняних авторів, серед яких Ю.Станішевський, О.Балабко, О.Підсуха, В.Туркевич, О.Чепалов, Д.Шариков. З 1994 по 2006 та 2011 роках в Україні проходив Міжнародний конкурс артистів балету та хореографів ім.С.Лифаря, саме завдяки конкурсу та фестивалю «Серж Лифар де ля данс» Україна побачила постановки балетмейстера, а бібліотечні фонди поповнилися його теоретичними працями. Балет «Сюїта в білому» С.Лифаря український глядач побачив у Національній опері України у сезоні 2003-2004 років, завдяки дружині балетмейстера Ліліан Алефельд та учням хореографа Крістіан Влассі та Жільбер Майер [2], а відлунням неокласичного твору стала прем'єра одноактного балету «Лифар-сюїта» музика Е.Лало, здійснена балетмейстером, викладачем Київської муніципальної академії танцю ім.С.Лифаря Д.Клявіним у 2018 році.

Серж Лифар завжди прагнув до створення нових, цікавих образів та тем як виконавець та балетмейстер. Новий напрям неокласицизм, який став популярним на початку ХХ століття, дав можливість відтворювати свої задуми більш розкуто, яскраво, з використанням технічно удосконаленими рухами, віртуозними музичним та ритмічним акомпанементом, що доповнювали та розривали задум балетмейстера [3].

Неокласицизм – (від нео – новий), це термін, що означає різні художні явища, які своїми виражальними формами тяжіють до традицій античного мистецтва: архайки в архітектурі, стилістики бароко в живописі та музиці. Неокласицизм прагне до відродження будь-яких напрямів чи ідеалів мистецтва попередніх епох [5]. Неокласичний балет-це напрям хореографії ХХ століття, що зберіг сувору технічну основу класичного танцю, але позбувся пишних декорацій, розлогих сюжетів та мелодраматизму [6].

Основними особливостями стилю є: відсутність сюжету, головними стають емоції та форми, які створюються завдяки музичній основі; лаконічність оформлення, де відсутність декорацій та мінімалізм у костюмах є основою постановки; технічна свобода, де відтворена техніка рухів з прискореними темпами, різноманітність положень рук та корпусу стрімка динаміка, логічність лексичного матеріалу; ритмічна складність, де балетмейстери звертаються до музики І.Стравінського, Г.Гершвіна. Одні з видатних представників стилю є

Джордж Баланчин ,як його засновник, та Серж Лифар, які змінили обличчя американського ,європейського та світового балету [2].

Яка ж роль Сержа Лифаря в формуванні стилю? Серж Лифар очолює балетну труп Паризької національної опери у 1929 році. Він проводить величезну роботу по формуванню колективу театру, а також проводить реформу хореографічної школи, сформувавши власну систему неокласичного балету. Теоретичні засади майстра закладені у його баченні пріоритету хореографії, яка не повинна бути залежною від музики чи декоративно-костюмованих образів, адже, на думку С.Лифаря, танець має власну внутрішню драматургію та ритмічну основу. Також важливим хореограф вважав поєднання класичних рухів з глибоким психологізмом виразності драми. С.Лифар розширив класичну академічну систему позицій ніг та збагатив виразність кистей рук ,пластичність хребта. В хореографічних постановках балетмейстер велику увагу звертає на чоловічий танець, зміщуючи акцент на його самостійність, емоційність та пластичність, тим самим робить його рівноправним із жіночим танцем. Дуетний танець (*pas de deux*) в його постановках з формальних демонстративних дуетів стає органічним продовженням психологічного стану певних образів та героїв. В балетах «Ікар», «Федра», «Аполлон Мусагет» проходить переосмислення та відтворення міфологічних сюжетів через сучасну пластику та хореографію [3].

О.Чепалов наголошує, що «стиль яким вирізнявся С.Лифар не мав відношення до неокласики Баланчина, а тяжів до неокласицизму, пов'язаного з традиціями епохи Просвітництва, улюбленця Лифаря Людовіка XIV. Той танець тяжів до статичного позування ,монументальності, пластичної «риторики»за рахунок патетичних жестів , «геометричного» пересування у просторі» [4, с.234]. У 1993 році виходять «Мемуари Ікара» С.Лифаря, де він констатує, що поняття у своїй творчості як «неокласицизм» він розпочав у «Гранд опера» у 1935 році як реформу руху, техніки та естетики танцю і цей комплекс власних уявлень він трактує «релігією тіла». Саме С.Лифар впевнено говорить про те, що тіло у русі повинно демонструвати душевні поривання, танець -це гармонія тілесного та духовного [1].

Балетні постановки Сержа Лифаря.

Балет «Ікар» був створений у 1935 році ,композитор Ж.Орік. Один із найулюбленіших балетів автора та виконавця. Сюжет давньогрецького міфу С.Лифар сконцентровує на трагедії духу й пориву головного героя ,відкидаючи, як другорядне, всі побутові деталі. Хореографія створена без музичного супроводу, лише під ритмічний акомпанемент ударних інструментів, композитор Жорж Орік оформив цей ритм у партитуру, чим довів можливість на автономне існування балетного мистецтва від музики. Головною ідеєю спектаклю було прагнення людини до польоту, тому балетмейстер використовує вертикальні рухи та рухи у повітрі, відмовившись від партерного танцю. В балеті «Ікар» лексична палітра зумовлена новими прийомами – запровадження VI та VII позицій ніг,(паралельні позиції та рух на півпальцях та пальцях) ,що порушує канони класичної виворітності, використання зламаних ліній рук, для передачі графічності давньогрецьких зображень, використання різноманітних перегинів корпусу,

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

створення асиметричних поз, впровадження елементів скульптурного танцю. Танець стає суто чоловічим, де використання силової стрибкової техніки, амплітудних батманів, широких рухів, підкреслюють героїзм та експресію образу. Балет «Ікар» дав можливість переконатись, що хореографія здатна бути домінантною у структурі музичного супроводу. Цей балет важлива віха в французькому неокласичному балеті ХХ століття [1].

Балет «Сюїта в білому» 1943 рік, музика Е.Лало еталон безсюжетного балету-симфонії. Демонстрація академічної техніки у неокласичному прочитанні. Серж Лифар стверджує, що його цікавив тільки чистий танець де він прагнув створити «прекрасні візії, в яких не було б нічого штучного, вигаданого. В основу балету покладені раніше створені невеликі технічні етюди, хореографічні деталі, які незалежні один від одного, але пов'язані єдиними ознаками жанру. Людина в цьому балеті повинна танцювати природно, відповідно до неокласичного стилю, де арабеск може розходитися в усі боки, а не просто є усталеним академічним па.» [4]. За основу С.Лифар бере класичну партитуру Едуарда Лало до балету «Намуна», поставленого в ХІХ столітті, створивши на цій основі нову хореографію. Структура балету складається з 8 частин, створена за принципом музичної сюїти, в якій послідовно виконуються па-де-де, па-де-труа, сольні партії з танцівницями, варіації, масові ансамблеві номери, фінальна частина усіх учасників [4]. В постановці замість літературної фабули увага зосереджена на малюнках та графічності рухів, музикальності та чистоті виконання. С.Лифар робить акцент на спрощені декорації та костюми -чорно-білий контраст сцени та білосніжні пачки повертають глядача до романтичного «білого балету» (ballet blanc) надаючи сучасної графічності. Балет «Сюїта в білому» демонструє концепцію неокласицизму в стилі автора, де традиційна школа французького балету збагачується динамікою рухів, ліній та малюнків.

Балет «Федра» 1950 рік, музика Ж.Оріка, лібрето та сценографія Ж. Кокто, за мотивами однойменної трагедії Ж.Расіна та давньогрецьких міфів. У виставі поєднання суворого класичного малюнка з експресіоністською драматичною напругою та графічною пластикою. С.Лифар застосовує принцип неокласицизму та теорії «руху як основи танцювальної драматургії». Балетмейстер надає перевагу на користь наскрізної драматургічної дії. Кожен рух та жест підпорядкований вираженню психологічного стану героїв балету. Лексика балету «Федра» поєднує академічну пальцеву техніку, зламані лінії, різноманітні підтримки та елементи пластики, що дуже вдало відтворює в русі давньогрецькі фрески та скульптури. Музика Ж.Оріка надає постановці динамізму. Сценографія у вирішенні Ж.Кокто, з використанням яскравих акцентів у декораціях та костюмах, є мінімалістична за структурою та підкреслює головну фабулу дійства.

Балет «Федра» вважається одним із яскравих творчих доробок Сержа Лифаря пізнього періоду в Паризькій опері. Вистава продемонструвала втілення літературного твору (трагедії) засобами академічного класичного танцю в поєднанні з елементами сучасної хореографічної пластики [1].

Неокласицизм Сержа Лифаря зберіг академічну основу класичного балету, надавши йому сучасної динаміки, свободи ритму та психологічної глибини.

Спадщина майстра стала містком між класичним балетом XIX століття та сучасним хореографічним театром.

Доба незалежності відкрила шлях для осмислення та повернення світових імен українців, зокрема Сержа Лифаря. Збереження його творчого здобутку стали невід'ємною частиною збереження української культурної ідентичності. Серж Лифар ввійшов до когорти найвизначніших українців, у 2025 році за видатний внесок у розвиток світового мистецтва та прославлення України видатного хореографа було нагороджено (помертньо) державною відзнакою «Національна легенда України».

Література

1. Лифар.С. Спогади Ікара. Видавництво Пульсари .-Київ, 2007 .192 с. іл.
2. Станішевський Ю.О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ, 2003.
3. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. Харків :ХДАК,2007.334с.
4. Чепалов О.І Ікар з берегів Борисфена /Олександр Чепалов . – Київ : Видавництво Ліра –К,2025.-400 с.: [16] с.кольор.іл.
5. Шариков Д. !Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Д. І. Шариков. К.2010. 208 с.
6. Шариков Д.І . Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру : монографія / Д.І.Шариков; КМАЕЦМ.-Київ : Нілан-ЛТД, 2017. -301 с. : іл.

Матушенко Валерій Борисович
*доктор філософії, кандидат культурології,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України,
заслужений артист естрадного мистецтва України*

ЕПОХА ВІДРОДЖЕННЯ ЯК КОВТОК СВІЖОГО ПОВІТРЯ ДЛЯ АРТИСТІВ ТИХ ЧАСІВ

Епоха Відродження славилася народною творчістю. Цей період відрізнявся численними повстаннями, які часто завершувались стратою мітингуючих[5]. Люди ризикували життям, знищуючи богословські вчення, створювали антицерковні куплети, висміюючи церкву, показували свій бунт проти церкви.

Характерне відкидання усього церковного, релігійного, відхід від містичного. Всі свята мали сміховий початок, радісний настрій. Відбувалися ці дійства на ринках, які слугували не тільки як зона торгівлі, а й як клуб, ресторан, ательє, був місцем, де зароджувалось професійне естрадне, театральне мистецтво [1, с.45].

Почалося це проявлятися в мистецтві гістріонів, жонглерів, які виконували сатиричні пісні, акробатичні трюки, танці. У різних країнах мандрівні актори називалися по-різному: у Франції – гістріони і жонглери, у Німеччині – шпільмани, в Італії – арлекіни, у Київській Русі – ярмаркові, весільні і розважальні

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

діди та скоморохи. Вони виконували новели, усні оповідання, які згодом перетворилися в жанр концертної естради, і користувалися вони великим попитом. Також на міських площах можна було зустріти імпровізаторів, які складали вірші.

Масово в епоху Відродження (XV – XVI ст.) створювалися княжі театри: читалися лицарські пісні речитативом та величанням. Народний театр розваг можна було спостерігати у весільній народній обрядовості.

Зародився Ренесанс в XV столітті в Італії в часи феодалізму. Розрізняється Раннє, Високе, Пізнє Відродження [2].

В епоху Відродження, батьківщиною якого була Італія, спостерігається підйом у більшості видів мистецтва. Оскільки релігійні основи слабшали, це істотним чином вплинуло на європейській культурі – у ній знову стали затребувані і засяяли новими гранями ідеали античності, раніше відкидані церквою як язичницькі. Зміни йшли і у всіх аспектах театрального життя: з'являлися нові жанри, форми, театральні професії, мінялися і принципи театрального мистецтва. Незважаючи на підйом мистецтва в Італії, театр тут не досяг таких висот, як образотворче мистецтво або архітектура, яка все ж відклала відбиток на розвиток театру: поряд з традиційними античними театрами будувались і нові, що поєднують сцену і глядацьку залу.

Розвиток йшов у двох напрямках: ренесансної "наукової комедії" і народної комедії-імпровізації – "комедії дель арте". У "наукової комедії" театр Ренесансу знайшов повноту життя. З назви зрозуміло, що в ній простежувався прямий зв'язок з античністю, але ідеологія гуманізму внесла свої корективи, оскільки п'єси писалися вченими-гуманістами [3].

Із зростанням феодально-католицької реакції з'явилася необхідність сатиричного аспекту в комедіях. З комедій зникла веселість і карнавальність, зросли сатиричні тенденції. Поряд з "науковою комедією" продовжували існувати трагедія і ідилія. Ренесансної трагедії не вдалося досягти вершин античності. Одночасно з цим заявила про себе комедія дель арте, або комедія масок, яка стала справжнім виразником ідей народної культури.

Комедія дель арте, або комедія масок [4], виникла в середині XVI ст., увібравши в себе елементи фарсу, пародії і частково "наукової комедії". Назва цього театального напрямку визначило те, що персонажами комедії стали типові образи-маски, що виключають індивідуальні риси характеру героїв. Одна і та ж маска закріплювалася за актором раз і назавжди. Кількість масок, які були присутні в комедії дель арте, досягала сотні. Це було пов'язано з тим, що у комедії дель арте було кілька центрів, головні з яких – Венеція і Неаполь. У зв'язку з цим склалися дві групи масок-персонажів, які один від одного кардинально не відрізнялися: так, до складу венеціанської групи входили: Доктор, Панталоне, Брігелла і Арлекін; а Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча (варіант північної маски Капітана) і Тарталья – маски південної групи (неаполітанської). Крім персонажів, тих, хто одягає маски, існували персонажі без масок – це дівчата-дзанни Ізабелла і Коломбіна, старики, слуги, закохані, а також "шляхетні дами і кавалери". Північна група працювала в жанрі сатири, південна використовувала буфонаду і трюки, що й відкладав свій стиль на стиль виконання.

В епоху Відродження театр стає стаціонарним. У великих культурних центрах будуються спеціальні приміщення, призначені для драматичних постановок. З

цього часу театр стрімко розвивається в усіх країнах світу. Він стає місцем і засобом розваги, захоплює маси в своє коло, з'являються драматурги і режисери, актори і великі твори.

У XVI ст. сформувався театр в Іспанії. Монархічні засади, засилля католицизму і визвольні війни відбилися на театральному дійстві. Цим пояснюється збереження середньовічного релігійного театру, основним жанром якої став ауто. Вистави розігрувалися на свято Тіла Христового.

Іспанськими авторами зазвичай ставали священнослужителі, що не заважало їм писати і світські п'єси. У творах іспанського Ренесансу переважали шахрайські сюжети, комедії положень з любовною інтригою.

Вершиною театру Відродження став англійський театр. Характерно, що в Англії з усіх мистецтв високого розвитку в цю епоху досяг тільки театр – один за іншим відкривалися публічні загальнодоступні драматичні театри ("Глобус", "Куртина", "Троянда", "Лебідь", "Фортуна" та ін). Ім'я англійського театру епохи створили К. Марло і У. Шекспір. Родоначальником ренесансної дами став Крістофер Марло (1564-1593). Він отримав філософсько-богословську освіту, але пристрасть до театру була сильнішою. Як драматург він писав переважно історичні хроніки, причому білим віршем. В його п'єсах «Тамерлан Великий», «Трагічна історія доктора Фауста», "Едуард Другий" англійська монархія бачила загрозу. Був відданий наказ про його фізичне усунення.

Ім'я англійського драматурга Вільяма Шекспіра (1564-1616) навіки увійшло в світову драматургію. Він став творцем нового європейського театру. Цей розквіт пов'язаний з «єлизаветинської» епохою, всі перипетії якої знайшли відображення у творчості Шекспіра. П'єси Шекспіра відрізняє філософське осмислення характерів і образів. Він став автором трагедій, комедій і хронік, відомих всьому світу. Багато акторів і сьогодні мріють втілити на сцені образи героїв Шекспіра.

Професійні театри і актори стали з'являтися в другій половині XVI ст. Всі театральні вистави піддавалися суворій цензурі. Лондонські театри створювалися на особливій території, на південному березі Темзи. У 1599 р. був створений театр «Глобус», який став відомий завдяки творчості Шекспіра. Над входом – крилаті слова: «Весь світ – театр» («Totus mundis agit histrionem»)[1, с.48]. Він, будучи і драматургом і режисером, і актором, зумів синтезувати все краще, що було створено театральним мистецтвом попередніх періодів.

Театр Шекспіра став моделлю, зразком, в якому були відображені вічні проблеми, що стоять перед людиною і суспільством. Його п'єси допомагали глядачам розпізнавати моральні цінності й людські вади.

Театр постав невід'ємною частиною національної англійської культури. Був доведений до досконалості англійська літературна мова. Значно розширився драматичний репертуар. Паралельно з трагедіями продовжували ставитися оперні балади, фарси. Театральний реквізит був дуже примітивним, а декорації практично були відсутні. Через відсутність поділу п'єси на акти Шекспір створив свою систему організації дії, яка полягала в розташуванні декорацій і пересуванні акторів на сцені. Передня частина сцени (партер) вклинялася на третину в глядацький зал, задня частина відокремлювалася розсувною завісою, на передній

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

площадці проходила основна дія, а для особливого виділення певних сцен призначався балкон.

В епоху Відродження драма не асоціювалася з літературою – все, що створював драматург, було призначено винятково для театральної постановки. Драматичні твори не публікували. Довгий час авторство драмам не присвоювалося. Під час репетицій авторський текст зазнавав зміни. Одного разу продавши свій рукопис, драматург не претендував на авторство свого твору.

Розвиток театру йшов стрімко. Епоха Відродження заклала нові принципи і теоретичні основи театрального мистецтва. Були освоєні практично всі можливі жанри, види і напрямки, що сформувалися і два основних типи організації театрів. Перший – це репертуарний, в якому здійснювалася постановка п'єс різних драматургів і була стаціонарна труппа акторів. Другим став антрепризний театр, де для постановки залучалися різні фахівці і професіонали[6, с.52].

Що стосується розвитку театральних форм на території України в епоху Відродження, то можна стверджувати, що під кінець XVI ст., доходить до нас західноєвропейська релігійна драма, в якій перевагу над латинською взяла народна мова. Ці драми виконувались спочатку по костьолах перед святами. У нас такі вистави особливо поширювали єзуїти. Отже, були там різдв'яні драми, народження Ісуса і прихід пастирів, трьох царів, Ірода, вбивство віфлеємських дітей перед святом трьох царів, Христові муки у страшний тиждень. Із часом ці драми вийшли за межі церковної суворості, поширюючи зміст з пастухами чи вояками, що мали більш реалістичний характер. Тоді духовенство почало виступати проти них і вигнало драму з церкви. За драму взялися веселі братства, різні весельчаки, які вважали своїм завданням забавляти й смішити народні маси. Щоб розвіяти нудні розмови, її наповнили драматичними сценами. Це були так звані інтермедії та інтерлюдії, котрі з часом дали початок новочасній комедії.

Таким чином, епоха Відродження стала потужним імпульсом для розвитку творчості, живопису, мистецтва, театральної сфери, артистів різних жанрів, які розвиваючись, прагнули до незвичності і різноманітності. Саме відчуття святковості створювалося за рахунок зовнішньої видовищності, гри світла, зміни живописних декорацій, корегування форми сценічного майданчика.

Література

1. Матушенко В.Б. Режисура театралізованих видовищ і свят: курс лекцій. Київ: НАКККиМ. 2025. 164 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. Київ: Оберіг, 1993. 590 с.
3. Горбов А.С. «Режисура видовищно-театралізованих заходів»: навчальний посібник. Фастів : «Поліфаст», 2004. 230 с.
4. Грушевський М. С. Історія України-Русі: у 10 т., 13 кн. Київ : Наукова думка, 1993, 189 с.
5. Зайцева І.Є. Деякі тенденції українського театального мистецтва початку XXI століття. Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум, 2017. № 32. С. 187 – 196.
6. Матушенко В.Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ: НАКККиМ, 2016. 200 с.

Kubiv Halyna,
project manager of the Ukrainian dance association "Iz Pertsem e.V",
Munich, Germany

Deyneka-Dupriez Nataliya,
Doctor, artistic director of the Ukrainian dance association "Iz Pertsem e.V",
Munich, Germany

PERCEPTION OF UKRAINIAN DANCES BY WESTERN EUROPEAN AUDIENCE

Dance is the universal language expressed by body movements, interactions between dance partners, and formations on the stage that don't need translation. There are several iconic dances which are recognizable in common cultural backgrounds and which have their roots mostly in folk dances. In this essay, we researched how viewers from Western Europe perceive Ukrainian folk dances. We conducted short interviews based on standardized questions with three viewers after Ukrainian dance performances by "Iz Pertsem" at the German Ballet Competition 2026 in Fürstentfeldbruck (Germany). The respondents were two males and one female in the age range between 44 and 76. Interviews were conducted with German and French spectators whose professional expertise ranged from management and engineering to choreography, providing a broad perspective on the performance.

Current psychology and sociology lean heavily into quantized types of questionnaires based on Likert scales; we based our study on linguistic analysis of the interview material: we transcribed the interviews to text, filtered the statements to the content words or phrases, and categorized them according to their meanings into several semantic clusters (Fig. 1). We came up with a total of 125 content words which could roughly fit into eleven semantic clusters with an additional category "Uncategorized".

Two biggest clusters that by far outnumber the other nine are emotional and movement clusters. The emotional cluster being one of the largest ones throughout all three interviews is a preferable outcome of the dance performance as the viewers should experience emotions which were evoked through the movement, music, and costumes of the dancers. The most common feeling all three respondents mentioned in their interviews was joy and its synonymic expressions:

"My overall impression is that it's a very enjoyable dance, people are really having fun dancing."

"I find it [music in Ukrainian dances] energetic and joyful."

"It was really beautiful. It was great joy to watch them."

According to current research in dance theory, expressivity, that is, an experienced emotion during the performance, has a strong positive correlation with the interest in the latter. Also, viewers that experienced positive emotions during a dance performance are more likely to visit other dance performances of the same group or of the same type in the future [1, p. 12]. The viewers are probably consciously or unconsciously seeking the experience of positive emotions such as joy and naturally return to the same source of these positive emotions.

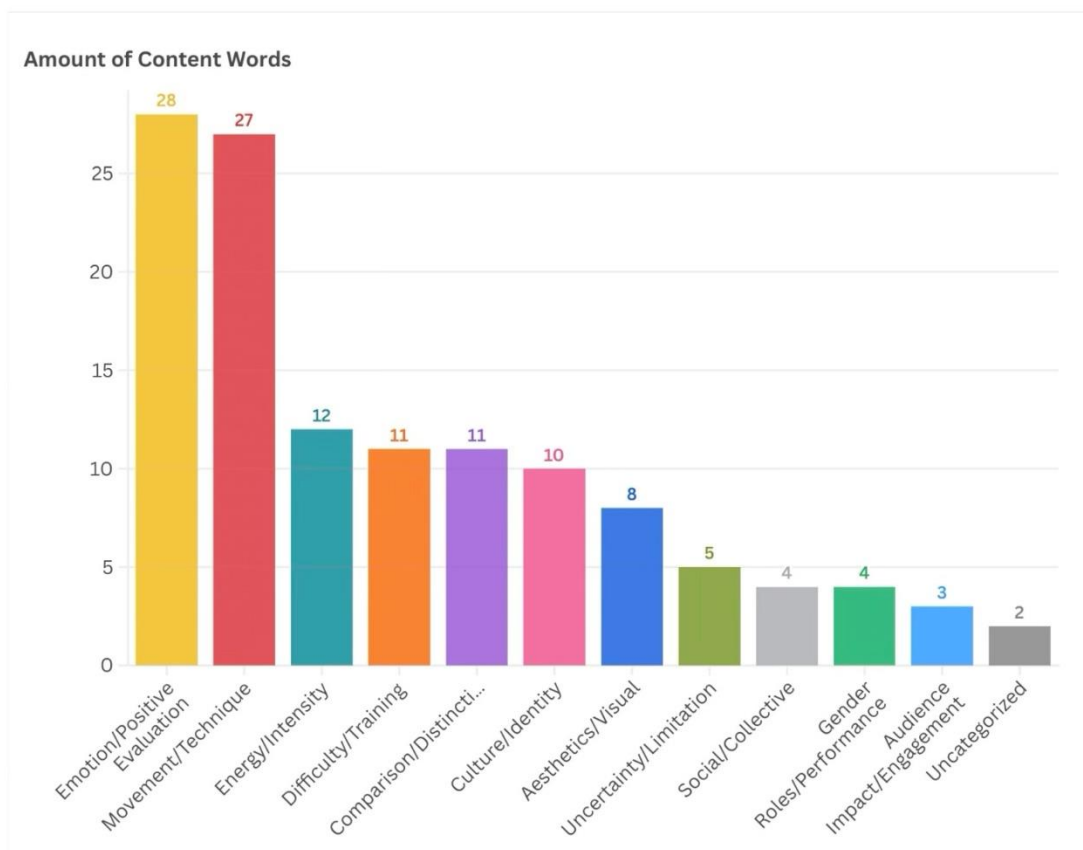


Fig. 1. Frequency of interview content words across semantic clusters

As to joy, which is mentioned in all three interviews, this is the most recognizable emotion among the possible experienced during the dance. Joy is also one of the strongest ones, according to Julia Christensen [2, p. 5]. Viewers that experienced joy during a performance are also more likely to rate the performance and performer(s) as more beautiful.

The second most widespread semantic cluster was describing or judgements of the movements of Ukrainian dance. This was an expected outcome as Ukrainian stage dances are considered among the demanding folk dances. This is caused not only rapid footwork but also the technical difficulties of some dance movements as "roznozhka" or "koleso", as well as the challenging musical timing of traditional Ukrainian dances. As Myron Shatulsky put it, the very fast tempo demands from dancers a high degree of technical ability. Not only each figure as dorizhky, tynky, prysjadky or holubzi is demanding in itself, it is performed at "breakneck speed" and changed on the stage without any long interruptions or pauses [3, p. 30]. This difficulty and respect for the dancers commanding such highly skilled steps are expressed in the interviews:

"You can see that the dancers really put effort into it. They are training it and trying to get the full excellence there, so it's really nice to look at it."

"You need to practice a lot to be very coordinated between the dancers as you are most of the time dancing all together. It is sophisticated and brings a lot of joy."

The results of linguistic analysis provided also some unexpected outcomes, for example, a relatively low occurrence of visual and cultural statements through stage costumes of the dancers. According to Filippou et al., the costume is one of the main

factors that defines a folk dance [4, p. 110]. Even before the first sound of music or the first step on the stage, the costume sets the context for the cultural identity the dancers are bearing. Even though there was one dedicated question about costumes of Ukrainian folk dance and the dancers of "Iz Pertsem" are mainly provided with the stage costumes in the Virski company tradition with rich ornaments, embroidery, ribbons, and flowers [5, p. 1], the respondents spent only several words about details or overall impressions of the Ukrainian traditional costumes. Our assumption is that the mastery and overall physical expression of the dancers impressed the viewer most, that is why other art expressions remained in the background. This still does not mean that those other artistic choices aren't important for the overall impressions of the dance performance.

In conclusion, all three participants have expressed positive emotions after attending to the dance performance of Ukrainian folk dances by "Iz Pertsem". The main driver of these positive emotions is the high mastery of difficult bodily movements, such as high jumps or spectacular spins. The underlying factors of this aesthetic satisfaction of the audience must be the choice of music, which in its traditional Ukrainian variance is characterized by a fast tempo evoking a profound sense of joy. This characteristic has two important consequences: the audience experiences the performance as "vivid" and "lively", and choreographers and dancers need to choose fast and spectacular footwork in order to fit to such a rapid tempo.

As the emotional cluster in the interview was the largest one, one could only conclude that these emotions were transferred from the dancers to the audience. Indeed, recent research shows, that dancers who express intended or experienced emotion during their performance have greater velocity and large amplitude of movements within the same choreography. As a result, the spectators are more impressed by emotionally-laden performance [6, p. 11] and experience those same emotions themselves. As one of the interviewees put it, comparing Ukrainian dance to several classical ballet performances viewed on the same day: *"In ballet, there is one demanding movement after another, one skilled combination after another. I missed dancing among all those acrobatics."*

Ultimately, for a Western European audience, the appeal of Ukrainian dance lies in the seamless fusion of demanding technical difficulty of the steps, rhythmic vitality, and emotional expression. It is the preservation of the 'soul' of the dance that lingers most with the viewer. Ukrainian folk dance represents a profound, non-verbal communication of joy that requires no translation, transforming a folk tradition into a universally resonant experience of the human spirit.

References

1. Christensen et al. Aesthetic appeal of dance actions depends on expressivity, liveness and audience characteristics. *Cognition*. 263. 2025.
2. Christensen et al. A 5-emotions stimuli set for emotion perception research with full-body dance movements. *Scientific Reports*. 2023.
3. Myron Shatulsky. The Ukrainian folk dance. Toronto, 1980.
4. Filippou et al, Dance and Costume. From the Tradition to Performance. *Folklore*. 23. 2003.
5. Virsky costumes in UNIAN photo collection, accessed on April, 5th, 2026.
6. Christensen et al, Emotion matters: Different psychophysiological responses to expressive and non-expressive full-body movements. *Acta Psychologica*. 212. 2023.

*Шумілова Вікторія Віталіївна,
доцент, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України*

БАЛЕТ «ОДКРОВЕННЯ» ЕЛВІНА ЕЙЛІ: ГЕНЕЗА ТА СЕМІОТИКА ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ

Постать Елвіна Ейлі (1931–1989) у світовому мистецькому просторі є знаковою не лише через його новаторство у пластиці, а й через фундаментальну зміну соціокультурного статусу афроамериканського танцю. У середині ХХ століття, коли танцювальний модернізм тяжів до абстракції або європоцентричних міфів, Ейлі запропонував альтернативну концепцію «культурної ідентифікації» через рух [3]. Його шедевр – балет «Одкровення» (Revelations), вперше представлений 31 січня 1960 року в Kaufman Concert Hall (92nd Street YM-YWHA), став маніфестом нового напрямку, що поєднав академічну суворість модерну з вітальністю афроамериканського фольклору [4].

У межах сучасного наукового дискурсу, зокрема у ґрунтовній хореологічній праці Томаса Ф. ДеФранца «Dancing Revelations» [1], цей твір визначається як «стабілізуєчий наратив», що утверджує внесок митця в афроамериканський культурний канон і трансформує релігійну екзальтацію у структуровану художню форму. Дослідження ДеФранца дає змогу розглядати «Одкровення» не просто як успішну постановку, а як складний соціокультурний текст, що легітимізує афроамериканський досвід на великій сцені. Водночас генезис балету нерозривно пов'язаний із дитинством Ейлі в Техасі, позначеним соціальною ізоляцією та расовою сегрегацією, що знайшли свій емоційний компенсатор у баптистській церкві Маунт-Олів [5; 6]. Саме ця синкретична єдність музики, слова й молитви заклала підґрунтя для його подальших творчих пошуків, які митець означував як «кровні спогади» (blood memories), підкреслюючи їхню глибоку вкоріненість у колективній пам'яті народу.

Ця глибинна вкоріненість у традицію отримала професійне огранювання завдяки творчому становленню Ейлі під кураторством Лестера Хортон, що дозволило йому пройти шлях від керівника невеликої багатонаціональної трупи до засновника Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) [1]. ДеФранц акцентує увагу на тому, що наприкінці 1960-х років компанія перетворилася на провідну інституцію афроамериканської культури («Black Arts institution»), причому цей прогрес відбувався паралельно з рухами за цивільні права, права жінок і соціальну рівність. Ейлі виявив себе не лише як геніальний хореограф, а й як мистецький активіст, чия діяльність була спрямована на подолання маргіналізації афроамериканських митців у світі високого мистецтва.

Важливим кроком у процесі такої інституціоналізації став прем'єрний показ балету «Одкровення» (Revelations) 1960 року, де цей новаторський танцювальний текст оживили видатні артисти першого складу: Лоретта Ебботт, Мерл Дербі, Джоан Дербі, Джей Флетчер, Тельма Гілл, Джин Гобгуд, Натаніель Горн, Герман Гауелл, Мінні Маршалл, Дон Мартін, Ненсі Реді, Дорін Річардсон та Джеймс

Трюїтт [4]. Саме їхня індивідуальна пластика допомогла сформувати унікальний стиль AAADT, де кожен рух набуває глибокого особистого та культурного змісту, а художня переконливість базується на нерозривному зв'язку пластики з декораціями та костюмами Лоуренса Мальдонадо, а також світловим дизайном Ніколи Церновича. У цій системі візуальних образів костюми відіграють роль семіотичних маркерів: від важких коричневих тканин, що символізують земні страждання, до легкого білого шовку хрещення та сонячно-жовтих суконь фінального торжества.

Музична ж основа балету постає зразком високого аранжувального мистецтва, де використання традиційних спіричуелс (spirituals) в обробці Холла Джонсона, Джеймса Міллера та Говарда А. Робертса надало народним мелодіям академічної значущості [2]. Ейлі майстерно поєднав ці духовні співи з елементами джазу та блюзу, створивши «високий еклектизм», який, за спостереженням ДеФранца, дозволив інтегрувати елементи Бродвею та сучасного танцю модерн, роблячи афроамериканський канон зрозумілим і захоплюючим для глобальної аудиторії [1]. Логіка музичного розвитку знаходить своє відображення в архітектоніці твору, який структурований як триптих, що відображає шлях душі від відчаю до просвітлення.

Перша частина триптиха, «Пілігрим скорботи» (Pilgrim of Sorrow), фокусується на відчутті ваги, скутості та боротьби, де групові композиції уособлюють єдність громади перед обличчям історичних негараздів у домінуючих коричневих тонах, що підкреслюють зв'язок із землею та корінням. Наступна секція, «Приведи мене до води» (Take Me to the Water), присвячена обряду хрещення, де використання синього шовку, що імітує річкову воду, та біла колористика костюмів створюють атмосферу лімінального очищення – моменту переходу від особистого страждання до колективного відродження. Завершальний етап духовного сходження втілюється у частині «Рухайтесь, брати і сестри» (Move, Members, Move) – фінальному апофеозі, що святкує визвольну силу госпелу, де пластика стає атлетичною, вертикальною та сповненою радісної енергії, а жовті костюми та віяла створюють візуальний ефект сонячного світла [1; 4].

Теоретичний аналіз праці ДеФранца відкриває подальші пласти семіотичного наповнення балету, де Ейлі перетворює побутові жести та предмети на ритуальні знаки: парасолька стає символом божественного захисту, стільці – знаками соціального порядку, а віяла – інструментами комунікації. Окремої уваги в аналізі спадщини митця потребує питання документування та збереження танцювальної традиції, у межах якої ДеФранц критично розглядає аспекти репрезентації афроамериканської тілесності та чуттєвості [1; 3]. Твір балансує між релігійною цнотливістю та вітальною тілесністю, що робить його складним об'єктом для сучасних критичних студій і підкреслює роль Ейлі як «культурного стратега», який зумів створити мистецький продукт, що одночасно є глибоко національним за змістом та універсальним за формою.

Отже, балет «Одкровення» Елвіна Ейлі постає не просто хореографічним шедевром, а фундаментальним свідченням епохи, що задокументувала шлях афроамериканського народу до самоусвідомлення та культурної легітимності.

Дослідження Томаса Ф. ДеФранца підтверджує, що внесок Елвіна Ейлі полягає у створенні «стабілізуючого наративу», який інтегрував фольклорні джерела у високу академічну форму [1]. Через шість десятиліть після прем'єри постановка залишається еталоном художньої переконливості, демонструючи, як синтез музики, пластики та соціального активізму може створити вічне мистецтво, що утверджує незламність людського духу.

Література

1. DeFrantz T. F. *Dancing Revelations: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*. New York : Oxford University Press, 2004. 320 p.
2. Au S. *Alvin Ailey*. Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2084768>.
3. Foulkes J. L. *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2002. 272 p.
4. *Revelations. Alvin Ailey American Dance Theater*. URL: <https://www.alvinailey.org/performances/revelations> (дата звернення: 25.04.2026).
5. Obalil D. *Dancin' to Freedom: A Historical Analysis of the Rise of the Alvin Ailey American Dance Theater*. Honors Projects. 1995. Paper 34. URL: https://digitalcommons.iwu.edu/theatre_honproj/34 (дата звернення: 25.04.2026).
6. Hatfield J. E. *Dancing Southern Diaspora: Alvin Ailey's Blood and the Backwardness of Quare Disidentification*. *Communication and Critical/Cultural Studies*. 2017. Vol. 14, Iss. 3. P. 201–217.

Ielysieieva Kateryna

PhD Student

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

**FOLK ENSEMBLE AS CULTURAL MEDIATION SYSTEM:
CHOREOGRAPHIC MECHANISMS OF TRADITION TRANSFORMATION IN
ENSEMBLE «PIRIN»**

In the modern socio-cultural space, folklore ensembles cease to be only a form of preserving tradition and increasingly appear as active agents of its transformation. Professional folklore groups function as mediators between local musical and choreographic material and the mechanisms of its broader cultural circulation. As Timothy Rice notes, the Bulgarian musical tradition in modern times exists not only as a form of heredity, but also as the result of processes of selection, interpretation and stage representation [4, pp. 174-183]. In this context, the tradition is not simply preserved, but is reinterpreted, structurally reorganized and adapted to new institutional and artistic conditions.

The State Folk Song and Dance Ensemble «Pirin» (Blagoevgrad, Bulgaria), founded in 1954, is considered as a case study of such transformation. At the initial stage, the ensemble was closely connected with the local tradition of the Pirin region, in particular with the Macedonian cultural area. The repertoire was formed on the basis of field expeditions and direct involvement of bearers of tradition from rural areas. Early stage compositions – «Mazhki pirinski tantsi» («Male Pirin Dances»), «Rusalii»,

«Starinen zhenski tanets» («Ancient Women's Dance»), «Maleshevsko», «Nevestino horo» («Bride's Dance») (choreography by Kostadin Ruychev), – retained the characteristic features of local practice, including a specific instrumental model of accompaniment [3, pp. 5-6]. The use of a limited set of instruments (zurna, gaida, tapan, tambura) corresponded to the authentic way of performing dances on the village square, and the accompaniment could be both episodic and constant, performing primarily a rhythmic function. The preservation of this structure in early stage forms indicates a conscious desire to avoid excessive orchestral processing and to preserve the primary sound texture of the region.

The further development of the ensemble reflects the process of institutionalization of folklore [1, pp. 47-50]. The collective gradually moves from regional to national representation, including material from various ethnographic regions of Bulgaria. Large-scale musical and choreographic productions appear, such as «Moyat Pirin» («My Pyrene», 1972-1973), «Na megdana» («On the square»), «Za svobodata» («For Freedom»), «Praznichni tantsi» («Festive Dances»), «Pirinski polah» («Pirin Breeze»), «Shopski megdan» («Shopski Square»), which represent a new stage of development – the «high style» stage of Bulgarian folklore performance. At this stage, there is a transition from a minimalist model of accompaniment to a full-fledged orchestral and choral sound, and the music is built according to the principles of symphonic development. Thus, folk dance is transformed into a form of academic stage art. The ensemble begins to perform the function of a state cultural representation, in particular within the framework of official celebrations and international tours.

The archive program of concerts of the State Ensemble of the Folk Song and Dance «Pirin» at the International Music Festival «Varna Summer-71» (July 18-20, 1971) allows us to consider the stage performance of the ensemble not only as a musical and performing act, but primarily as an institutionally organized choreographic composition, in which dance functions as the central carrier of stage meaning [5]. The structure of the performance demonstrates the principle of multi-level choreographic dramaturgy, where mass dance forms are alternated («Shopsko nadigravane» («Shopska Dance Competition»), «Tambura sviri, oro se vie» («The Tambura Plays, the Horo Unfolds»)), chamber productions «Kukli» («Dolls»), solo vocal-choreographic interludes and orchestral interludes. Such a montage principle of scene organization indicates the conscious construction of a rhythmic-spatial composition, in which the alternation of the density of stage movement becomes the main expressive tool.

Of particular importance is the inclusion of works such as «Tambura sviri, oro se vie» («The Tambura Plays, the Horo Unfolds»), where the choreography is based on the interaction of instrumental rhythm and group plasticity. Here, a model of synchronization of the musical and kinetic layer, characteristic of the ensemble «Pirin», is formed, in which the dance does not accompany the music, but becomes its visual realization of musical rhythm. The chamber dance «Kukli» («Dolls», music by Zhivka Klinkova, choreography by Margarita Dikova) represents a different type of choreographic thinking – a microdramaturgy of gesture, where movement is concentrated on individualized bodily expression and theatricalization of the performer's figure, approaching a ballet-like logic. The structure of the performance demonstrates a principle of multi-layered choreographic dramaturgy, where mass dance forms alternate

with chamber pieces «Kukli» («Dolls»), solo vocal-choreographic inserts, and orchestral episodes. This montage principle reveals a conscious construction of a rhythmic-spatial composition, in which the alternation of kinetic density becomes the main expressive tool.

In the musical-choreographic composition «Moyat Pirin» («My Pyrine») a transition to the form of a musical-choreographic poem is observed, in which the choreography follows the principle of a large dramaturgical arc. Dance here ceases to function as a sequence of separate numbers and becomes a continuous stage composition structured through thematic development, comparable to symphonic thinking. The stage space is structured as a sequence of emotional and rhythmic phases, where the movement of the ensemble functions as a carrier of narrative and symbolic dynamics.

Thus, the archival material demonstrates that by the beginning of the 1970s, the ensemble «Pirin» functions as a professional choreographic institution, in which folk dance is subjected to systematic stage processing. The choreographer acts here not as a fixer of tradition, but as the author of the compositional structure, forming new models of stage time, collective movement and visual dramaturgy. In this sense, the «Varna Summer-71» program marks the transition from folk dance as a local practice to a stage-organized choreographic form embedded in the institutional system of state cultural representation.

The next stage is associated with the ensemble's entry onto the international stage and its integration into the global cultural space. As part of its touring activities and participation in international festivals, the ensemble «Pirin» interacts with other musical cultures, and traditional material begins to function in a new context, close to the aesthetics of World music. In this regard, Lozanka Peycheva's remark that in the context of globalization, folklore music «does not integrate, but disintegrates and is freed from regulatory and organizational logics» [2, p. 34] is indicative. This means that tradition goes beyond the national-institutional model of existence and begins to function in multiple cultural contexts in modern cultural conditions. The collaboration with British producer Joe Boyd (album *Le Mystère des Voix Bulgares*, producer Marcel Cellier, 1987), within which Bulgarian folklore was presented in the format of a studio recording for an international audience, is indicative. The next step was the collaboration with composer Ray Lema and Prof. Kirill Stefanov, which resulted in the 1992 album, which combines Bulgarian folklore with elements of jazz, reggae and African music. In these conditions, a new stage of transformation takes place: the timbre dramaturgy changes, the stage structure becomes more complicated, the role of the visual component increases and adaptation to the expectations of a global audience occurs.

Thus, the activities of the ensemble «Pirin» demonstrate a consistent transition from local tradition to its globalized form of existence. At the same time, stage representation often begins to be perceived as more «typical» or even «authentic» than real local practices. This is due to the mechanisms of selection, processing and canonization of the material, as well as the peculiarities of the reception of musical and choreographic art in different cultural contexts.

In the choreographic aspect, the transformation is manifested in the change of dance functions: from ritual-communicative practice to a stage-organized form, subject to the laws of composition, dramaturgy and visual effect. The choreographer acts as a key

figure in this process, translating traditional plasticity into stage language and forming new models of its perception.

Thus, folklore ensembles, in particular the ensemble «Pirin», can be considered as institutional platforms in which there is an active rethinking of tradition. They not only preserve cultural heritage, but also transform it in accordance with modern socio-cultural conditions, ensuring its inclusion in broader processes of cultural circulation. Thus, regional musical and choreographic stylistics, passing through the mechanisms of institutionalization, stage representation and international mediation, are integrated into the global field of folk forms, within which, according to the observation of Lozanka Pecheva, folk music «spirals and disperses, fragments and hybridizes, ethnicizes and cosmopolitanizes», turning into a part of translocal global music [2, p. 35], where it acquires new ways of functioning and interpretation.

References

1. Manoleva M. B. Prinosŭt na Kiril Stefanov za sŭkhranyavane na pirinskiya folklor chrez ansambŭl «Pirin»: PhD diss. / Southwestern University «Neofit Rilski». – Blagoevgrad, 2017. – 278 p.
2. Peŭcheva L. Mezhdŭ seloto I vselenata: Starata folklorna muzika ot Bŭlgariya v novite vremena. – Sofia : Prof. Marin Drinov Academic Publishing House, 2008. – 586 p.
3. Yanev D. V. Pirinski pesni. – Sofia : Muzika, 1982. – 96 p.
4. Rice T. May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music. – Chicago : University of Chicago Press, 1994. – 370 p.
5. Varna Summer Festival Program, 1971. – Archive «Music» – Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Fond I.3.1.1, Archival unit 121.

Білошкурський Володимир Степанович,

доцент кафедри хореографії

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова,

заслужений працівник культури України

ТАНЕЦЬ, ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ КОД УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Український танець – це не просто рухи під музику, а візуальна мова, що зберігає історію, характер та духовні цінності нації. Наведемо основні символи, що розкривають танець як національний код:

– *архаїчне коріння та сакральний зміст*: Витоки українського танцю сягають язичницьких обрядів. Хороводи символізували рух сонця, а кожен крок мав магічне значення для задовбрювання сил природи. Це первісна форма національної медитації та єднання з рідною землею.;

– *генетична пам'ять через рух*: У танці зашифровано історію боротьби та побуту. Козацькі танці, наприклад «Гопак», це не лише розвага, а й форма бойового вишколу, демонстрація сили, спритності та незламності духу, що передавалася від покоління до покоління;

– *регіональна ідентичність*: Різноманітність танцювальних стилів (від стрімкого гуцульського «Аркана» до витонченого центральноукраїнського танцю)

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

відображає етнографічну карту України. Кожен регіон через пластику тіла та костюм транслює свою унікальну історію в межах єдиного національного полотна;

– *естетика національного костюма як візуальний шифр*: Танець неможливий без традиційного вбрання. Вишивка, колірна гама, орнаменти та деталі одягу під час руху створюють живий динамічний символ, який ідентифікує українця у світі;

– *символ соборності та незламності*: Колективне виконання танців (особливо масових хороводів) демонструє ідею єдності народу. У часи заборон українського слова та культури саме танець залишався тим «німим», але промовистим способом заявити про своє існування та право на самобутність;

– *емоційний темперамент нації*: Український танець поєднує в собі щирий ліризм і нестримну енергію. Він відображає психотип українця – волелюбність, оптимізм, повагу до жінки (через парні танці) та глибоку повагу до традицій.

Слід детальніше зупинитись на трьох найважливіших аспектах:

1. Бойовий дух та козацьке коріння. Гопак як психофізичний код. Варто акцентувати на тому, що український танець – це зашифрована бойова система:

– *спадковість*: Гопак виник у Січових куренях як комплекс вправ для воїнів. Стрибки, «повзунці» та присядки – це не просто ефектні трюки, а імітація ударів, захисту та маневрів у бою;

– *символ волі*: Коли козак танцював, він демонстрував, що він вільна людина. Саме тому в Гопаку немає чітко регламентованих кроків, як у класичному балеті, там панує імпровізація, що підкреслює індивідуальність та внутрішню свободу українця.

2. Сакральна геометрія та символізм. Хоровод як зв'язок із космосом. Розглядаємо танець як найдавнішу форму молитви:

– *коло*: Основна фігура українських танців – коло. Це символ Сонця, циклічності часу та нескінченності життя. У давнину вважалося, що через спільний рух по колу громада об'єднує свою енергію в єдиний кулак;

– *зв'язок поколінь*: Рухи в хороводах часто імітують працю (сіяння льону, плетіння тину) або природні явища. Це перетворення побуту на ритуал, де кожен рух рук є зверненням до вищих сил.

3. Танець як форма культурного опору. Дипломатія руху. Важливо згадати, як танець допоміг нації вижити в часи заборон:

– *збереження мови через пластику*: У періоди, коли українська мова була під заборонаю (Емський указ, Валуєвський циркуляр), українська культура «перейшла» в танець. Люди не могли співати про свою волю, але могли її танцювати;

– *світова ідентифікація*: Завдяки колективам (як-от ансамбль імені Вірського), український танець став брендом. Весь світ впізнає українця за його «літаючим» стрибком та вогняним темпераментом. Це наш спосіб говорити зі світом без перекладача.

«Якщо мова – це душа народу, то танець – це його серцебиття». Аркан – це один із найдавніших та найсакральніших танців українських горян (гуцулів), який зберіг у собі риси первісного обряду та військової підготовки [3].

Ключові історичні факти танцю Аркан:

1. Ритуал ініціації (посвячення). Аркан не був просто розвагою. Це був екзамен на зрілість для гуцульського юнака:

- *віковий ценз*: Хлопець зазвичай проходив цей обряд у 20 років.
- *права летеня*: Лише після успішного виконання Аркана в колі старших побратимів юнак отримував статус «легеня» (дорослого чоловіка).
- *атрибути сили*: Разом із правом танцювати Аркан хлопець отримував дозвіл носити бартку (гуцульський топірець), підперезуватися чересом (широким шкіряним поясом) та офіційно залиятися до дівчат. Ті, хто не справлявся з танцем, вважалися негідними товариства парубків [4].

2. Етимологія та походження. Назва та коріння танцю мають глибоке історичне підґрунтя:

- *таємне значення*: За однією з версій, назва походить від латинського *arcanus* – «таємний», «прихований», що вказує на закритість та сакральність чоловічого союзу;
- *зв'язок із кельтами*: Деякі дослідники проводять паралелі між Арканом та кельтськими танцями (наприклад, бретонським «*Ev Chistr*»), оскільки кельти тривалий час проживали на території Карпат;
- *символ ласо*: Інша версія пов'язує назву з мотузкою-арканом, що символізує нерозривне коло єдності та братерства [2].

3. Техніка та структура. Аркан має специфічну структуру, що відрізняє його від інших народних танців:

- *солярна символіка*: Танцюристи рухаються виключно колом або півколом, тримаючи руки на плечах один одного. Це символізує сонце, що котиться горизонтом, та нескінченність життя;
- *музичний ритм*: Танець має характерне ритмічне чергування розміру $\backslash(2/4\backslash)$ у першому такті та $\backslash(2/8\backslash)$ і $\backslash(1/4\backslash)$ у другому;
- *оригінальні кроки*: Аркан містить унікальні групи рухів — «прибий», «зміни», «підківка» та «гайдук», які вимагають неабиякої витривалості [3].

4. Військова підготовка. Для опришків (карпатських повстанців) Аркан був формою психологічного та фізичного тренування:

- *спільний ритм*: Танець вчив воїнів відчувати лікоть побратима та діяти як єдиний організм;
- *медитація перед боєм*: Швидкий темп та повторювані рухи вводили танцюристів у стан певного трансу, мобілізуючи сили перед важкими випробуваннями в горах [3].

У 2020 році звичай виконувати танець Аркан було внесено до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України.

Гопак – це унікальне явище, де танець є формою збереження бойового мистецтва. У часи, коли козакам забороняли мати зброю або тренуватися, вони маскували бойові вправи під народні гуляння. Бойові елементи, які зашифровані в рухах Гопака:

1. «Присядки» та «Повзунці» – робота в нижньому рівні. Це не просто демонстрація сили ніг, а тактичні елементи бою:

- *ухилення*: Присядка дозволяла воїну миттєво зникнути з лінії вогню або ухилитися від удару шаблі;

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

– *підрізи та удари ногами*: «Повзунець» (пересування на низьких ногах) використовувався для збивання противника з ніг або нанесення ударів у незахищені коліна та гомілки ворога;

– *робота в натовпі*: У щільному бою присідання допомагало козаку опинитися нижче рівня зброї ворога і атакувати знизу.

2. Стрибки – атака зверху та подолання перешкод. Високі стрибки («розніжка», «кільце») мали прикладне значення:

– *кінний бій*: Стрибок з розведенням ніг дозволяв вибити вершника з сідла або завдати удару одночасно двом противникам з боків;

– *ефект несподіванки*: Козак міг «перелетіти» через загородження або перший ряд ворожого війська, створюючи хаос у тилу;

– *дистанція*: Стрибок у довжину з ударом ноги («пістоль») дозволяв дістати ворога, який вважав, що перебуває на безпечній відстані.

3. Оберти («Турляси» та «Млин») – круговий захист. Швидкі оберти навколо своєї осі – це відпрацювання бою проти кількох нападників:

– *захисна сфера*: Під час швидкого оберту козак тримав шаблю (або дві), створюючи навколо себе «зону смерті», куди ворог не міг підійти;

– *орієнтація у просторі*: Танцюрист вчиться не втрачати рівновагу та координацію після десятків обертів, що критично важливо у запеклій сутичці, коли вороги з усіх боків.

4. Робота рук та торсу. Рухи рук у Гопакі часто нагадують блоки та захвати:

– *відбивання зброї*: Широкі помаху руками імітували відведення ворожого списа або шаблі;

– *удари ліктями*: Багато рухів передбачають різкі відведення ліктів назад або вбік – це пряма імітація ударів у ближньому бою.

5. Психологічний аспект («Бойовий транс»). Гопак починається помірно, але постійно прискорюється, досягаючи шаленого темпу.

– *залякування*: Демонстрація неймовірної фізичної сили, швидкості та повного ігнорування втоми справляла на ворога деморалізуюче враження;

– *викид адреналіну*: Танець допомагав воїну увійти в стан максимальної концентрації, коли страх зникає, а реакція стає блискавичною.

У 1980-х роках дослідник Володимир Пилат почав систематизувати рухи, виокремивши їх у сучасне бойове мистецтво – Бойовий Гопак. Він розробив систему розрядів (від «Жовтяка» до «Волхва») та довів, що кожна фігура танцю має своє бойове застосування зі зброєю (шаблею, палицею) або без неї.

*Порівняльна таблиця наочної демонстрації,
як мистецтво танцю переплітається з мистецтвом виживання в бою:*

Назва елемента в танці	Техніка виконання	Бойове призначення
Повзунець	Пересування на зігнутих ногах, викидаючи їх вперед.	Удар по ногах противника («підсічка») або маневр нижче рівня ворожої зброї.
Присядка (низька)	Різке присідання з розведенням колін.	Ухилення від удару шаблею, сокирою або пострілу на рівні грудей/голови.
Розніжка (стрибок)	Високий стрибок з широким розведенням ніг у повітрі.	Удар одночасно двох противників у груди або вибивання вершників із сідел.
Млин (вертушка)	Швидкі оберти корпусу з розведеними	Круговий захист і атака шаблями при оточенні

**Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі:
матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції**

	руками.	кількома ворогами.
Пістоль (стрибок)	Стрибок з однією витягнутою вперед ногою.	Потужний удар п'ятою в корпус або обличчя ворога на дистанції.
Голубці	Стрибок, під час якого одна нога вдаряє об іншу в повітрі.	Техніка збивання ворожої зброї ногою або вивільнення від захвату.
Гайдук	Різкі випади корпусом вперед із махами руками.	Імітація випаду зі списом або відбивання (блокування) удару щитом/рукою.
Колесо	Акробатичний оберт через бік на руках.	Швидкий вихід із зони обстрілу або раптова зміна позиції для атаки з флангу.

Ця таблиця показує, що Гопак – це фактично динамічний підручник з тактики, який дозволяв козакам підтримувати ідеальну бойову форму навіть у мирний час.

Підсумовуючи дослідження теми «Танець як національний код українського народу», можна зробити такі висновки:

1. Концентрація ідентичності: Український танець – це не просто хореографія, а «живий архів», у якому засобами пластики зашифровано історію, міфологію та світогляд нації. Від архаїчних хороводів до козацького гопака – кожен рух несе в собі генетичну пам'ять поколінь.

2. Синтез мистецтва та оборони: Унікальність українського танцю (зокрема Гопака та Аркана) полягає в його багатофункціональності. Він одночасно є і високим мистецтвом, і прихованою системою військової підготовки, що дозволяло зберігати бойовий дух та фізичний вишкіл навіть у часи втрати державності.

3. Духовний та соціальний об'єднувач: Танець виконував роль соціального клею. Він був інструментом ініціації (як Аркан), способом колективної медитації та формою культурного опору. У моменти, коли українське слово перебувало під заборонаю, танець ставав безмовним, але переконливим маніфестом свободи.

4. Сучасний символ незламності: Сьогодні український танець продовжує виконувати функцію національного коду, презентуючи Україну на світовій арені як державу з потужною енергетикою та глибоким корінням. Він залишається маркером, за яким українці впізнають своїх, і символом вітальності (сили життя), яку неможливо знищити.

Про український народний танець говорить:

– Народна мудрість – «Козак танцює не ногами, а серцем». Цей вислів підкреслює емоційну глибину та щирість танцю.

– Павло Вірський (засновник легендарного ансамблю): «Український танець – це не просто рухи, це дзеркало душі нашого народу. У ньому і сльози, і сміх, і та незламна сила, яку неможливо приборкати».

– Володимир Пилат (засновник Бойового Гопака): «Гопак – це молитва тіла, де кожен рух є заклик до волі та прославою життя».

– Сучасний афоризм: «Якщо мова – це душа нації, то танець – це її пульс. Поки ми танцюємо свій танець, ми залишаємося собою».

Отже, український танець – це динамічна емблема нації, у якій кожен стрибок, оберт чи крок у колі є ствердженням нашої самобутності та неперервності історичного шляху.

Література

1. «Аркан» – священний танець гуцульських гір URL: <https://romantikspahotels.ua/arkan-svyashhenyj-tanets-gutsulskyh-gir/> (дата звернення 11.05.2026)]
2. Аркан – гуцульський танець ініціації URL: <https://chas.cv.ua/history/65530-%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BD-%D0%B3%D1%83%D1%86%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C-%D1%96%D0%BD%D1%96%D1%86%D1%96%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97.html> (дата звернення 11.05.2026)
3. Аркан – гуцульський танець ініціації URL: <https://verkhovyna.life/news/2018/10/18/352/view> (дата звернення 11.05.2026)
4. МАЛОВІДОМІ ФАКТИ ПРО ТАНЕЦЬ АРКАН URL: <https://dance.knukim.edu.ua/malovidomi-fakti-pro-tanec-arkan/> (дата звернення 11.05.2026)

***Івлєва Валерія Юріївна,**
заступник художнього керівника балету «Балтимор»*

МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ В АМЕРИЦІ

Мистецтво танцю в США – це унікальний «плавильний котел», де змішалися європейські традиції, африканські ритми та енергія модерну. Розвиток та особливості американської хореографії:

1. Народження танцю модерн (Modern Dance): Саме Америка стала колискою модерну на початку ХХ століття. Такі піонери, як Айседора Дункан, Марта Грем та Доріс Гамфрі, відкинули суворі канони класичного балету, зробивши акцент на вільному вираженні емоцій, природності рухів та зв'язку з гравітацією.

2. Джазовий танець як культурний синтез: Виник на основі африканських танцювальних традицій, змішаних із європейською технікою. Джаз-танець став символом американської енергії, імпровізації та ритмічної складності, пізніше підкоривши Бродвей та Голлівуд.

3. Бродвейський мюзикл: Америка подарувала світові особливий жанр, де танець є невід'ємною частиною сюжету. Хореографи, як-от Боб Фосс та Джером Роббінс, створили унікальну естетику шоу-дансу, що поєднує технічну досконалість із акторською майстерністю.

4. Джордж Баланчин та неокласика: Засновник *New York City Ballet*, виходець із Європи, саме в Америці створив новий стиль – неокласицизм. Він зробив балет більш динамічним, атлетичним та безсюжетним, зосередивши увагу на чистій естетиці руху під музику.

5. Хіп-хоп культура та вуличні танці: Виникнувши в Бронксі в 1970-х роках, брейк-данс та хіп-хоп стали глобальним феноменом. Це танець протесту, самовираження та змагальності (баттлів), який сьогодні є частиною професійної хореографії та олімпійським видом спорту.

6. Танець як засіб соціальної рефлексії: Американська хореографія часто порушує питання расової дискримінації, соціальної нерівності та прав людини.

Театр танцю Елвіна Ейлі став знаковим у збереженні та популяризації афроамериканської культурної спадщини.

Становлення класичного балету в США – це історія перетворення європейської «імпоротної» розваги на унікальну атлетичну та динамічну школу, яка сьогодні диктує моду всьому світу. Ключові етапи цього процесу:

1. Поява: Епоха гастролерів (кінець XIX – початок XX ст.) Довгий час у США не було власної школи. Балет сприймався як екзотика. Гастролю російських зірок на початку XX століття збудили інтерес публіки до класики: Анна Павлова та Михайло Фокін. Вацлав Ніжінський та «Російські балети» Дягілева. Вони показали Америці, що балет – це високе мистецтво, а не просто додаток до опери чи цирку.

2. Становлення: «Ефект Баланчина» (1930–1940-ві роки) Ключовою фігурою став Джордж Баланчин (Георгій Баланчивадзе), який приїхав на запрошення мецената Лінкольна Кірстайна. *Школа американського балету (SAB, 1934)*, Баланчин проголосив: «Спершу – школа, потім – трупа». Він почав виховувати американських танцюристів, чиї тіла відрізнялися від європейських (більш довгі ноги, високий зріст, атлетизм). *New York City Ballet (1948)*, створення цієї компанії зафіксувало народження *неокласичного стилю*. Баланчин прибрав важкі декорації та костюми, залишивши лише трико та чистий танець.

3. Розвиток: Американська естетика та великі трупи. У цей період балет набуває специфічних «американських» рис: швидкість, акцент на техніці та масштабність. *American Ballet Theatre (ABT, 1940)*, якщо Баланчин фокусувався на чистому русі, то ABT став хранителькою світової класики («Жизель», «Лебедине озеро»), адаптуючи їх для американського глядача. *Агнес де Мілль* інтегрувала класичну техніку в американський фольклор (балет «Родео»), довівши, що балет може бути про ковбоїв так само успішно, як і про лебедів.

4. Характерні риси американської школи класики. Американський балет сьогодні впізнають за такими ознаками:

- музикальність: принцип Баланчина «бачити музику, чути танець»;
- швидкість та енергія: американські танцюристи виконують рухи швидше за європейців, з більшою амплітудою;
- відсутність ієрархії: менший акцент на «пантомімі» та королівських манерах, більше уваги – фізичним можливостям тіла.

5. Сучасний стан. Сьогодні США мають десятки світових центрів балету (Сан-Франциско, Бостон, Чикаго), а американська методика викладання є синтезом французької, італійської та російської шкіл, адаптованою під сучасні стандарти атлетизму.

Українські танцівники та хореографи не просто присутні, а посідають провідні позиції в сучасному класичному балеті США, формуючи його актуальне обличчя.

1. Ключові постаті в найбільших театрах:

- *Олексій Ратманський* – один із найбільш затребуваних хореографів сучасності. Він довгий час був постійним хореографом *American Ballet Theatre (ABT)* у Нью-Йорку. Ратманський активно популяризує українську культуру через балетні постановки, такі як «Елегія воєнного часу» та «Пісні Буковини».

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

– *Христина Шевченко (Christine Shevchenko)* – прима-балерина *American Ballet Theatre*. Народилася в Одесі, вона стала першою українкою, яка досягла найвищого рангу в цій престижній американській компанії.

– *Микола Городиський* – танцівник родом зі Львова, який був солістом *San Francisco Ballet*, одного з найстаріших та найвпливовіших балетних колективів США [2].

2. *United Ukrainian Ballet* та гастрольна діяльність. Після початку повномасштабного вторгнення у 2022 році багато українських артистів інтегрувалися в американський культурний простір:

– *Об'єднана українська балетна труппа (United Ukrainian Ballet)* регулярно гастролює великими містами США (Вашингтон, Нью-Йорк), представляючи класичні вистави у постановці того ж Ратманського.

– *Національний балет України* проводить масштабні турне Америкою (наприклад, у жовтні 2024 року), виступаючи на сценах рівня *Kennedy Center* у Вашингтоні [1].

3. Танцювальна діаспора та шоу-бізнес. Окрім академічної сцени, українці домінують у суміжних професійних напрямках:

– *Валентин та Максим Чмерковські* всесвітньо відомі танцівники та хореографи, зірки проєкту *Dancing with the Stars* (США), які мають власні мережі танцювальних шкіл по всій країні.

– *Григорій Момот* та його школа «Юність» у Нью-Йорку вже понад 20 років готують нові покоління танцівників, поєднуючи класичну базу з українським фольклором [3].

Підсумовуючи тему становлення та розвитку класичного танцю в Америці, можна зробити такі висновки:

1. Культурна трансформація: Американський балет пройшов стрімкий шлях від запозиченої європейської традиції до створення власної унікальної школи. Завдяки зусиллям меценатів та емігрантів (передусім Джорджа Баланчина), класичний танець у США позбувся надмірної театральності, ставши більш атлетичним, швидким та сучасним.

2. Формування неокласичного стилю: США стали батьківщиною неокласики, де акцент змістився з сюжету та декорацій на музикальність і фізичні можливості людського тіла. Це зробило американський балет впізнаваним у всьому світі через його енергійність та технічну складність.

3. Демократизація та синтез: Американська школа класичного танцю довела свою гнучкість, успішно інтегруючи елементи джазу, модерну та національного фольклору. Це дозволило балету вийти за межі елітарних театрів на сцени Бродвею та в кінематограф Голлівуду.

4. Вагомий внесок українців: Сучасний класичний танець Америки неможливо уявити без українського впливу. Наші артисти та хореографи (як-от Олексій Ратманський та Христина Шевченко) не просто займають провідні позиції, а й привносять у техніку США глибину української школи, водночас використовуючи американські майданчики для культурної дипломатії.

5. Глобальне лідерство: Сьогодні США є одним із головних центрів світового балету, де класична база слугує фундаментом для постійних експериментів, зберігаючи при цьому високі стандарти виконавської майстерності.

Для Америки танець став «крилами», які дозволили поєднати досвід багатьох народів і створити новий, динамічний стиль, орієнтований на майбутнє.

Література

1. Ukrainian Shumka Dancers URL: <https://www.facebook.com/UkrainianShumkaDancers/posts/the-national-ballet-of-ukraine-one-of-the-worlds-premier-ballet-companies-will-b/1017284967063935/> (дата звернення 11.05.2026)
2. Ратманський Олексій Осипович URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%B0%D1%82%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D0%B9_%D0%9E%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 11.05.2026)
3. Українська школа танцю у Нью-Йорку відкриває американцям Україну URL: <https://www.holosameryky.com/a/ukr-yunist-dance-company/5180581.html> (дата звернення 11.05.2026)

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри музичного мистецтва та
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

НАРОДНИЙ ПОБУТОВИЙ ТАНЕЦЬ «КАРАПЕТ» ЯК ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: КУЛЬТУРНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТА СУЧАСНЕ ПОБУТУВАННЯ

Українська танцювальна культурна спадщина, у якій зберігаються художні форми руху, соціальна пам'ять локальних спільнот, музично-ритмічні моделі дозвілля, правила парної взаємодії, способи міжпоколінного передавання культурного досвіду тощо, є частиною нематеріальної культури і має міжнародне значення. «Карапет» належить до тих народних побутових танців, які не вичерпуються сценічною репрезентацією. Його сучасні фіксації показують зв'язок між селянським танцюванням, аматорською практикою, міським навчанням традиційного танцю й цифровими архівами. Музей Івана Гончара подає «карапет (ту-степ)» серед танців, що поповнили репертуар народної хореографії наприкінці XIX – протягом XX ст. [2], а матеріали експедиційного проєкту «Баба Єлька» демонструють, що танцювальна пам'ять про нього зберігається через конкретних носіїв, родини, сільських музикантів і сучасні освітні ініціативи [10].

Дослідження «Карапету» спирається на сукупність праць і матеріалів з історії українського народного танцю, етнохореології, фольклористики та сучасної експедиційної практики. До кола авторів і укладачів, чиї матеріали є

безпосередньо важливими для осмислення піднятої теми, належать А. Гуменюк, який пов'язував «Карапет» із поширенням ту-степу й подальшим формуванням споріднених побутових танців [5]; К. Василенко, в працях якого конкретизувалися хореографічні ознаки танцю через сталу композицію, проходки, голубці, кружляння й прості повороти [3]; А. Богород, чий каталог «Традиційні танці України» фіксує «Карапет» у ширшому корпусі народної танцювальної традиції [1]. Сучасний джерельний пласт формують матеріали Музею Івана Гончара, Харківського обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва, експедиційного проєкту «Баба Єлька», «Hromadske Radio», CBN, «Суспільного» каналу, Хмельницького обласного науково-методичного центру культури і мистецтва, відеофіксації ансамблевого виконання тощо [2; 4; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12].

Метою пропонованої наукової розвідки є розкриття народного побутового танцю «Карапет» як явища українського хореографічного мистецтва, репрезентація його музично-ритмічної структури, просторової організації та сучасних форм побутування.

«Карапет» – народний побутовий парний масовий танець адаптованого походження, пов'язаний із локальним засвоєнням ту-степу в українському танцювальному середовищі та подальшим входженням до сільського, містечкового, аматорського, навчального й сценічного репертуару [2; 3; 5]. Його базовими ознаками є парність, колова або групова просторова організація, повторювана композиційна побудова, доступна рухова лексика, чітка метроритмічна пульсація, можливість локальної варіативності й залежність конкретної форми від середовища виконання (*див. рис. 1*).

Сучасне побутування «Карапету» не зводиться до прямого продовження селянської традиції в первинному вигляді. Джерела фіксують кілька взаємопов'язаних форм існування танцю: експедиційно-документальну, навчально-реконструкційну, аматорсько-клубну, сценічно-ансамблеву, педагогічну та медійно-популяризаційну. Така багатоканальність передавання дає підстави аналізувати «Карапет» як танець із відкритою локальною варіативністю: одна назва не гарантує повної тотожності рухової форми, складу фігур, музичного супроводу й виконавської манери в різних регіонах [6; 10].

Найвагоміші приклади сучасного побутування «Карапету» охоплюють кілька типів джерел. Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва репрезентує «Карапет» («Дівочка Надя») як народний побутовий танець першої половини ХХ ст. Харківської та Полтавської областей із колекції експедиційних записів [7]. Проєкт «Баба Єлька» зафіксував виконання танцю в селі Несваткове Олександрівської громади в одному ряду з гопакем, краков'яком і полькою [4]. Матеріали про село Копенкувате показують, що карапет, краков'як, яблучко, зайчик і падеспанець були записані від старших носіїв та згодом стали основою майстер-класів і навчання містян [6]. У Кропивницькому ці практики отримали громадський вимір: учасники «Баби Єльки» навчали перехожих «Карапету», польці, гречаникам та іншим танцям під час вуличних волонтерських заходів [9]. Сценічно-ансамблевий напрям репрезентує народний ансамбль танцю «Кам'янчанка» під керівництвом балетмейстерів Петра Гаврилюка і Богдани

Пілець, а також участь «Карапету» у фестивально-конкурсному русі імені Павла Вірського [8; 11; 12].

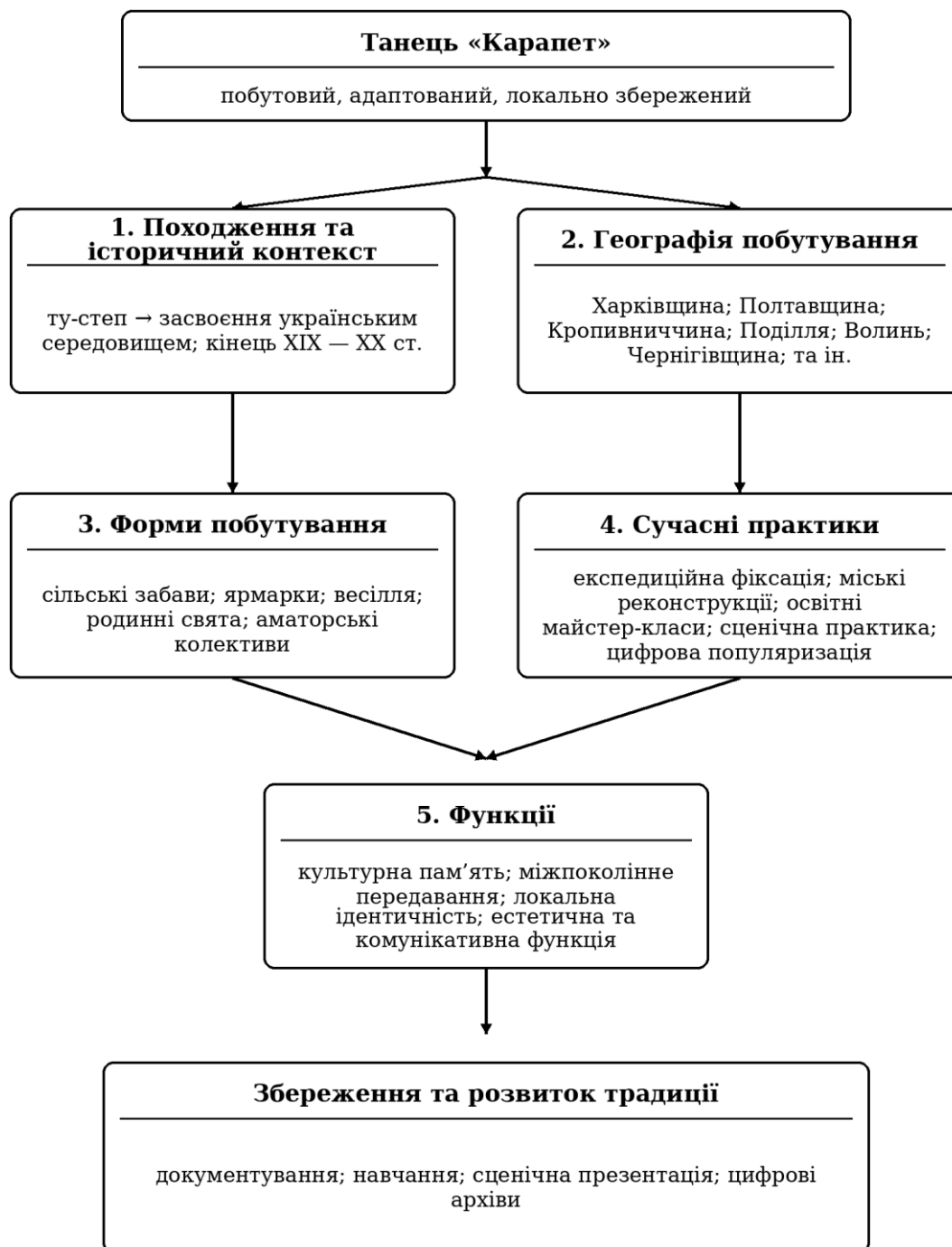


Рис. 1, 2. На фото: Танець «Каранет» у виконанні колективу Сарського СБК.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-9fDhvaQ5u4>



Зміст схеми 1 показує, що сучасне побутування «Карапету» формується через п'ять взаємопов'язаних блоків (див. схему 1). Перший блок – походження та

Структура побутування танцю «Карпет» у сучасному культурному просторі



Примітка. Схему розроблено на основі узагальнення джерел про історично-культурний статус, географію поширення, форми побутування, сучасні практики та соціокультурні функції танцю «Карпет». Схема має аналітичний характер і не фіксує певного локального автентичного варіанта.

історичний контекст – фіксує зв'язок танцю з ту-степою і його подальше засвоєння українським середовищем [2; 5]. Другий блок – географія побутування – охоплює

Харківщину, Полтавщину, Кропивниччину, Поділля, Волинь, Чернігівщину та інші території, що представлені в експедиційних і сценічних матеріалах [4; 6; 7; 8; 10]. Третій блок – форми побутування – вказує на сільські забави, весілля, ярмарки, родинні свята й аматорські колективи. Саме такий побутовий пласт підтверджують записи «Баби Єльки» в Несватковому і Копенкуватому [4; 6]. Четвертий блок – сучасні практики – охоплює експедиційну фіксацію, міські реконструкції, освітні майстер-класи, сценічну практику й цифрову популяризацію; прикладами є школа традиційних танців у Кропивницькому, освітні відеоуроки для закладів освіти та концертні постановки «Кам'янчанки» [8; 9; 10; 12]. П'ятий блок – функції – узагальнює значення танцю як форми культурної пам'яті, міжпоколінного передавання, локальної ідентичності та комунікативної взаємодії.

Описана у схемі структура не повинна сприйматися як фіксація одного автентичного варіанта танцю. Вона має аналітичне призначення, а саме: упорядковує наявні відомості про «Карапет» і показує, яким чином танець переходить від локального побутового середовища до архівування, навчання, сценічної презентації та цифрового поширення. Саме таке розмежування дає змогу уникнути ототожнення польового запису, міського майстер-класу, концертної постановки й медійного відео, оскільки кожна з цих форм має власну мету, виконавський склад і ступінь віддалення від первинного побутового виконання.

Можна констатувати, що у традиційних наукових студіях дослідження танцю «Карапет» характеризується джерельною розпорошеністю. Танець не згадується як самостійний художній феномен. Відомості про нього можливо знайти в ширших працях і електронних републікаціях про українську народну хореографію, у каталогах традиційних танців, у відеотеках, експедиційних матеріалах, аматорських і сценічних записах.

Отже, в реаліях сьогодення щодо танцю «Карапет» не має достатньо опрацьованої спеціальної монографічної його характеристики. Через це в науковому аналізі ми намагалися чітко розмежовувати історичні твердження про походження, хореографічні ознаки, локальні записи, сценічні обробки та сучасні популяризаційні матеріали. «Карапет» визначено нами як народний побутовий танець адаптованого походження, а не як ізольований архаїчний зразок. Уточнено його джерельний статус, узагальнено коло науковців і сучасних практиків, які опосередковано або безпосередньо працювали з цією проблематикою, подано стисле визначення танцю, окреслено основні форми сучасного побутування й запропоновано схему, що систематизує походження, географію, форми існування, сучасні практики та функції «Карапету». Такий підхід дозволяє ввести танець до наукового обігу не лише як назву з репертуару, а як складне явище української хореографічної культури, в якому поєднані запозичення, локальна адаптація, побутова пам'ять, сценічне опрацювання й цифрове документування.

Подальшого дослідження потребують нотні й аудіотранскрипції конкретних варіантів «Карапету», потактовий опис рухів, зіставлення локальних виконань із Харківщини, Полтавщини, Кропивниччини, Поділля, Волині й Чернігівщини, аналіз співвідношення побутової та сценічної манери, а також уточнення зв'язку

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

назви «Карапет» із пісенними, інструментальними й танцювальними варіантами, які циркулюють у сучасному медіапросторі.

Література

1. Богород А. Каталог танців. URL : <https://tanci.etnoua.info/kataloh/> (дата звернення: 11.05.2026).
2. Богород А. Український народний танець. URL : <https://honchar.org.ua/blog/ukrayinskyj-narodnyj-tanets-i26> (дата звернення: 10.05.2026).
3. Василенко К. Український танець. Київ, 1997. С. 268–281. Взаємозв'язки та взаємовпливи українського народного танцю і хореографії народів, які мешкають в Україні. URL : <https://tanci.etnoua.info/vse/vzaiemozvyazky-ta-vzaiemovplyvy-ukrayinskoho-narodnoho-tancyu-kim-vasylenko/> (дата звернення: 14.05.2026).
4. Виступовичі у Несватковому. 72-га експедиція «Баби Єльки». Баба Єлька. 25.10.2021. URL : <https://babayelka.kr.ua/expeditions/63-vistupovychi-u-nesvatkovomu-72-ha-ekspeditsiia-babi-ielki> (дата звернення: 13.05.2026).
5. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1963. С. 28–35. Танці в житті українського народу. URL : <https://tanci.etnoua.info/vse/tanci-v-zhytti-ukrainskoho-narodu-andriy-humenyuk/> (дата звернення: 11.05.2026).
6. Етно-проект «Баба Єлька»: «найтанцювальніше» село Кіровоградщини – Копенкувате. Hromadske Radio. 19.07.2021. URL : <https://hromadske.radio/publications/etno-proiekt-baba-yel-ka-naytantsiuval-nishe-selo-kirovohradshchyny-kopenkuvate> (дата звернення: 14.05.2026).
7. Карапет («Дівочка Надя»). Народні побутові танці першої половини ХХ століття Харківської та Полтавської областей із колекції експедиційних записів Лабораторії нематеріальної культурної спадщини ООМЦКМ. Харківський обласний центр культури і мистецтва. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aPq5d5FJslQ> (дата звернення: 12.05.2026).
8. КАРАПЕТ @PETRONAVRYLYUK. «Карапет». Народний побутовий танець. Виконує народний ансамбль танцю «Кам'янчанка» міського будинку культури. Балетмейстери Петро Гаврилук, Богдана Пілець. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OmXOFZpPVCK> (дата звернення: 16.05.2026).
9. На вулицях Кропивницького учасники етнолабораторії «Баба Єлька» навчали перехожих етнічним танцям. CBN. 09.06.2022. URL : <https://cbn.com.ua/2022/06/09/na-vulytskyah-kropyvnytskogo-uchasnyky-etnolaboratori-yi-baba-yelka-navchaly-perehozhyh-etnichnym-tantsyam-video/> (дата звернення: 14.05.2026).
10. Полька, яблучко, карапет: яка вона – танцювальна спадщина Кропивниччини. Баба Єлька. 10.04.2026. URL : <https://babayelka.kr.ua/news/226-polka-iabluchko-karapet-iaka-vona-tantsiuvalna-spadschina-kropivnichchini> (дата звернення: 13.05.2026).
11. Результати I туру VII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського. Хмельницький обласний науково-методичний центр культури і мистецтва. 09.04.2024. URL : <https://honmccm.com.ua/rezultaty-i-turu-vii-vseukrainskoho-festyvaliu-konkursu-narodnoi-khoreohrafii-imeni-pavla-virskoho/> (дата звернення: 13.05.2026).
12. Традиційні танці, ігри й веснянки Кіровоградщини: «Баба Єлька» зняла відеоурок для освітніх закладів Кропивницької громади. Баба Єлька. 13.06.2025. URL : <https://babayelka.kr.ua/news/195-traditsiini-tantsi-ihri-i-vesnianski-kirovohradschini-baba-ielka-zniala-videourok-dlia-osvitnikh-zakladiv-kropivnitskoi-hromadi> (дата звернення: 14.05.2026).
13. У Хмельницькому проходить всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії. Суспільне Хмельницький. 05.06.2021. URL : <https://suspilne.media/khmelnyskiy/136899-u-hmelnickomu-prohodit-vseukrainskij-festival-konkurs-narodnoi-horeografii/> (дата звернення: 12.05.2026).

*Брацун Тетяна Сергіївна,
викладач кафедри народної хореографії та теорії танцю
Харківської державної академії культури,
член Національної хореографічної спілки України*

СПІВТВОРЧІСТЬ ЯК НОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ВЕКТОР В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

В контексті глобалізації та культурних трансформацій розвиток мистецької освіти є надзвичайно важливим, оскільки вона є значимим елементом формування та розвитку особистості та збереження культурних традицій. [1, с. 24]. Глибинні трансформації сучасного суспільства вимагають актуальних змін у підходах до освітнього процесу. Галузь хореографічної освіти не є винятком та здебільшого орієнтується на гуманістичні, інклюзивні та особистісно-центровані підходи. Сучасна хореографічна практика, окрім високої технічної майстерності, вимагає від виконавців індивідуальності, ініціативності, креативного мислення, вміння імпровізувати. В умовах розвитку інклюзивної освіти, зміни поколінь та глобальної цифровізації суспільства традиційні авторитарні методи навчання перестають забезпечувати повною мірою потреби сучасних дітей та молоді у самовираженні, співучасті у створенні хореографічного образу, залученості до творчого процесу. Це спонукає викладачів до пошуку та впровадження новітніх підходів до освітнього процесу та комунікації з учнями, застосування інноваційних технологій задля ефективного розвитку не лише виконавської майстерності, а й суміжних компетентностей в хореографічному мистецтві [3, с. 154].

Тема нових парадигм хореографічної освіти активно досліджується сучасними науковцями та викладачами. Денисюк Ж. в статті «Мистецька освіта в умовах глобалізації та культурних трансформацій сучасності» розглядає тенденції та перспективи розвитку мистецької освіти в цілому. Ткаченко І. в статті «Новаторські підходи до викладання хореографії в університетській освіті» аналізує інноваційні методи навчання у фахових вищих навчальних закладах. Ростовська Ю. в своїй науковій роботі окреслила значення інноваційних технологій у підготовці майбутніх педагогів-хореографів. Це доводить актуальність запиту суспільства на пошуки нових методів викладання хореографічних дисциплін.

На сьогоднішній день співтворчість в хореографічній педагогіці переходить від допоміжного до провідного вектору, змінюючи сталу модель «викладач-учень» на партнерську модель, в якій роль викладача трансформується в роль ментора (тьютора або фасилітатора), а роль учня змінюється від пасивного виконавця до активного співавтора творчих проєктів. Основними принципами співтворчості в хореографічній освіті є:

– відмова від авторитарної моделі викладання та перехід до партнерської взаємодії (передбачає рівноцінний вклад в творчий процес, де кожен учасник має право на власну думку, художнє бачення, індивідуальний прояв та ініціативу);

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

- відкрита комунікація (ґрунтується на спільному обговоренні ідей, образів, сценічних рішень);
- індивідуалізація процесу (надає можливість проявляти власну індивідуальність через пластику та емоційне забарвлення образу, а також дозволяє адаптувати процес під вікові, психологічні та фізичні можливості учасників);
- розвиток імпровізаційного мислення (спонукає до швидкої реакції та винаходу миттєвих художніх, пластичних, образних рішень);
- інклюзивний підхід до творчого процесу (формує середовище, в якому різні способи рухового та емоційного самовираження є цінними, незалежно від фізичних чи психологічних особливостей виконавців);
- рефлексивність (передбачає аналіз творчого процесу, дослідження свого хореографічного досвіду та досвіду інших виконавців, усвідомлення значення власного внеску в колективну роботу);
- спільний творчий результат (хореографічна робота є результатом впливу кожного учасника на формування загальної художньої концепції, на пошук пластичних рішень, на емоційне забарвлення, кожен виконавець відчуває власну значущість в хореографічному творі).

З огляду на зазначені принципи, можемо стверджувати, що співтворчість в хореографії передбачає глибоке залучення кожного виконавця в творчий процес, що перетворює рутинне технічно-методичне відпрацювання рухів у свідомий пошук найкращих художніх, пластичних, емоційних рішень. Таким чином, учасники розвивають не лише виконавську майстерність, а й креативне мислення, формують комунікативні навички, відповідальність та вміння працювати в команді.

Впровадження хореографічної співтворчості є особливо важливим для інклюзивних груп. Такий педагогічний підхід створює умови для покращення взаєморозуміння, подолання психологічних бар'єрів між учасниками танцювального колективу, прийняття різноманітності та унікальності кожного учасника, що, своєю чергою, створює екологічне середовище для навчального процесу.

Проте попри великий педагогічний потенціал співтворчості, значною проблемою залишається недостатня методична база. Це ускладнює пошук балансу між свободою творчості та структурою. Надмірна свобода у співтворчості може призвести до хаотичності, втрати цілісності та зниження результатів. Тому викликом є збереження оптимального співвідношення між ініціативністю виконавців та керівництвом педагога.

Також необхідно усвідомлювати, що спільна творчість потребує більше часу на обговорення ідей, пошук художніх рішень, дослідження пластичних форм, рефлексію. В умовах обмеженого часу уроку, репетиції, підготовки до виступів складно знаходити час на колективний творчий пошук, тому не всі педагоги готові відмовитися від директивних методів навчання. Також для багатьох хореографів це є складним через звичні моделі викладання або побоювання втрати контролю над творчим процесом.

Співтворчість в хореографічному мистецтві є перспективним педагогічним напрямом. Вона сприяє формуванню не тільки виконавських навичок, а також є

підґрунтям для розвитку комунікації, креативності, ініціативності та командної роботи [2, с. 179]. Впровадження співтворчого підходу створює екологічний простір, в якому реалізуються творчі можливості кожного учасника, незалежно від його фізичних та психологічних особливостей. Водночас перехід до цього напрямку хореографічної педагогіки вимагає методичного оновлення, професійної підготовки педагогів та пошуку балансу між творчою свободою та структурованістю. Незважаючи на існуючі виклики, цей педагогічний вектор має значний потенціал для формування сучасної педагогічної парадигми в хореографічному мистецтві, побудований на комунікації, взаємоповазі та спільному розвитку.

Література

1. Денисюк Ж. З. Мистецька освіта в умовах глобалізації та культурних трансформацій сучасності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 1. С. 23–28.
2. Лань О. Б. Soft skills сучасного молодого балетмейстера необхідні для створення колективного творчого проєкту. Наукові записки. Серія: «Педагогічні науки». 2022. № 204. С. 178–184.
3. Ростовська Ю. О. Інноваційні освітні технології у професійній підготовці майбутніх педагогів-хореографів у закладах вищої освіти. Наукові записки. Серія «Психологопедагогічні науки». Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2024. № 4. С. 152–159.

Фенько Ксенія Олександрівна,
*магістр хореографії,
керівник гуртка “Зразковий художній колектив
ансамбль народного танцю «Росточки»”
Дитячого-юнацького центру Дарницького району м. Києва*

ЗАРОДЖЕННЯ, СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТОК ТА ДОСЯГНЕННЯ ЗРАЗКОВОГО ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ АНСАМБЛЮ НАРОДНОГО ТАНЦЮ «РОСТОЧКИ»

Ансамбль народного танцю «Росточки» [1] розпочав свою діяльність у жовтні 2002 року на базі Дитячо-юнацького центру Дарницького району міста Києва в приміщенні загальноосвітньої школи № 289.

Засновником та незмінним керівником колективу є балетмейстер I категорії Маркаров Бадал Васильович. Першими хореографічними постановками ансамблю стали танці «На полонині» [2], «Поліська полька» [3], «Пташенята» та «Полтавський козачок» [4], створені Бадалом Маркаровим у співпраці з хореографом Трифоною Тамарою. Уже в грудні 2002 року відбувся перший виступ колективу на семінарі директорів шкіл Дарницького району, який став фактичним днем народження ансамблю.

У 2003–2004 роках ансамбль активно розширював свою діяльність, організовуючи роботу з вихованцями дошкільного віку на базі школи № 305.

Важливим етапом розвитку стали 2005–2009 роки. У 2006 році ансамбль вперше представив Україну на Міжнародному фестивалі в Болгарії та здобув I місце. У 2008 році колектив вдруге взяв участь у цьому фестивалі, де виборов найвищу нагороду – Гран-прі.

Навесні 2009 року ансамблю було присвоєно почесне звання «Зразковий художній колектив». Це стало визнанням високого рівня творчої діяльності та потужним стимулом для подальшого розвитку. Завдяки згуртованій співпраці педагогів, вихованців і батьків колектив щороку досягав нових творчих вершин, розширював репертуар, зміцнював матеріально-технічну базу та збільшував кількість учасників.

У 2014 році педагогічний склад поповнився новими фахівцями, а репертуар – яскравими постановками: казахським танцем «Степові птахи» [5], композиціями «Купальський віночок» та «Античні фрески». Автором цих постановок стала хореограф-постановник Прошкіна-Забудська Олександра.

У 2014 та 2019 роках колектив успішно підтвердив звання «Зразковий художній колектив», що стало підтвердженням його високого професійного рівня та творчих досягнень.

Період 2020–2023 років став серйозним випробуванням для ансамблю. Пандемія COVID-19 та повномасштабне вторгнення в Україну суттєво вплинули на діяльність колективу: частина вихованців була змушена припинити заняття або виїхати за кордон. Водночас саме в цей складний час до педагогічного колективу приєдналися Фенько Ксенія та Коротенко Ольга, які привнесли нові творчі ідеї та стали важливою частиною подальшого розвитку ансамблю.

Першою хореографічною постановкою Коротенко Ольги стала стилізація українського народного танцю «Дівоча гідність» [6], яка одразу здобула визнання журі та глядачів і принесла колективу найвищі нагороди, зокрема Гран-прі на всеукраїнських та міжнародних фестивалях і конкурсах.

Попри всі труднощі, у 2021 році ансамбль взяв участь у Міжнародному фестивалі в Грузії та здобув Гран-прі з хореографічною постановкою «Вербова дощечка» [7] (хореограф-постановник – Фенько Ксенія).

За роки своєї діяльності ансамбль «Росточки» виступав на сценах Києва та в багатьох містах України, брав активну участь у міських, районних, всеукраїнських та міжнародних конкурсах і фестивалях, де неодноразово ставав лауреатом, переможцем та володарем Гран-прі.

Сьогодні вихованці ансамблю вивчають не лише українську хореографію та різних народів світу, а й сучасні танцювальні напрямки. Це сприяє всебічному творчому розвитку дітей, формуванню любові до мистецтва та знайомству з культурними традиціями різних народів. Щороку колектив презентує нові постановки, які викликають захоплення як у виконавців, так і у глядачів.

Високий професіоналізм педагогів, наполегливість вихованців та підтримка батьків створюють сприятливі умови для творчого розвитку кожної дитини. Особливо цінним є те, що випускники ансамблю продовжують підтримувати зв'язок із колективом, передають свій досвід молодшим поколінням та залишаються частиною великої творчої родини.

Протягом багатьох років Маркаров Бадал Васильович разом із педагогами ансамблю дбайливо виховує юні таланти. Саме ця ідея стала основою назви колективу: маленькі «росточки» з часом перетворюються на яскраві квіти, які вражають своєю майстерністю. Ансамбль «Росточки», це велика родина однодумців, де кожен знаходить підтримку, натхнення та можливість для творчого зростання.

Література

1. Ансамбль Народного Танцю «Росточки» URL: https://www.instagram.com/ansambl_rostochki?igsh=cW02ZnZtNW1hdzB1 (дата звернення: (15.05.2026)
2. Танець «На полонині» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Znj4XqOLQkw> (дата звернення: (15.05.2026)
3. Танець «Поліська полька» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gXYtGRbzOTc> (дата звернення: (15.05.2026)
4. Танець «Полтавський козачок» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y4D9n0DT6Zo> (дата звернення: (15.05.2026)
5. Казахським танець «Степові птахи» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=otnc9M-цyaE> (дата звернення: (15.05.2026)
6. Стилiзацiя українського танцю «Дiвоча гiднiсть» URL: <https://www.instagram.com/reel/DJoXW4boalp/?igsh=MWhkcXY4MmFrZnk0bA==> (дата звернення: (15.05.2026)
7. Танець "Вербова дощечка" URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NGdhTwv3dZA> (дата звернення: (15.05.2026)

Секція 2

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО МЕДІАПРОСТОРУ

Шабінський Микола Євгенійович

*кандидат педагогічних наук,
керівник проєкту з педагогічного супроводу
українських дітей Версальської академії,
м. Версаль, Франція*

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВИХОВАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ШКОЛІ НА ПРИКЛАДІ НАЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ВЕРСАЛЬСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

Академія – це освітній територіальний округ, через який Міністерство здійснює керівництво навчальними закладами початкового та середнього ступеню освіти. Таким чином, академія у Франції - це приблизно те саме, що й обласний відділ освіти в Україні. Територія усієї Франції розбита на 30 округів-академій, кожна з яких знаходиться під керівництвом ректора.

Версальська академія об'єднує території чотирьох департаментів паризького регіону, розкинулася на площі 5,5 тис. кв. км. З загальною кількістю населення - 5 600 000 осіб.

Наша академія працевлаштовує 102 000 працівників (серед яких 79 000 відносяться до педагогічно-виховательського складу), які забезпечують освітній процес для 1 200 000 учнів у 4 100 навчальних закладах. Серед них 1800 учнів – новоприбулі діти з України.

Культурне виховання та мистецькі практики у закладах початкової та середньої освіти входять до сфери відповідальності академічної делегації з культурної діяльності (DAC) Версальської академії. Саме ця структура допомагає школам реалізувати мистецькі проєкти у партнерстві з професіоналами виконавського мистецтва (танцівниками, хореографами, режисерами). Таким чином:

- По перше, учні та їхні вчителі мають можливість знайомитись з танцем у його мистецькому вимірі, бути запрошеними і навіть приймати участь у різноманітних заходах, відчувати особливості особистого підходу як окремих митців так і зразками роботи цілих танцювальних шкіл.

- З іншого боку, завдяки регулярним відвідуванням партнерських культурних структур учні виховують свій світогляд і живлять свою мистецьку практику.

Діяльність (DAC) також спрямована й на створення зв'язків тривалого партнерства між школою та місцевим чи то регіональним культурним середовищем. Оскільки питання взаємозалежності і взаємодії різних видів мистецтва є одним із головних викликів сучасного танцю, рекомендаціями та досвідом (DAC) можуть керувати у своїй діяльності викладачі всіх шкільних дисциплін. Таким чином вони не тільки підживлюють свої базові знання з предмету, але й значно розширюють можливості використання танцю на своїх уроках. Так, учитель пластичного (образотворчого) мистецтва може

використовувати демонстрацію тіла в русі, створення простору та об'єктів «для танцю».

На уроках історії доречно згадати про вплив на розвиток танцювального мистецтва таких особистостей як король-сонце Людовик XIV чи то Рудольф фон Лабан, історію виникнення та розповсюдження танго, джазу, хіп-хопу тощо.

На уроках літератури – поговорити про трансформацію від мови до хореографії: форма і зміст, звуки, ритми, або від тіла до тексту: транскрипція відчуття, опис руху...

Математика, як не дивно це може звучати, теж взаємодіє з хореографією у багатьох аспектах, варто лише згадати такі поняття як вектори, базова геометрія хореографії, танець у цифрах, математичні послідовності.

Музика - ритм, партитура, хорова робота, унісон, контрапункт.

Філософія і громадянська освіта - естетика, поняття статі, міжособові стосунки.

Фізика - концепція ваги, траєкторій, світла та звуку.

Природознавчі науки (SVT) - танець і рух, танець і природа, рефлекс пози, зір, слух, дієта та тренування танцівника-спортсмена...

Тематичні семінари є частиною плану академічної підготовки та спрямовані на підготовку викладачів усіх дисциплін, як танцівників, так і нетанцівників, будького, хто бажає створити мистецький та культурно-освітній проєкт у партнерстві з хореографом, чи то збагатити зміст проєкту, який уже знаходиться на стадії реалізації.

Кожен із цих тематичних семінарів побудовано навколо хореографічної школи-всесвіту окремого митця, одну з окремих робіт якого популяризує культурний заклад, партнер цих тренінгів. Учасникам семінару наполегливо рекомендовано відвідати і сам концерт, який можна розглядати як інтегровану частину навчального процесу.

Семінар підкріплено посиланнями на численні документальні джерела, представленими на цифрових інструментах типу padlet.

Два навчальні курси дозволять вам досліджувати мистецький всесвіт хореографів та танцівників:

- Танець мовою письма: щороку пропонує 4 опції відповідно різним художнім подходам. Цей курс ведуть різні хореографи або танцівники, залучення яких запрограмовано через партнерські культурні заклади. Базуючись на практиці танцю, ця підготовка дозволяє краще зрозуміти специфіку процесу хореографічної творчості та опанувати її елементи на практиці.

- The battle: the moment of letting go, у партнерстві з La Place, пропонує підійти до історії та великого розмаїття практик Battle і відчувати зв'язок між виконавцями, їх командами, публікою, музикою, розвиваючи при цьому спроможність до вільного самовираження.

- Інші формації досліджують потенційні зв'язки між різними формами танцю або між танцем та іншими видами мистецтва з метою визначення шляхів мультидисциплінарної роботи, яка ставить людське тіло в центр навчального процесу.

- Майстерня з танцю та літератури: написання на місці проведення, а саме у одному або декількох музеях, регіональному природному парку, будинках поетів

та письменників, спільно хореографом та письменником, дослідження щодо можливих зв'язків між танцем і літературою в сенсорному просторі об'єкту історичної та архітектурної спадщини (музею, історичної пам'ятки, парку, природного середовища).

- Спільно з Національною спілкою шкільного спорту (UNSS) та у партнерстві з La Villette та Points Communs-Nouvelle Scène Nationale у Сержі-Понтуаз та Валь-д'Уаз Версальська академія запрошує дослідити зв'язки між хіп-хопом та іншими видами танцювального мистецтва або між різними течіями вуличного міського танцю. На додаток до матеріалу, який пропонується для реалізації проєктів навколо цієї форми танцю, цей курс прагне привести практику танцю в спортивних товариствах до рівня мистецького партнерства.

- Мистецтво і наука: творчий діалог, цей метод пропонує підійти до аналізу танцювальної тематики не через науку, а через мистецтво. Хореографічний підхід іноді може бути одним із найефективніших видів мистецтва, який дозволяє розглянути певні соціальні явища з незвичайної, а тому цікавої для молоді точки зору.

У цілях інформування партнерів щодо ініціатив мистецького характеру, з метою координації діяльності та поширення корисного досвіду, DAC веде свою сторінку на сайті Академії [1], а також видає інформаційний лист та тематичний журнал [2] в цифровому вигляді.

Слід зауважити, що окремі школи та класи художньо-естетичного виховання (студії, консерваторії, школи танцю та музичні школи) є навчальними закладами комунальної форми власності, які не підпорядковуються Міністерству освіти. Проте вони часто виступають у якості партнерів, доповнюють та поглиблюють заходи з культурного виховання, започатковані загальноосвітньою школою.

Література

1. Les ressources de l'éducation artistique et culturelle URL: <https://www.ac-versailles.fr/les-ressources-de-l-education-artistique-et-culturelle-123908> (дата звернення 12.05.2026)

***Шалана Світлана Віталіївна,**
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
майстер спорту,
член Національної хореографічної спілки України
член Міжнародної ради танців CID UNESCO*

ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД ВИКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА» ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Сучасний мистецький простір наповнений великою кількістю хореографічних колективів, від професійних до аматорський, від дорослих до дитячих охоплюючи повний спектр видів та напрямків танцю. Обличчям, душею, мотором, генератором ідей будь якого з цих колективів, є його керівник. Це людина-фахівець, яка поєднує в собі знання з хореографії, педагогіки, психології,

менеджменту... і окрім цього вона постійно має вдосконалювати набуті та опановувати нові знання. Однією з основних видів роботи керівника творчого колективу є постановча робота, яку вважають «візитівкою». І тільки від керівника залежить чи буде вдалою репертуарна політика, яка дозволить колективу мати власне обличчя, оригінальність, наповненість...

В Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв на кафедрі хореографії предмет «Мистецтво балетмейстера», є одним з основних фахових напрямів, який викладається з 1 по 4 курс і винесений на Державний екзамen. Саме на цьому предметі студенти опановують теоретично і практично ази постановчої роботи.

1 вересня 2023 року я прийняла під кураторство 1 курс, під аббревіатурою БХР 31-23 «Хореографія» і БХР 34-23 «Класична хореографія» у складі 24 студентів і серед інших предметів почала викладати «Мистецтво балетмейстера». Опановуючи предмет спиралась на робочу програму «Мистецтво балетмейстера» Каміна Володимира Олексійовича, яка безперечно є ґрунтовним, творчим і педагогічним надбанням кафедри [2].

За плануванням зазначеної робочої програми на 1-му курсі I семестру, темою модулю є тема «Етюдна робота як фундамент майбутньої хореографічної постановки», студенти мали опанувати драматургію етюду, як першооснови балетмейстерської діяльності і поставити сольний номер. Відповідно до бажань та здібностей студентів була обрана тема, вид, жанр постановчих робіт для кожного індивідуально і тільки після цього почався процес музичного оформлення. Завданням починаючих постановників було опанувати ази процесу творення і надалі втілювання номеру особисто.



Жарков Андрій
«Славний лицар»

(Устїм Кармалюк за висловом Т.Шевченка)



Ряба Марія
«Вишивка»

фарбами на полотні»
(Катерина Білокур)



Гніденко Денис
«Даруючий посмішку»
(Чарлі Чаплін)



Шведенко Софія
«Сила Янтри» (Чаклунка)

На заліку (1.12.2023) студентами було продемонстровано різнопланові етюди: Рибалка Дарина – «Прийди серденько буду з тобою» (Івана Купала), Гончаренко Діна – «Бути собою» (Уітні Хюстон), Белова Софія – «Мленька-велика Едіт» (Едіт Піаф), Безкоровайна Анастасія – «Валіза для Пеппі» (Пепі), Гніденко Денис – «Даруючий посмішку» (Чарлі Чаплін), Гончаренко Дарія – «Крок довжиною в життя» (Мерлен Дітріх), Любовікова Марія – «Відлітають журавлі» (К.Цисик), Пугач Діана – «Danser sur les pointes» (танець на кінчиках пальців – Марія Тальйоні), Удовиченко Маргарита – «Старанна господиня» (Хозяюшка), Пізніур Олена – «Київська княгиня» (Княгиня Ольга), Ряба Марія – «Вишивка» фарбами на полотні» (Катерина Білокур), Бакліцька Софія – Волі гідні! (Біженка), Шведенко Софія – «Сила Янтри» (Чаклунка), Кантеміров Костянтин – «Легенда Карпат» (Олекса Довбуш), Шаповал Дарія – «Доля Катерини» (Катерина Т.Шевченко), Жарков Андрій – «Славний лицар» (Устїм Кармалюк за висловом Т.Шевченка) та отримані позитивні оцінки [6].

За результатами екзамену за I семестр з предмету «Мистецтво балетмейстера» 20.03.2024 студенти 1 курсу БХР 31-23, БХР 34-23, навідалися з концертом, в рамках профорієнтаційної роботи, до Спеціалізованої школі № 265 м. Києва [1].

16.12.2023 року Бакліцька Софія, студентка 1 курсу, виборола 1 місце з хореографічним етюдом «Волі гідні» (залікова робота з предмету «Мистецтво балетмейстера») на Міжнародному фестивалі-конкурсі дитячої та юнацької творчості «Новорічна містерія» у рамках фестивалю «Світ у твоїх долонях» [7].

**Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі:
матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції**



*Після заліку I курс I семестр з предмету «Мистецтво балетмейстера»
Клас: доцента Світлани Шалапи
1 грудня 2023*



*Студенти I курсу БХР 23 кафедри хореографії НАКККиМ
з концертом в Спеціалізованій школі № 265 м. Київ
20 березня 2024*

У II семестрі I курсу була поставлена наступна тема постановочної роботи «Хоровод і хороводний танець». Студенти мали опанувати: хороводи в традиційних святах і обрядах, його різновиди і форми, взаємозв'язок музики та лексики танцю,

Секція 2. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО ...

просторовий малюнок та його засади. Студенти вперше стикнулись з масовим танцем, з необхідністю вміти донести ідею твору і навчити танцівників виконувати завдання. Тобто опановувалась подвійна задача, з одного боку – суто постановка хороводу, з іншого – вміння працювати з виконавцями. Але головним завданням тематики цього семестру було оволодіння студентами різноманітним орнаментальністю хороводів, відчувати малюнок танцю, тому що саме хороводний танець надає таку можливість.

5 червня 2024 року відбувся екзамен, студенти показали наступні постановочні роботи: Белова С. – «Його величність карнавал», Коновалова В. – «Відчуття польоту», Турчин Д. – «Кочарі» (Греція), Лобовікова М. – «Легенда богині Калі», Пугач Д. – «Струни любові», Пізнюр О. – «Кольоровий світ циган» (циганський), Жарков А. – «На пероні» (єврейський), Гончаренко Д. – «Дикий шабаш», Ряба М. – «Метелиця-хурделиця», Рибалка Д. – «Березнянка», Удовиченко М. – «Земля убрана весною», Шаповал Д. – «Подоланочка»...



*Світлана Шалана і Бакліцька Софія
на Міжнародному фестивалі-конкурсі дитячої та юнацької творчості «Новорічна містерія»
16.12.2023 року*

Найкращі роботи: Гніденко Д. – «Вальс», Гончаренко Д. – «Купальський вінок», Шведенко С. – «Відчуй, як планеті болить...», Безкоровайна А. – «У мене немає дому», Бакліцька С. – «А Муза серце надихає і піднімає в небеса», Кантеміров К. – «Полонинське літо», було обрано для показу на творчому показі-звіті кафедри хореографії Інституту сучасного мистецтва НАКККиМ, в рамках ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», яка проходила 6-7 червня 2024 року [4, с. 15; 5].

**Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі:
матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції**



Гніденко Д. «Вальс»



Бакліцька С.
«А Муза серце надихає і піднімає в небеса»



Гончаренко Д.
«Купальський вінок»



Кантеміров К.
«Полонинське літо»

За робочою програмою завданням 2 курсу III семестру, є тема «Сценічна обробка фольклорного хореографічного матеріалу», тобто стилізація. Студенти мали ознайомитись з методами збору і принципами сценічної обробки фольклорного танцю, опанувати прийоми використання елементів стилізації в українському побутовому танці. На екзамені з предмету студенти продемонстрували: Гніденко Д. – «Гуцулка Ксеня», Любовікова М. – «Лялька-мотанка», Гураш С. – «Квітка зустрічі», Коновалова В. – «Дівія – богиня ночі», Турчин Д. – «Харцизова душа», Шаповал Д. – «Зозуля кувала», Белова С. – «Завжди в серці», Прохорова А. – «Чарівне зцілення», Удовиченко М. – «Мавка», Ряба М. – «Птахи дитинства», Рибалка Д. – «Порізала пальчик», та інші. За рекомендацією кафедри та підсумками екзамену з предмету «Мистецтво балетмейстера» для участі у XXVIII Міжнародному двотуровому фестивалі-конкурсі дитячої та юнацької творчості «Новорічна містерія» у рамках фестивалю «Світ у твоїх долонях» (14-15.12.2024 м. Київ) було висунуто наступні творчі роботи: Шведенко С. – «Марена», Кантеміров К. – «Тривога», Бакліцька С. – «Оберіг кохання», Жарков А. – «Гордовита Аничка», Пізнюр О. – «Черевички», Гончаренко Д. – «Дайбожичі», Пугач Д. – «Калина», але з об'єктивних причин взяли участь: Безкоровайна А. – «У кожного своя мрія» і Гончаренко Д. – «В обіймах землі».

Секція 2. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО ...



Гончаренко Д.
«В обіймах землі»



Безкоровайна А.
«У кожного своя мрія»



*На сцені при отриманні Диплому І премії
перший ряд (з ліва на право): Гончаренко Д., Гончаренко Д., Безкоровайна А., Бакліцька С.,
Шведенко С. Пізнюр О., Шалана С.
14-15.12.2024 м. Київ*

За результатами XXVIII Міжнародного фестивалю-конкурсу дитячої та юнацької творчості «Новорічна містерія», здобувачі вищої освіти кафедри хореографії НАКККіМ 2 курсу, БХР – 23 стали Лауреатами І премії [8].

Дитяча тематика в хореографії – казки, це тема постановчих робіт до якої за

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ

Іспит з предмету: «Мистецтво балетмейстера»
Тема постановочних робіт на VI семестр:
ХОРЕОГРАФІЧНА КОМПОЗИЦІЯ НА ДИТЯЧУ ТЕМАТИКУ

здобувачі вищої освіти:
2 курс, БХР – 23
клас педагога:
доцента кафедри хореографії
Шалана Світлани Віталіївни

↓

КИЇВ -2025

робочою програмою долучились студенти у IV семестрі.

Казка, з її соціальним, психологічним, педагогічним та драматургічним наповненням, є найкращим джерелом репертуару дитячих хореографічних колективів. Саме тому одним модулів предмету «Мистецтво балетмейстера», є завдання навчити майбутніх керівників колективів, хореографів-постановників вміти опановувати дитячу хореографічну тематику.



Пізнюр О.
«Спляча красуня»



Бакліцька С.
«Аліса в країні чудес»



Кантеміров К.
«Три козаки»

Студенти самостійно обрали тематику казок та опрацювали сценарно-композиційний план, розробили драматургію, лібрето на основі чого підібрали музичний матеріал. Тематика казок мала широкий спектр: Безкоровайна А. – «Принцеса на горошині» Г. Андерсен, Скорєва В. – «Квіти маленької Іди» Г. Андерсен, Белова С. – «Відважна» Б. Чемпмен, Жарков А. – «Бременські музики» Брати Грим, Гончаренко Д. – «Златовласка» К.Я.Ербен, Прохорова А. – «Дюймовочка» Г. Андерсен, Гніденко Д. – «Тисяча і одна ніч», Удовиченко М. – «Котигорошко» українська народна казка, Ряба М. – «Кривенька качечка» українська народна казка, Шведенко С. – «Снігова королева» Г. Андерсен, Коновалова В. – «Русалонька» Г. Андерсен, Гончаренко Д. – «Гензель і Гретель» (Прянічний Будинок) Брати Грим, Рибалка Д. – «Червона шапочка» Ш Перро, Турчин Д. – «Тесей і Мінотавр» Міфи Давньої Греції, Шаповал Д. – «Калинова сопілка» українська народна казка.

5 і 6 червня 2025 року на високому професійному рівні кафедра хореографії Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва провела X Міжнародну науково-практичну конференцію «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі».

6 червня 2025 року фінальним акордом зазначеної конференції став творчий показ-звіт кафедри хореографії НАКККіМ і творчих колективів України. До показ-звіту увійшли і постановки роботи студентів II курсу БХР 31-23 «Хореографія» та

Секція 2. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО ...

БХР 34-23 «Класична хореографія» з предмету «Мистецтво балетмейстера», клас викладача Світлани Шалапи: Пугач Д. – «Попелюшка» Ш. Перро, Пізнюр О. – «Спляча красуня» Ш. Перро, Бакліцька С. – «Аліса в країні чудес» Л. Керрол, Гураш С. – «Червоні башмачки» Г. Андерсен, Кантеміров К. – «Три козаки» за мотивами мультиплікаційних фільмів В. Дахно [4, с.19; 5].

Тема постановочних робіт V семестру 3-го курсу «Хореографічний твір із розгорнутою лексикою» за завданням якої студенти мали обрати та відтворити за відео хореографічний твір провідного діяча мистецтва. 26.11.2025 року відбувся екзамен з предмету: «Мистецтво балетмейстера», на якому студенти продемонстрували наступні роботи:



– Безкоровайна А. – постановочна робота на пісню «Хтось, кого я колись знав», автор та виконавець Готьє;

– Удовиченко М. – хореографічна композиція «Барви Карпат», постановка М. Вантуха, хореографія Ю. Саакянца;

– Любовікова М. – хореографічна постановка «Соло Ехо», створена канадською хореографкою Крістал Пайт;

– Гураш С. – «Індійський танець» варіація з балету «Баядерка», муз. Л. Мінкуса, бал-т М. Петіпа;

– Бєлова С. – дует «Надвечірня прогулянка» з американського драматичного фільму-мюзиклу «Ла-Ла Ленд», хореограф Менді Мур;

– Скорєва В. – «Сегіділья» з 1-го акту балету «Дон Кіхот» муз. Л. Мінкуса, бал-р. М. Петіпа;

– Жарков А. – хореографічна композиція «Несе Галя воду», постановка Г. Клокова, муз. нар., обробка П. Герасименка;

– Коновалова В. – «Ритуальний танець» з 1-го акту балету «Баядерка», муз. Л. Мінкуса, бал-р М. Петіпа;

– Турчин Д. – фінальний танок з американської романтично-танцювальної мелодрами «Брудні танці», постановник та виконавець Патрік Свейзі;

– Бакліцька С. – композиція 1995 року на пісню «Небезпечний» з восьмого студійного альбому американського автора-виконавця Майкла Джексона;

– Голяк С. – варіація «Танець подруг» з балету «Дон Кіхот» муз. Л. Мінкуса, бал-р М. Петіпа;

- Гончаренко Д. – український народний сюжетний жартівливий танець «Горлиця», постановник О. Гомон;
- Ряба М. – українська старовинна кадрили «Дев'ятка», постановка П. Вірського;
- Пізнюр О. – хореографічна постановка «Париж», хореограф Кіммі Матіч;
- Шаповал Д. – хореографічна композиція «Подільночка», постановка П. Вірського;
- Пугач Д. – хореографічна постановка «Сонет», хореограф Марина Алмаєва;
- Прохорова А. – «Додайте жару», остання сцена Мюзиклу Мулен Руж;
- Рибалка Д. – український дівочий танець «Плескач», постановка П. Вірського.



*В. Білошкурський, В. Гурський,
С. Клим'юк,
на екзамені з предмету:
«Мистецтво балетмейстера»
26.11.2025 року*

На екзамені були присутні шановні гості: *Білошкурський Володимир Степанович* – заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії факультету мистецтв Українського Державного університету імені Михайла Драгоманова, Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського, *Клим'юк Юрій-Станіслав Вячеславович* – доктор філософії, викладач кафедри хореографії факультету мистецтв Українського Державного університету імені Михайла Драгоманова, Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського, *Гурський Віталій Іванович* – викладач Комунального закладу вищої освіти

Київської обласної ради «Академія мистецтв» імені Павла Чубинського, балетмейстер-постановник Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, художній керівник Народного ансамблю танцю «Горлиця», які дали високу оцінку творчих робіт студентів та висловили побажання.

Наступним завданням робочої програми з предмету «Мистецтво балетмейстера» для 3 курсу VI семестр є постановочна робота на основі мистецького твору: літературного – епос, лірика, драма; образотворчого – картини, скульптура; бібліографія творчості... Завдання складне, але цікаве, та за правилами, що склались з першого курсу, а саме: обрати тему, ідею, жанр майбутньої постановки, розробити лібрето, драматургію, сценарно-композиційний план, лексика, ескізи костюмів, підбирати музичний матеріал, все це має бути опановано і затверджено викладачем ще до початку семестру. Саме це правило дає можливість з перших семестрових пар починати постановочний процес. Зрозуміло, що процес творення постановочних робіт студентами, які ще навчаються, непередбачуваний, тому доопрацювання йде і впродовж семестру. Наступним напрацювання, є підготовлена

Секція 2. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО ...

кожним студентом, прев'ю-презентацію, що має бути представлена перед показом кожної роботи на екзамені.



«Подих руху Марти Грехем» постановча робота студентки 3 курсу, БХР 31-23 Бакліцької Софії

Вид: сучасний танець – modern

Жанр: героїко-побутовий

Тема: творчого та професійного становлення

Ідея: творчий пошук в мистецтві танцю приводить до світового визнання

Над завдання: творчий шлях пошуків і становлення викристалізувався у власний стиль, відомий як

«Техніка Марти Грехем», яка збагатила світову хореографію.

Марта Грехем (1894–1991) – видатна американська танцівниця та хореографка, яку називають «матір'ю танцю модерн»



Лібрето

Експозиція: Марта Грехем – молода американська дівчина, стримана, вихована в суворій родині XX століття. Світ навколо живе правилами, а танець сприймається як легковажна справа.

Зав'язка: Одного разу Марта потрапляє на концерт відомої танцюристки Рут Сен-Дені, після якого вона мріє – стати танцівницею.

Розвиток дії:

I ступінь – у школі танцю «Денішоун» Марта вивчає техніку руху, сценічність...

II ступінь – Марта Грехем створює власну школу, на базі якої формує нову систему, експериментуючи з диханням, скороченням і розслабленням (contraction & release).

III ступінь – Марта збирає навколо себе танцівників, які готові сприймати і творити новий танець. До трупі приєднується Ерік Гокінс – талановитий танцівник з класичною підготовкою, який стає провідним солістом і партнером Марти. Згодом сценічна близькість переходить у особисту.

IV ступінь – разом з Еріком вони вдосконалюють техніку руху – частково впроваджуючи методику класичного танцю, створюють нові постановки, розширюють репертуар трупі, змінюють позиції сучасного танцю в Америці. З часом творчі шляхи Марти Грехем і Еріка Гокінса розходяться. Через особистий досвід Марта знаходить нову глибину у творчості та продовжує свій шлях із ще більшою внутрішньою силою.

V ступінь – ім'я Марти Грехем стає відомим далеко за межами Америки. Її трупі гастролює світом, а постановки визнають новим етапом розвитку хореографії.

Кульмінація: З роками тіло поступово втрачає гнучкість і силу, Марта все рідше виходить на сцену, все більше спостерігає, навчає, ставить, передає свій досвід учням.

Розв'язка: Марта пішла, але залишила після себе величезний внесок у світ танцю. Вона винайшла власний стиль, відомий як «Техніка Марти Грехем» яка збагатила хореографію. Час минає. Покоління змінює покоління. Але її спадок живе: у студіях по всьому світу, танцівники продовжують відточувати техніку руху Марти. Її ідеї, її творчість, її стиль – це більше, ніж вистави. Це мистецтво, яке продовжує жити. У кожному танцювальному русі – відчуватися подих Марти Грехем, який ніколи не стихає. Її танець, це сама ВІЧНІСТЬ.



Музика:

композиція «Шостий подих, останній подих/ Sixth Breath, The Last Breath» італійського піаніста, композитора і диригента – **Еціо Боско/Ezio Bosso**.

Прев'ю-презентація

Бакліцької Софії

«Подих руху Марти Грехем»

постановча робота студентки 3 курсу, БХР 31-23

Студентами було обрано та опрацьовано наступну тематику постановчих робіт: Коновалова В. – «Лісова пісня» Леся Українка, Пугач Д. – «Ромео і Джульєтта» Вільям Шекспір, Скорєва В. – міф «Пігмаліон і Галатєя» давньоримський поет Овідій, Удовиченко М. – «За двома зайцями» Михайло Старицький, Бакліцька С. – «Подих руху Марти Грехем» бібліографія М. Грехем, Прохорова А. – «Лабіринт Вільяма» картина Василь (Вільям) Курилик, Гураш С. – «Primavera» картина Сандро Ботічеллі, Жарков А. – «Весілля в Кахетії» картина Ніко Піросмані, Шаповал Д. – «Ворожіння на Андрія» картина Микола Пимоненко, Белова Софія – «Парасольки» картина Анна Колос, Пізнюр О. – «Ще трохи, трохи – й зацвітуть морелі...» Ліна Костенко, Ряба Марія – «На кладці» картина Костянтин Трутовський, Турчин Д. – «Танець» А Матісс.

4-5 червня 2026 року, кафедрою хореографії традиційно була проведена XI Міжнародна науково-практична конференція «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», амбасадорами якої були: Національна хореографічна спілка України, Версальська академія Франції, Інститут мистецтвознавства Болгарської академії наук, Державний коледж сучасного танцю імені Ани Малетич (Загреб, Хорватія), Танцювальна компанія Рокфорд (Мічиган, США).

5 червня у рамках конференції відбувся творчий показ-звіт кафедри хореографії Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та творчих колективів, а також обрані постановчі роботи наступних студентів БХР-23: Ряба Марія – «На кладці» картина Костянтин Трутовський, Прохорова А. – «Лабіринт Вільяма» картина Василь (Вільям) Курилик, Шаповал Д. – «Ворожіння на Андрія» картина Микола Пимоненко, Пізнюр О. – «Ще трохи, трохи – й зацвітуть морелі...» Ліна Костенко, Бакліцька С. – «Подих руху Марти Грехем» бібліографія М. Грехем.



Шаповал Д. – «Ворожіння на Андрія» картина Микола Пимоненко



Бакліцька С. – «Подих руху Марти Грехем» бібліографія М. Грехем.



Пізнюр О. – «Ще трохи, трохи – й зацвітуть морелі...» Ліна Костенко



*Екзамен з предмету «Мистецтво балетмейстера», VI семестр
12.06.2026 р.*

12 червня 2026 року відбувся екзамен з предмету «Мистецтво балетмейстера» за VI семестр на якому були присутні:

– викладачі кафедри: *Корисько Наталія Михайлівна*, доцент, заступник

завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник культури України; *Шумілова Вікторія Віталіївна*, доцент, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужена артистка України та інші;

– поважні митці мистецтва танцю: *Білошкурський Володимир Степанович*, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, заслужений працівник культури України; *Клим'юк Юрій-Станіслав Вячеславович*, викладач кафедри хореографічного мистецтв факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, доктор філософії; *Борисенко Тетяна Вікторівна*, викладач-методист, голова предметно-циклової комісії спеціалізації «Народна хореографія» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради Академії мистецтв імені Павла Чубинського, художній керівник та балетмейстер-постановник народного хореографічного ансамблю «Молодощі» Академії мистецтв імені Павла Чубинського

Особистий педагогічний досвід викладання навчальної дисципліни «Мистецтво балетмейстера» для здобувачів вищої освіти спонукає до розробки власної робочої програми з наступним семестровим плануванням:

I курс

1 семестр – Етюд (соло) – фундамент майбутньої хореографічної постановки

2 семестр – Танець малої форми-мініатюра (1-5 виконавців)

II курс

3 семестр – Хоровод і хороводний танець (орнаментальність танцю)

4 семестр – Дитяча тематика в хореографії – казки

III курс

5 семестр – Відтворення творчих робіт провідних митців за записом

6 семестр – Сценічна обробка фольклорного хореографічного матеріалу – стилізація

IV курс

7 семестр – Літературно-драматургічна основа хореографічного твору: літературний (епос, лірика, драма); образотворчий (картини, скульптура), бібліографія творчості...

8 семестр – Масова хореографічна композиція сюїтної форми.

У межах дисципліни «Мистецтво балетмейстера» творчий тандем «педагог-студент» є ключовим механізмом професійного становлення майбутнього хореографа. Ця взаємодія виходить за межі простої передачі знань, перетворюючись на спільний пошук художніх образів та нових засобів виразності.

Педагог, як наставник і співавтор. У хореографічній освіті роль викладача поєднує в собі функції режисера, критика та ментора:

– *стимулювання індивідуальності*: завдання педагога – не нав'язати свій стиль, а допомогти студенту знайти власну балетмейстерську мову;

– *методичний супровід*: Педагог спрямовує студента у виборі музичного матеріалу, драматургії та композиційної структури майбутнього твору;

Секція 2. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО ...

– *творчий діалог*: навчання будується на постійній дискусії, де педагог виступає «першим глядачем», який допомагає виявити слабкі місця та посилити концепцію постановки.

Студент, як активний творець. Студент у цьому тандемі проходить шлях від копіювання майстерності до самостійної творчості:

– *пошук концепції*: під керівництвом викладача студент розробляє ідею – від літературно-хореографічної композиції до повноцінної постановки;

– *практична реалізація*: студент вчиться працювати з виконавцями, втілюючи свій задум у просторі сцени, що є обов'язковою складовою іспитів та заліків з дисципліни;

– *експериментаторство*: творчий тандем дозволяє студенту експериментувати з синтезом мистецтв (музикою, світлом, декораціями) під наглядом досвідченого фахівця;

Складові успішного тандему. Для ефективного опанування предмету «Мистецтва балетмейстера» необхідні:

– *довіра та партнерство*: створення атмосфери співтворчості, де студент відчуває свободу для самовираження;

– *дотримання традицій і новаторство*: педагог, у своїй методиці викладання наголошує на важливості знання класичної основи для створення сучасної форми постановочної роботи;

– *результативність*: кінцевим продуктом тандему є авторська хореографічна робота (мініатюра, номер або вистава), яка демонструє зрілість студента як постановника.

Цей процес забезпечує тяглість поколінь у хореографічному мистецтві, поєднуючи академічний досвід викладача з енергією та сучасними ідеями студента.

Література

1. 20.03.2024 здобувачі ВО 1 курсу БХР 31-23, БХР 34-23 кафедра хореографії НАКККиМ з профорієнтаційним концертом у Спеціалізованій школі № 265 м. Києва. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=7512244028831777&set=pcb.7512249102164603> (дата звернення: (12.04.2026).
2. Камін В. О. РП «Мистецтво балетмейстера» НАКККиМ Н-НІСМ кафедра хореографії, Київ-2022.
3. Програма ІХ Міжнародна науково-практична конференція «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі». 6–7 червня 2024 р. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/novyny/konferentsii/prohrama_konf_6_7_06_2024.pdf (дата звернення: (12.04.2026).
4. Програма Х Міжнародна науково-практична конференція «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі». 5–6 червня 2025 р. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/2025/06/PROGRAMA_konf.%205-6.06.2025.pdf (дата звернення: (12.04.2026).
5. Х Міжнародна науково-практична конференція «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі». 5–6 червня 2025 р. URL: <https://nakkkim.edu.ua/nauka/naukovi-konferentsii-konkursy-ta-festyvali/kh-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferentsiia-osoblyvosti-roboty-khoreohrafa-v-suchasnomu-sotsiokulturnomu-prostori-5-6-chervnia-2025-r> (дата звернення: (12.04.2026).
6. ЗАЛІК: МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА URL: <https://www.facebook.com/>

photo/?fbid=263845613338948&set=pcb.263846693338840 (дата звернення: 12.04.2026).

7. Вітаємо Бакліцьку Софію URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=7140738085982375&set=pcb.7140742539315263> (дата звернення: (12.04.2026).

8. Вітаю! Вітаю! Вітаю! Здобувачі ВО кафедри хореографії Лауреати I премії XXVIII Міжнародного двотурового фестивалю-конкурсу дитячої та юнацької творчості «Новорічна містерія» у рамках фестивалю «Світ у твоїх долонях» (14-15.12.2024 м. Київ) URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=9098482800207884&set=pcb.28678461998407801> (дата звернення: (12.04.2026).

Савченко Лілія Олександрівна
старший викладач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
член Національної хореографічної спілки України

ПРИНЦИП ПОБУДОВИ ТАНЦЮВАЛЬНИХ КОМБІНАЦІЙ ЯК ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Основним засобом виразності в танці є лексика. Танцювальний рух виступає своєрідною мовою українського народного танцю. Він поєднує фізичну дію тіла з ритмічною, просторовою та образно-емоційною складовою і формується в тісному зв'язку з музикою та національною стилістикою. Кожен рух має технічну форму виконання, визначений ритмічний малюнок і характер, що відображає традиційні особливості українських танців. Виконання одного руху обумовлюється формою іншого, який у свою чергу передає естафету наступному. Таким чином створюється чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні та багатогранні зв'язки між рухами, жестами, позами підпорядковуються музичному матеріалу. [2, с. 127].

Саме усвідомлення опанування окремого танцювального руху створює підґрунтя для створення танцювальних комбінацій, у яких рухи поєднуються за принципами ритмічної, стилістичної та композиційної доцільності. Традиційна українська народна хореографія має золотий фонд – певну кількість постійних рухів: різноманітних кроків, тинків, доріжок, вихилисників, вірьовочок, дрібушечок, вибиванців, сверделець, плескачків, присядок, повзунців, млинків, підсічок, обертів, голубців та кабріолей, різноманітних стрибків [1, с. 58]. Поєднання окремих танцювальних рухів у логічну послідовність утворює комбінацію, яка забезпечує перехід від елементарної рухової дії до цілісної хореографічної форми.

Складання комбінацій – важливий компонент хореографічної освіти та постановчої практики. Головним складником є взаємозв'язок між лексикою, музично-ритмічною структурою, регіональною стилістикою і локальним колоритом та виконавською технікою. Створення комбінацій є базовим інструментом формування виконавської майстерності в українському народно-сценічному танці. В умовах сучасної мистецької освіти зростає потреба у поєднанні традиційної танцювальної лексики з новими композиційними

підходами. Комбінація виступає проміжною формою між окремим рухом і цілісною хореографічною композицією, що робить її універсальним засобом навчання й творчого пошуку. У хореографічному мистецтві комбінація – це певна логічно побудована послідовність рухів, об'єднана ритмом, характером та образною ідеєю. Танцювальна комбінація слугує засобом опанування, закріплення та систематизації лексики українського танцю. Її повторення формує опрацювання техніки виконання та координації рухів. Послідовне ускладнення рухів сприяє професійному зростанню виконавця.

Танцювальні комбінації формують відчуття регіональної приналежності та манери українських танців, особливостей динаміки та темпу, амплітуди та характеру рухів. Вони є інструментом засвоєння національної стилістики.

Основу для створення етюдів, танцювальних номерів та сценічних постановок складає танцювальна комбінація. Вона базується на основі певних принципів. Першочерговим є визначення мети і завдання. Мета полягає у формуванні системної, послідовної та методично обгрунтованої структури, яка забезпечує поступовим оволодінням технікою, розвитком художньо-виразних якостей та інтеграцію рухів у цілісний музично-просторовий контекст. Усвідомлення мети дозволяє уникнути випадкового поєднання рухів та забезпечує логічну завершеність комбінації. Завдання – це опанування певних груп рухів, розвиток координації, формування відповідної манери. Саме цей принцип визначає лексику танцю, темп, тривалість та складність.

На стильові особливості хореографічної лексики кожного регіону впливає життя і побут народу, географічне розташування, культурні та соціальні зв'язки, костюм. Лексика включає не тільки окремі рухи, а й характер та манеру виконання, національний і локальний колорит, що сприяє глибшому розумінню стилістичної автентичності національної хореографічної спадщини.

Необхідним принципом є логіка розвитку рухів із дотриманням послідовності: від простого до складного. Поступове ускладнення від елементарних кроків і простих ритмічних форм до нашарування обертів, віртуозних елементів. Така послідовність сприяє засвоєнню і опануванню лексичного матеріалу.

Суттєвим є доцільний і раціональний розподіл м'язового навантаження. Чергування роботи різних груп м'язів, уникнення перенапруження та поступове підвищення фізичної складності комбінації відповідно до рівня підготовки танцівників підвищує ефективність засвоєння танцювальної лексики і забезпечує стабільність технічного та безпечного результату.

Щодо змістовної насиченості у загальному контексті, необхідно аналізувати достатнє насичення, але не перенавантаження. Надмірність у рухах або технічних акцентах знижує ефективність виконання і сприйняття, тоді як певний обсяг сприяє глибокому усвідомленню, забезпечує методичну послідовність, підвищує якість засвоєння танцювальної лексики. У контексті екзерсису – означає відповідність між метою, підбором лексичного матеріалу, послідовністю вправ. Комбінації розглядаються не як окремі тренувальні елементи, а як частина єдиного методичного ланцюга.

Значущим є музично-ритмічна обгрунтованість і підпорядкованість музичного матеріалу характеру руху. Хореографічна лексика тісно поєднується з музикою.

При виконанні руху важливе значення має його зв'язок з метроритмічною будовою музичного супроводу, його темпом, динамікою. [1, с.77]. Музика є активним компонентом, а не просто супроводом. Вона передбачає узгодження музичного ритму, темпу, акцентів, фраз, динаміку і пластику, структуру і стильові особливості рухів. Музика визначає регіональну приналежність рухів, стильові ознаки. Танцювальна комбінація має збігатися з музичним періодом, а не обриватися. Правильно організоване фразування допомагає відчувати завершеність. Вона неодмінно має бути мелодійною, оскільки наявність мелодії музичної народжує мелодію хореографії [3, с. 37].

Складання комбінацій є ключовим методичним інструментом, який забезпечує системність, послідовність і художню цілісність навчального процесу. Добре продумана комбінація спрямована на поступове опанування лексики танцю, координації, витривалості, пластичності, зв'язок рухів з музичною основою. Вагомим аспектом є дотримання стилістичної автентичності та збереження національного колориту. Регіональні особливості треба враховувати чітко і правильно, бо це збереження національних традицій та ідентичності.

Отже, дотримання основних принципів при побудові комбінацій забезпечить цілісний творчий процес, який потребує знань традиційної хореографічної лексики, музичної культури, стильових особливостей регіонів України, методичних аспектів в роботі. Кожна грамотно вибудована комбінація сприяє глибокому засвоєнню національної традиційної хореографії, розвитку професійних якостей та здібностей, формуванню сучасного хореографічного мислення на основі української культурної спадщини.

Література

1. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ. Мистецтво. 1996. 494 с.
2. Василенко К.Ю. Український танець. Підручник. Київ: ПП КПК 1997. 281 с.
3. Шевченко В.Т. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії. Навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв України. Київ. 2006. 183 с.

Bevzenko-Green Valeriia,
Master of Choreography,
Instructor at Rockford Dance Company,
Michigan, USA

MIDWEST MOVEMENT COLLECTIVE AS A DISCOVERY OF A NEW DIMENSION OF MOVEMENT

Midwest Movement Collective (MMC) was founded in Grand Rapids, Michigan in 2022 by Hannah Maiko and Paige Gabert. It represents a new model of dance and movement studio culture. MMC was Grand Rapids' first all-in-one studio offering pole dance, aerial arts, and traditional grounded dance under one roof for adults. Its class schedule includes pole dance, aerial silks, aerial pole, contemporary dance, ballet, tap, yoga, sensual flow, heels choreography, Broadway jazz, handstands, and more. A

Секція 2. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО ...

weekly Style Sampler class is offered for those who are unsure where to begin. This breadth of offerings reflects MMC's core belief that movement belongs to everyone, regardless of background or experience level.



MMC grounds its work in peer-reviewed research on the benefits of movement. Studies show that dance significantly improves cognitive function, psychological health, and emotional wellbeing. Yoga has been shown to reduce stress, boost mood, and strengthen executive brain function. Research involving over 1.2 million participants found that people who exercise regularly report significantly fewer days of poor mental health. Exercise is also recognized as effective in both the treatment and prevention of depression. MMC understands what many traditional fitness spaces do not: movement is not about changing your body. It is about living in your body more fully, joyfully, and confidently.



The three studios at MMC are named after trailblazing dancers who shaped the movement world while overcoming significant barriers. The Baker Studio honors Josephine Baker, born in 1906, an internationally celebrated Black American dancer and entertainer who used her fame to gather intelligence for the French Resistance during World War II and fought racial discrimination throughout her life. The Ledford Studio honors Jayna Ledford, a transgender ballerina who came out publicly at age 18 and became an advocate for LGBTQ+ inclusion in dance. The Lane Studio honors William Henry Lane, a free-born Black American from the 1820s who is credited with founding American tap dance by blending African-derived rhythms with Irish jig and reel. By naming its spaces after these individuals, MMC makes a daily, quiet, and powerful statement: we stand on the shoulders of those who fought to be seen.

MMC stands as a compelling model of community-centered movement philosophy, demonstrating that truly inclusive arts spaces are both possible and meaningful. Its approach combines a diverse class schedule, science-backed benefits of movement, intentional staff training, and a deep respect for the dancers who came before. The question MMC asks is not whether you are good enough to dance. The question is simply: how do you want to move today?

Література

1. Midwest Movement Collective. (2022). About MMC: The Journey URL: <https://www.midmovecollective.com/about-mmc> (дата звернення: 07.05.2026).
2. Midwest Movement Collective. (2022). The Science Behind Movement. URL: <https://www.midmovecollective.com/science-behind-movement> (дата звернення: 07.05.2026).

Драч Тамара Леонідівна
аспірантка Львівського державного університету
фізичної культури імені Івана Боберського,
тренер-хореограф Школи повітряної акробатики «Шоколад»,

ПОЛ КІДС ЯК ЗАСІБ ФІЗИЧНОГО ВДОСКОНАЛЕННЯ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Традиційні форми фізичного виховання не завжди відповідають інтересам сучасних школярів, що актуалізує пошук інноваційних і мотиваційно привабливих засобів рухової активності. Одним із таких напрямів є пол кідс – адаптований для дитячого віку різновид пол-денсу, розвиток якого пов'язаний з діяльністю Міжнародною федерацією пілонного спорту (IPSF) [5]. Метою нашого дослідження постало питання теоретично обґрунтувати можливості використання пол кідс як ефективного засобу фізичного вдосконалення дітей молодшого шкільного віку.

У роботі застосовано теоретичні методи: аналіз і узагальнення науково-методичних джерел, порівняльний аналіз, систематизацію та інтерпретацію отриманих даних щодо фізіологічних, педагогічних і методичних аспектів використання пол кідс у роботі з дітьми молодшого шкільного віку.

Результати дослідження. Сучасні тенденції розвитку освіти та суспільства зумовлюють необхідність систематичного оновлення змісту й форм фізичного виховання дітей. Умови сьогодення, що характеризуються зниженням рівня природної рухової активності, гіподинамією та зростанням інформаційного навантаження, актуалізують потребу впровадження інноваційних видів рухової діяльності, здатних відповідати віковим, психологічним і соціокультурним запитам підростаючого покоління. Особливої значущості ця проблема набуває у роботі з дітьми молодшого шкільного віку (6–10 років), які перебувають у складному періоді переходу від дошкільного дитинства до нового етапу особистісного й соціального становлення.

Зазначений віковий період характеризується інтенсивними темпами фізичного, психоемоційного та соціального розвитку, активним формуванням самооцінки, мотиваційної сфери, пізнавальних інтересів і способів самовираження. Саме в цей час закладаються основи ставлення дитини до власного тіла, рухової активності та здорового способу життя, що зумовлює особливу відповідальність системи фізичного виховання за вибір адекватних засобів і методів впливу [2, с. 382]. У контексті пошуку нових, привабливих і педагогічно доцільних форм фізичної активності дедалі більшої популярності серед дітей та підлітків набуває *role kids* (пол кідс) – спеціально адаптований для дитячого контингенту напрям пол-денсу. Він поєднує елементи хореографії, гімнастики та акробатики на пілоні, що забезпечує різнобічний вплив на фізичний і психоемоційний стан дитини. З огляду на зростаючий інтерес до нетрадиційних видів рухової діяльності актуальним є наукове осмислення потенціалу пол кідс як ефективного засобу фізичного розвитку дітей молодшого шкільного віку [4, с.42].

Встановлено, що молодший шкільний вік є сенситивним періодом для розвитку координаційних здібностей, гнучкості та швидкодію-силових якостей [1, с.25]. Пол кідс поєднує елементи гімнастики, акробатики та хореографії, що забезпечує комплексний вплив на кістково-м'язову, серцево-судинну та нервову системи дитини [3, с.55]. Структура занять включає підготовчу (розминка), основну (опанування технічних елементів і зв'язок) та заключну (заминка) частини з обов'язковим дотриманням принципів поступовості й безпеки [4, с.34]. Систематичні заняття сприяють зміцненню м'язового корсету, покращенню постави, розвитку симетричності рухів і профілактиці порушень опорно-рухового апарату. Додатковий позитивний ефект полягає у формуванні впевненості в собі, артистизму, емоційної виразності та стійкої мотивації до занять фізичною культурою.

Аналіз наукових джерел свідчить, що ефективність гімнастики, акробатики та хореографії як засобів розвитку фізичних якостей доведена в численних дослідженнях. Пол кідс інтегрує зазначені компоненти в єдину систему, що відповідає сучасним запитам дітей щодо видовищності та емоційної насиченості занять. Пол кідс є сучасним, інноваційним і педагогічно доцільним засобом фізичного вдосконалення дітей молодшого шкільного віку. Заняття забезпечують комплексний розвиток сили, гнучкості, координації та витривалості, сприяють формуванню правильної постави та зміцненню опорно-рухового апарату.

Література:

1. Москаленко Н. В. Фізичне виховання молодших школярів : монографія. 3-є вид., перероб. та допов. Дніпропетровськ: Інновація, 2014. 375 с.
2. Dale J.P. The future of pole dance. Australasian Journal of Popular Culture, 2013, №2(3) p. 381-396. URL: https://doi.org/10.1386/ajpc.2.3.381_1 (дата звернення: 15.12.2025)
3. Kartali I. (2018) Pole dance fitness, 1st edition. Meyer & Meyer Media; 2018, 416 p.
4. Sobko I.M., Velieva A.R., Sobko Y.O., Slastina O.O.(2022) Factors of special physical fitness of athletes involved in Pole Sports. Health, Sport, Rehabilitation. Kharkiv: H.S.Skovoroda KNPu, 2022, №8(4), p. 42-53. URL: <https://doi.org/10.34142/HSR.2022.08.04.03> (дата звернення: 15.12.2025)
5. POSA Pole sports and art federation.(2025) Retrieved from URL: <https://www.posaworld.org/documents/> (дата звернення: 15.12.2025)

***Попович Людмила Юрійвна,**
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
член Співки театральних діячів України*

ХОРЕОГРАФІЧНІ ПЕРФОРМАНСИ

Хореографічні перформанси є формою сценічного мистецтва, в якій танець стає основним засобом вираження. Вони поєднують елементи хореографії, театру, музики, візуальних мистецтв, створюючи унікальні, різноманітні та багатогранні постановки. З розвитком технологій хореографічні перформанси все частіше використовують мультимедійні елементи, включаючи відеопроєкції, звукові ефекти та інтерактивні платформи. В основі багатьох хореографічних перформансів лежить прагнення передати емоційний стан та внутрішній світ виконавців. Хореографи часто ставлять певні теми чи концепції, які досліджуються у їхніх роботах. Це можуть бути соціальні, культурні чи філософські питання, що дозволяють підвищити значимість хореографічного твору та зробити його актуальним для сучасного суспільства. Хореографічні перформанси можуть включати елементи різних культур і традицій, створюючи змішання стилів і підходів. Це розширює межі традиційного танцю та створює нові можливості для зв'язків із глядачем. Через виразні пластичні рухи, їхню взаємодію та використання простору виконавці можуть донести глибокі почуття, такі як радість, смуток, тривога чи любов. У сучасних пластичних перформансах акцент робиться на індивідуальність виконавця та його унікальну інтерпретацію хореографічного руху.

Поява перформансного мистецтва, як окремого жанру, відбувається у першій половині 20 століття на стику різних культурних, історичних та соціальних змін, коли художники та артисти почали досліджувати нові форми самовираження та взаємодії з аудиторією, що дало можливість для створення нового, динамічного та

екстраординарного виду мистецтва, яке продовжує розвиватися та адаптуватися у сучасному світі. Значний вплив на розвиток танцю та рухів 20-го століття справила творчість Айседори Дункан, зокрема на сучасні пластичні перформанси. Її підхід до танцю, як до форми самовираження та способу передачі емоцій, започаткував новий напрям, який продовжує розвиватися і в даний час. Айседора Дункан виступала за визволення танцю від традиційних жорстких форм та правил класичного балету. Вона прагнула природності рухів, що стало основним для сучасних перформенів, які досліджують межі тіла та його можливостей. «Знайти для людського тіла ті прості рухи, з яких у нескінченній і природній послідовності, що вічно змінюється, розвинуться всі рухи майбутнього танцю, - ось завдання балетної школи наших днів. Рухи людського тіла мають відповідати своїй формі. І навіть більше, вони повинні відповідати його індивідуальному вигляду». [1, 20].

Дункан вважала танець способом передачі внутрішніх емоцій та почуттів. Сучасні пластичні перформанси також акцентують увагу на емоціях та психології персонажів, найчастіше поєднуючи танець із театром, візуальними мистецтвами та іншими формами самовираження. Це дозволяє створювати глибокі та багатозначні роботи, що залишають сильне враження на глядача. Творчість Дункан активно поєднувала різні види мистецтва. Вона використовувала музику, поезію та візуальні елементи, щоб посилити ефект своїх танців. У сучасних перформансах ця мультидисциплінарна природа також має місце: танець може поєднуватися з відеоартом, вербальними елементами, живописом чи навіть інсталяціями, що створює живе та динамічне сприйняття. Дункан часто використовувала імпровізацію у своїх виступах, що дозволяло їй бути більш відкритою до змін та нових ідей. У сучасних практиках, включаючи пластику, ідеали спонтанності та імпровізації активно використовуються, дозволяючи артистам реагувати на атмосферу, глядачів та навіть свої почуття у процесі виконання. Творчість Дункан стала основою для пошуку особистої ідентичності через тіло та рух. У сучасному танці та перформансах нерідко досліджуються теми гендеру, раси та культурної ідентичності, що робить ці роботи актуальними у контексті соціальних змін та філософських питань про самотність. Стил Айседори Дункан унікальний завдяки своїй зосередженості на природності, образності, емоційному вираженні та філософському підході. Вона внесла значні зміни до хореографії, відкривши нові обрії для майбутніх поколінь танцюристів та хореографів. Її творчість стала катализатором змін у мистецтві танцю, відкривши шлях для подальших експериментів та нових форм вираження. Сучасні пластичні перформанси активно продовжують її спадщину, використовуючи ідеї свободи, емоційності та міждисциплінарності, створюючи нові можливості для самовираження через мистецтво руху.

Щодо перформативних мистецтв в Україні, ця галузь активно розвивається в контексті сучасного мистецтва, включаючи танець, театр та інші форми, що залучають аудиторію до процесу творчості. У 2024 році Кабінет Міністрів України ухвалив постанову (від 30 серпня 2024 р. № 1021. Київ) «Про внесення змін до переліку галузей знань та спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищого освіти». Тепер спеціальність «Перформативні мистецтва» (В6) має 3 спеціалізації: В6.01 «Сценічне мистецтво»; В6.02 "Циркове мистецтво";

В6.03 "Хореографічне мистецтво". Цей крок був частиною реформи вищої освіти в Україні, яка спрямована на адаптацію до сучасних вимог ринку праці та інтеграцію української освіти до європейського простору. Впровадження перформансного мистецтва в навчальний процес вищої освіти в напрямку хореографії, надає можливість здобувачам вищої освіти значно розширити діапазон виразних засобів при створенні авторських постановок, розвиває здатність втілювати ідеї перформансу через специфічні засоби пластичної виразності хореографічного мистецтва, створювати авторські перформанси, що демонструють оригінальність художнього мислення та технічну виразність. Якісна хореографічна підготовка надає виконавцям базові знання про рух, контроль тіла та фізичний баланс, дозволяє краще розуміти, як організувати елементи перформансу, щоб створювати гармонійну та струнку дію за допомогою виразних рухів, що можуть передати глибокі емоції та концепції. Викладачем слід націлювати здобувачів на прагнення до самовираження, пошуку теми, ідеї, авторської пластичної лексики, креативності, самотності, акцентувати увагу на вираженні емоцій та особистих почуттів через рух, відхиляючись від суворих академічних форм та впроваджуючи свободу у пластиці.

У своїй книзі «Танець майбутнього» Айседора Дункан писала: «У моїй школі я не буду вчити дітей рабсько наслідувати мої рухи. Я навчу їх власним рухам. Взагалі я не стану примушувати їх заучувати певні форми, навпаки, я прагну розвинути в них ті рухи, які властиві їм. Завжди має існувати рух, досконало виражає це індивідуальне тіло, дану індивідуальну душу. Тому ми не маємо права вимагати від них рухів, не властивих їм, але які належать якійсь школі» [2, 23]. Хоча хореографічна підготовка є важливою для багатьох пластичних перформансів, вона не є жорсткою вимогою. Деякі виконавці можуть віддавати перевагу більш вільним та інтуїтивним підходам, які не ґрунтуються на традиційній хореографії. Все залежить від концепції перформансу, стилю артистів та їх особистих уподобань. Однак наявність базових навичок та знань у галузі хореографії може суттєво покращити якість та виразність самого перформансу.

Багато сучасних хореографів використовують перформанс для дослідження філософських тем, таких як ідентичність, тіло, простір та час. Це доводить хореографію до глибших, концептуальних рівнів, сприяючи діалогу між танцем та іншими галузями знання. Прикладом цього стала дипломна робота під назвою «Катарсис» Уляни Білявської, здобувачки вищої освіти кафедри хореографії ННІ перформативних мистецтв (В6.03) Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. У постановці вона досліджує внутрішній стан людини, її емоційні переживання, боротьбу із власними страхами та процес духовного очищення через мову танцю. У своїй презентації Уляна пише «Цю тему я обрала тому, що мені близька ідея внутрішньої трансформації людини. Через свою постановку я хочу показати шлях людини від хаосу та внутрішньої боротьби до усвідомлення, очищення та душевної гармонії. Основною метою роботи стало створення хореографічної композиції, здатної викликати емоційний відгук у глядача та передати глибину людських переживань через мистецтво танцю». На початку постановки виконавці знаходяться разом, як єдине ціле, символізуючи зародження

нового життя та чисту людську сутність. Із зміною музики на сцені з'являється образ чорної тканини, як символ зовнішнього впливу та внутрішнього тиску. Виконавці із зацікавленням починають взаємодіяти з тканиною, розглядати її та поступово приймати на себе. Чорна тканина все більше поглинає виконавців, обмежуючи їх рухи та внутрішню свободу. Пластика стає ламаною, важкою та напруженою. Герої починають усвідомлювати, що цей вплив руйнує їх внутрішній стан. Одна людина звільняється від тканини та стає поштовхом для боротьби інших із чорною масою. Між виконавцями та чорною тканиною розгортається емоційна боротьба. Рухи стають різкими, агресивними та виснаженими. Поступово виконавці звільняються від залишків чорної тканини та відкидають її. Пластика рухів знову стає спокійною та вільною. Фінал символізує моральне очищення, внутрішню свободу та повернення людини до справжньої себе. Головним реквізитом постановки є напівпрозора чорна тканина легкої фактури, її пластичність та легкість допомагають створити атмосферу драматизму й підсилюють художній образ постановки.

Сучасні хореографічні перформанси є динамічним і різноманітним полем мистецтва, що знаходиться на передньому краї творчого експерименту. Вони здатні викликати глибокі емоції, поставити складні питання та запропонувати новий погляд на тіло, як засіб самовираження. У світі, де традиційні форми мистецтва борються за увагу, хореографічні перформанси продовжують залишатися важливим та актуальним напрямом, продовжуючи еволюціонувати, інтегруючи різні сфери творчості та звертаючи увагу на актуальні соціальні питання, здатні об'єднувати людей та провокувати їх на роздуми.

Література

1. Айседора Дункан. «Танець майбутнього. Моє життя». С. 20 Київ «Мистецтво» 1989.
2. Айседора Дункан. «Танець майбутнього. Моє життя». С. 23 Київ «Мистецтво» 1989.

*Хоцяновська Людмила Францівна,
заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри мистецтв Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України*

ІНТЕГРАЦІЯ ГЕНЕРАТИВНОГО ШІ В СИСТЕМУ ІННОВАЦІЙНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Сучасний соціокультурний простір вимагає від балетмейстера не лише високого рівня професійної майстерності, а й здатності оперувати новітніми технологічними інструментами. У контексті вищої мистецької освіти особливої актуальності набуває впровадження генеративного штучного інтелекту (ШІ) як інноваційної педагогічної технології, що здатна трансформувати методику

викладання таких дисциплін, як «Основи композиції і постановки танцю», «Мистецтво балетмейстера» та ін. Інтеграція ІІІ дозволить не лише оптимізувати навчальний процес, а й сформувати фахові компетентності, необхідні для роботи в умовах сучасних інформаційних викликів.

Як зазначають дослідники А. М. Коломієць і О. А. Швець, впровадження алгоритмів машинного навчання у мистецьку освіту на сьогоднішній день є невідворотним процесом і сприяє розвитку критичного мислення та креативності, оскільки змушує студента не просто копіювати запропоновані рішення, а вступати в інтелектуальний діалог із технологією [4, с. 75].

У межах вивчення композиції та постановки танцю ІІІ може бути використаний на багатьох етапах роботи над хореографічним твором – від пошуку джерел натхнення до концептуалізації задуму, від формування музичної основи, створення лібрето і вивірення побудови частин драматургії, до складання композиційного плану і розробки сценографічного оформлення, та ін. Застосування таких технологій підвищує рівень залученості студентів та їхню мотивацію до самостійного пошуку унікальних мистецьких рішень. Водночас педагогічна роль викладача зміщується у бік менторства та модерації, де додається завдання формування у майбутнього балетмейстера здатності до селекції та творчої інтерпретації цифрового контенту.

Генеративний ІІІ та нейромережі сьогодні виступають потужним інструментом інтелектуального аналізу та, навіть, генерації хореографічного тексту. Як зазначає К. Куртєва, використання ІІІ дозволяє балетмейстеру створювати унікальні моделі взаємодії між «живою» хореографією та цифровими алгоритмами, де ІІІ виконує роль каталізатора творчого пошуку [5, с. 364]. У педагогічному аспекті це змінює модель навчання: студент стає дослідником, який використовує ІІІ для візуалізації складних пластичних ідей та драматургічних структур.

Одним із викликів такої трансформації є забезпечення академічної доброчесності та збереження авторської суб'єктності студента. Цифрові технології в хореографічній освіті мають розглядатися не як альтернатива традиційному навчанню, а як засіб розширення когнітивних можливостей митця [1]. Навчання студента зваженому користуванню ІІІ передбачає контроль за кожним етапом – від формулювання запиту (промпту) до практичної перевірки запропонованої структури в репетиційному залі.

Ефективне впровадження цих інновацій можливе лише за умови системного формування цифрової грамотності студентів. Це передбачає не лише технічне оволодіння інструментами, а й розвиток здатності до критичного оцінювання згенерованого контенту, розуміння етичних меж використання технологій та дотримання принципів академічної доброчесності [2]. Інформаційні технології мають слугувати засобом посилення фахових здібностей, дозволяючи студенту звільнити ресурс для глибокої мистецької рефлексії [3, с. 1638].

Важливим викликом для хореографічної педагогіки залишається формування індивідуального почерку студента. Цифрові інструменти повинні розглядатись як джерело додаткових можливостей, а не як альтернатива власному творчому

мисленню балетмейстера. Роль викладача у цьому процесі полягає у спрямуванні студента від технічного користування нейромережами до свідомого втілення мистецьких концепцій.

Таким чином, інтеграція генеративного ШІ в систему інноваційних технологій підготовки балетмейстерів відповідає вимогам часу та сприяє формуванню фахівця, здатного до ефективної творчої діяльності в умовах глобальної цифровізації мистецтва. Подальші дослідження мають бути спрямовані на розробку конкретних методичних рекомендацій, які б забезпечували органічне поєднання традиційних методик навчання з новітніми цифровими інструментами.

Література

1. Говорченко, С. М. Цифрові інструменти в освітньому процесі хореографії: інтеграція у вищу мистецьку освіту. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. № 21. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16741666> (Дата звернення 9.05.2026.)
2. Говорченко С. М. Формування цифрової грамотності майбутніх хореографів у процесі професійної підготовки. *Педагогічна академія: наукові записки*. 2025. № 23. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17459943> (Дата звернення 12.05.2026.)
3. Говорченко С. М., Савастру В. В. Роль інформаційних технологій у формуванні фахових компетентностей майбутніх хореографів. *Наукові інновації та передові технології*. 2025. № 7(47). С. 1633–1644.

Губська Христина Костянтинівна,
викладач предметно-циклової комісії «Народна хореографія»
Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ТАНЦЮВАЛЬНА ТЕРАПІЯ ЯК ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЧНОГО ВІДНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КРИЗИ

Сучасний соціокультурний простір України переживає період безпрецедентної нестабільності, спричиненої затяжним воєнним протистоянням, вимушеним переміщенням мільйонів громадян та хронічним перебуванням особистості у стані емоційної напруги. Особливо вразливою категорією в цих умовах постають професійні танцівники, які функціонують у стані подвійного навантаження – фізичного виснаження від інтенсивної мистецької праці й колективної травми, зумовленої воєнними реаліями. Безсонні ночі через обстріли, хронічний стрес і психоемоційне виснаження спричиняють підвищений рівень кортизолу та м'язовий гіпертонус, який нерідко неправильно інтерпретується як суто фізіологічна перевтома. Класичний професійний підхід, орієнтований на жорстку дисципліну та вимогу «залишити проблеми за дверима залу», у нових умовах виявляється не лише недостатнім, а й потенційно травматичним. Це актуалізує пошук інтегративних форм професійної підготовки, у яких принципи танцювальної терапії можуть стати засобом психологічного відновлення особистості артиста.

Метою даного дослідження є обґрунтування інтеграції принципів танцювальної терапії у систему професійної підготовки танцівника як засобу психологічного відновлення особистості в умовах соціокультурної кризи.

Танцювальна терапія є напрямом арт-терапії, що використовує рух і танець як основний інструмент роботи з психоемоційним станом особистості. Її теоретичним підґрунтям слугує уявлення про нерозривну єдність тіла та психіки: будь-яке емоційне переживання має тілесне відображення, а свідома зміна якості руху здатна впливати на внутрішній стан людини. Для професійних танцівників такий підхід виявляється особливо продуктивним, адже саме тіло є основним інструментом їхньої професії. Інтеграція принципів танцювальної терапії у щоденну професійну практику дозволяє розглядати рух не лише як засіб реалізації художнього задуму, а й як механізм тілесної саморегуляції, відновлення відчуття контролю та підтримки психоемоційної рівноваги, що набуває критичного значення в умовах війни та хронічного стресу.

Традиційна структура розігріву в професійній хореографії передбачає послідовний рух від периферії до центру: розігрів стоп, колін, спини, поступову підготовку опорно-рухового апарату до технічних навантажень. Така архітектура орієнтована переважно на анатомічну готовність і не враховує стан нервової системи виконавця. У стані хронічної симпатичної активації, що є типовим для особистості в умовах війни, спроба «силоміць» розігріти м'язи нерідко стає неефективною й травмонебезпечною: тіло, що перебуває у режимі виживання, реагує гіпертонусом, скороченням амплітуди руху та зниженою пропріоцепцією. Це обумовлює потребу в принциповому переосмисленні логіки розігріву – від виключно технічної процедури до процесу цілісної саморегуляції, що інтегрує ментальний, емоційний і тілесний рівні підготовки артиста.

На основі педагогічного досвіду викладання на кафедрі хореографії Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» [1] та основних принципів танцювальної терапії пропонується трирівнева архітектура розігріву, у якій анатомічна підготовка стає завершальним, а не вихідним етапом цілісного процесу:

Перший рівень – ментальне центрування та заземлення: робота з увагою і диханням, техніки сканування тіла й відчуття опори, що повертають танцівника зі стану зовнішнього хаосу у межі власної тілесності та сприяють переходу нервової системи з режиму виживання у режим творчої праці.

Другий рівень – психосоматичне розблокування: вільний рух, м'яке струшування, робота з власною вагою, що дозволяють зняти накопичені м'язові затиски, перетворити психоемоційне напруження на кінетичну енергію та підготувати простір для технічної роботи.

Третій рівень – анатомічний розігрів: класична підготовка суглобів і м'язів, яка на «налаштованому» ментальному ґрунті проходить значно ефективніше, забезпечуючи зростання амплітуди руху, точність координації та стабільний зв'язок між нервовою системою і м'язами. Така послідовність повертає артистові пропріоцепцію, виконує функцію «когнітивного запобіжника», знижує ризик травматизму й сприяє адекватній оцінці власного ресурсу.

Наукова новизна запропонованого підходу полягає в інтеграції принципів танцювальної терапії у систему професійної підготовки танцівника, як цілісного засобу психологічного відновлення особистості в умовах соціокультурної кризи. Розігрів у такому розумінні постає не як суто технічна процедура, а як механізм тілесної саморегуляції, подолання психоемоційного напруження, відновлення відчуття контролю та підтримки соціальної взаємодії у мистецькому колективі. Це обумовлює перехід від авторитарної моделі викладання до фасилітативної, у якій хореограф супроводжує психофізичний стан артиста, а перші десять-п'ятнадцять хвилин заняття, присвячені ментальній підготовці, розглядаються як інвестиція у якість руху та психологічну стійкість колективу. У сучасних українських реаліях, де потреба у відновленні особистості є масштабною й довготривалою, такий підхід може стати основою нового методичного стандарту, що дозволить професіоналам не лише зберігати працездатність, а й знаходити у танці справжній ресурс відновлення. Таким чином, танцювальна терапія постає інтегративним інструментом, який поєднує мистецтво, тіло та психологічну практику у цілісний процес відновлення особистості артиста в умовах кризи.

Література

1. Губська Х. К. Вітаю студентів та викладачів з завершенням першого навчального семестру : допис у соціальній мережі Facebook. 26.12.2025. URL: <https://www.facebook.com/share/p/1K3aT5ZZMb/> (дата звернення: 02.07.2026).

Кашевський Олександр Васильович,
викладач хореографічних дисциплін

Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І.Ф.Стравінського
Волинської обласної ради,
педагог, член Національної хореографічної спілки України
та Всеукраїнської спілки організацій танцювальних видів спорту
«Всеукраїнська організація «Україна танцювальна»,
суддя вищої категорії зі спортивних танців

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ КОЛЕКТИВІВ СОЦІАЛЬНОГО ТАНЦЮ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ УРБАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Динаміка сучасного урбаністичного простору, посилена тотальною діджиталізацією, неминуче призводить до деструкції традиційних соціальних зв'язків та поглиблення самотності індивіда в мегаполісі. За таких умов спільноти соціального танцю (зокрема сальси, бачати, кізомби та аргентинського танго) еволюціонують від формату рекреації до статусу критично важливих центрів міжособистісної взаємодії та емоційної реабілітації містян.

Колективи соціального танцю в умовах сучасного міста формуються переважно на засадах добровільності, відкритості та інтересу до спільної діяльності, що зумовлює їхню неінституціоналізовану або частково

інституціоналізовану природу. Організаційна структура таких об'єднань, як правило, є гнучкою та децентралізованою, а функції лідерства можуть змінюватися залежно від контексту діяльності - проведення занять, організації заходів чи участі у фестивалях. Важливу роль у функціонуванні цих колективів відіграють цифрові комунікаційні платформи, які забезпечують оперативну координацію, поширення інформації та залучення нових учасників.

Функціонування колективів соціального танцю в умовах сучасного міста визначається передусім особливостями урбаністичного середовища, яке виступає не лише просторовою основою їхньої діяльності, а й активним чинником, що формує її зміст і організаційні моделі. У межах міського простору танцювальні практики дедалі частіше виходять за межі спеціалізованих студій і переносяться у відкриті локації - парки, площі, набережні, громадські простори. Наприклад, регулярні вечірки соціального танцю просто неба (сальса, бачата, кізомба) створюють ситуацію, коли до процесу долучаються не лише постійні учасники, а й випадкові перехожі, що сприяє популяризації танцю та розширенню спільноти. У такий спосіб соціальний танець інтегрується у повсякденне життя міста, стаючи його органічною частиною.

Щовихідних у багатьох містах проходять майстер-класи, фестивалі та конгреси, які стають справжнім святом для танцюристів з різних країн, де вони можуть спілкуватися, танцювати та переймати досвід один в одного [1].

Водночас швидкий темп міського життя зумовлює постійну зміну трендів у танцювальному середовищі. Сьогодні одні стилі набувають популярності, завтра - інші, що змушує учасників бути гнучкими, відкритими до навчання та готовими швидко адаптуватися до нових форматів і технік. Наприклад, поширення сучасних варіацій кізомби чи ф'южн-напрямів демонструє, як традиційні стилі трансформуються під впливом глобальних культурних процесів і локальних експериментів.

У функціональному вимірі колективи соціального танцю виконують низку важливих ролей, що виходять за межі дозволів. Передусім вони створюють середовище для формування соціальних зв'язків: у межах однієї спільноти можуть взаємодіяти люди різного віку, професій і життєвого досвіду - від студентів до фахівців різних галузей. Такі контакти часто виходять за рамки танцювальної зали й переростають у ширші соціальні взаємодії. Крім того, танцювальні колективи виконують інтеграційну функцію, допомагаючи новим мешканцям міста або людям у процесі змін швидше адаптуватися до нового середовища через включення у спільну діяльність.

Танцювальні школи і студії стали одними з найважливіших осередків розвитку соціальних танців. У великих містах України відкрито десятки шкіл, які спеціалізуються на різних стилях: від сальси і бачати до свінгу і танго. Ці школи стали не лише центрами навчання, але й місцями зустрічей танцювальних спільнот, сприяючи зміцненню соціальних зв'язків. Наприклад, у Луцьку функціонує танцювальний клуб для дорослих «СК-ДЕНС» [2].

Не менш важливим є рекреаційний аспект: участь у танцювальних практиках дозволяє знизити рівень стресу, що є характерним для інтенсивного міського

ритму, та сприяє емоційному відновленню. Паралельно реалізується й освітня функція - учасники опановують не лише техніку руху, а й навички комунікації, взаємодії в парі, розуміння культурних особливостей різних танцювальних традицій. Характерною ознакою соціальних танців є спонтанна взаємодія з танцювальним партнером заради задоволення, в процесі виконання кроків та рухів, що найбільше подобаються [3, с. 81]. Така імпровізаційна природа танцю сприяє формуванню відкритого, гнучкого середовища комунікації, у якому важливу роль відіграють довіра, взаємочутливість і здатність до миттєвого реагування.

Водночас саме ці характеристики - варіативність, неформальність і залежність від людського чинника - зумовлюють появу низки організаційних труднощів у функціонуванні танцювальних колективів. Зокрема, діяльність таких спільнот часто супроводжується нестабільністю складу учасників, що проявляється у нерегулярному відвідуванні занять або різному рівні підготовки. Додатковим викликом є залежність від доступності просторових ресурсів, оскільки багато колективів не мають постійної локації та змушені адаптуватися до умов оренди або погодних факторів. Важливим чинником виступає також комерціалізація танцювального середовища: збільшення кількості платних занять і курсів поступово трансформує характер взаємодії, поєднуючи неформальне спілкування з елементами ринкових відносин. Паралельно конкуренція між танцювальними студіями та організаторами подій стимулює розвиток і підвищення якості послуг, але водночас може призводити до сегментації спільноти.

Колективи соціального танцю в сучасному міському середовищі є гнучкими та динамічними спільнотами, здатними швидко реагувати на зміни зовнішніх умов. Їхня діяльність виходить за межі суто танцювальної практики, сприяючи формуванню нових моделей соціальної взаємодії, розвитку комунікативних навичок і створенню відкритих просторів для міжкультурного діалогу в умовах сучасного міста.

Література

1. Чому танець Кізомба такий популярний. URL: <https://lagofamily.com.ua/chomu-tanec-kizomba-takij-populyarnij/> (дата звернення 22.04.2026).
2. Кашевський О.В. Розвиток соціальних танців у системі неолімпійського спорту. Міжнародна науково-практична конференція “Актуальні питання та перспективи інноваційного розвитку науки та освіти в умовах євроінтеграції” (м. Рівне, 14 листопада 2024 р.). URL: <https://surl.li/hhtaho> (дата звернення 22.04.2026).
3. Гриценюк Р. А. Соціальні танці в соціокультурному просторі ХХІ ст.: спортивнозагальний аспект. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 79-84

*Аникевич Анастасія Олегівна,
ст. викладач кафедри хореографії Інституту перформативних мистецтв
Національної Академії Керівних Кадрів Культури і Мистецтв,
завідувач відділу філії дитячо-юнацького клубу «Світанок»
централізованої системи дитячо-юнацьких клубів «Щасливе дитинство»
Голосіївської району міста Києва,
керівник хореографічного гуртка «Step Up» дитячо-юнацького клубу «Світанок»*

ПРОФІЛАКТИКА ТРАВМАТИЗМУ В ДИТЯЧИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ: БІОМЕХАНІЧНИЙ ПІДХІД

В сучасному світі дитяча хореографія має високі вимоги до фізичної підготовки виконавців. Будь які збільшення інтенсивності навантажень та ускладнення базових технічних елементів часто призводять до травматизації опорно-рухового апарату дітей. Усім відомо, що дитячий організм перебуває в стані активного росту, традиційних педагогічних методів контролю рухів часто недостатньо. Біомеханічний підхід дозволяє розглянути танець як складну систему взаємодії сил, що допомагає мінімізувати ризики травм. Розглянемо питання на прикладі «стрибка у підлогу» в contemporary dance.

Фази на які можна поділити методику виконання «стрибка у підлогу» :

1. Фаза 1: Поштовх та виліт (захід на стрибок) – виконавець робить розгін (шассе) і потужний поштовх однією ногою, посилаючи тіло вгору і скручуючи торс.

2. Фаза 2: Політ та фіксація пози в повітрі – тіло перебуває в максимальній точці амплітуди (шпагат у повітрі), хребет робить легкий прогин або скручування (твіст).

3. Фаза 3: Приземлення (амортизація та перехід у підлогу) – ця фаза є найнебезпечнішою. Виконавець при приземленні в підлогу опускається однією стопою і має миттєво перевести вертикальну силу удару в горизонтальний рух – виконати переكات (floor work) на стегно, бік та плече) [3].

Не вірне виконання стрибків з точки зору техніки виконання може призвести до травм стопи, колінного суглобу, хребта.

Отже при нівелюванні базових принципів приземлення після стрибка можливе отримання таких травм як :

– розрив передньої хрестоподібної зв'язки або пошкодження меніска (такого роду травму можливо отримати в разі якщо стопа вже торкнулася підлоги і була зафіксована, а коліно «завалилося» всередину під вагою падаючого тіла, що обертається);

– компресійна травма хребта (ударна хвиля від підлоги через пряму ногу «б'є» по всьому скелету до самої голови);

– вивих або перелом плечового суглоба / ключиці (дана травма може бути спровокована спробою зупинити падіння тіла за допомогою виставленої прямої руки);

Секція 2. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО ...

– сильні забої (гематоми) та бурсит тазостегнового суглоба (такі травми виникають якщо виконавець падає на підлогу плазом кістками тазу об підлогу, замість м'якого перекату через використання м'язової тканини) [1].

Біомеханічний підхід до викладання стрибків у contemporary dance полягає в переведення інтуїтивного «стрибка вище» в площину точних фізичних дій: законів збереження імпульсу, використання важелів, векторів сил та амортизації.

Біомеханічний підхід можемо відповідно розділити на біомеханічні фази:

1. Амортизаційна фаза (початок стрибка): Накопичення потенційної енергії пружної деформації м'язів та сухожилів (ексцентричне скорочення).

2. Фаза відриву (поштовх) – миттєвий перехід потенційної енергії в кінетичну (концентричне скорочення).

3. Фаза польоту (фіксація положення стрибку в повітрі) – керування центром мас тіла та створення візуальної ілюзії «зависання» (балістичний рух).

4. Фаза приземлення – поглинання енергії удару та переведення її в партер або наступний рух [2].

Для того щоб діти могли не тільки розуміти а й відчувати власним тілом кожен фазу виконання руху пропонуємо використовувати такі практичні вправи:

Вправа «Пружина під тиском»:

Вихідне положення: позиція ніг паралельна або виворітна перша позиція, руки на поясі або в сторонах.

Виконання вправи: На 4 рахунки виконавець дуже повільно опускається в *demi-plie*. При виконанні варто звертати увагу особливу увагу на те, що п'яти максимально тиснуть у підлогу, коліна рухаються суворо по лінії стопи, а таз утримується в нейтральному положенні (без прогину в попереку). На рахунок «і» (миттєво) відбувається швидке виштовхування (без стрибка) вгору на високі напівпальці. При виконанні вправи звертаємо увагу на «присідання» вниз.

Вправа «Реактивний м'яч» (Plie-Rebound)

Вихідне положення: позиція ніг паралельна або виворітна перша позиція, руки на поясі або в сторонах.

Виконання: Серія швидких, дрібних стрибків по паралельній позиції. Завдання – взаємодіяти з підлогою мінімум часу. Щойно п'ята торкається підлоги, вона має миттєво «відскочити», ніби підлога гаряча.

Біомеханічний фокус: Вправа тренує сухожилковий рефлекс. Вчимо дітей штовхатися не лише силою стегон, а й за рахунок жорсткого та швидкого відштовхування стопою.

Вправа «Твіст у повітрі»

Виконання: Стрибок прямо вгору, під час якого в повітрі таз розгортається праворуч, а плечі та погляд залишаються спрямованими чітко вперед. До моменту приземлення таз повинен повернутися у вихідне положення.

Біомеханічний фокус: Вчить дитину розділяти верхній та нижній блоки тіла, керуючи центром мас за допомогою косих м'язів преса.

Вправа «Кішка на полюванні» (німе приземлення)

Виконання: виконавець робить високий стрибок з розбігу або з місця. Мета виконавця – приземлитись абсолютно беззвучно.

Методика виконання. Стопа має торкнутися підлоги «по ланцюгу»: *носок – подушка – п'ята – плавне, глибоке пліє*. При виконанні необхідно звертати увагу на момент приземлення та в разі якщо чути стукіт п'ят або неамортизований контакт стопи з поверхнею – вправа вважається невиконаною, оскільки удар пішов у суглоби [3].

Отже будь-який стрибок у contemporary dance – це кероване падіння. В порівнянні зі стрибками в класичному балеті в якому вертикаль тримається до кінця, то в сучасному танці дитина повинна вміти з математичною точністю розподіляти вагу тіла між суглобами та свідомо використовувати силу інерції, щоб перетікати з повітря в підлогу без шкоди для здоров'я.

Література

1. Сметанюк О.В., Булик Т.С., Олексюк А.В. Біомеханіка та клінічна кінезіологія : онлайн- підручник: БДМУ, 2025. URL: https://www.kspu.edu/FileDownload.ashx/Biomekhanika_chasty_na1_Smetaniuk.pdf?id=979f974d-fe25-4a5c-b220-f9fe4c895b0f с. 96. (дата звернення 14.05.2026).
2. Кашуба В.О., Попадюха Ю. А. Біомеханіка просторової організації тіла людини: Сучасні методи та засоби діагностики і відновлення порушень : монографія. Видавництво ЦУЛ. Київ, 2022. URL: <https://reposit.uni-sport.edu.ua/server/api/core/bitstreams/20ae0dfe-85c7-4d4a-b6cc-044e93fe9c68/content> с. 4 (дата звернення 01.06.26).
3. Бобровник Ю.В. Неділько В. В., Нежива С. М. онлайн публікація тези «Попердження травматизму в хореографії». X Міжнародної науково-практичної конференції «SCIENTIFIC RESEARCH IN THE MODERN WORLD» 26-28.07.2023 Торонто, Канада. Архів. с. 93 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/07/SCIENTIFIC-RESEARCH-IN-THE-MODERN-WORLD-26-28.07.23.pdf> (дата звернення 14.05.2026)

*Купченко Анна Юріївна,
методист, керівник танцювального гуртка
Комунального закладу Білопільської міської ради
«Білопільський центр культури і дозвілля «Україна»*

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У РОБОТІ ХОРЕОГРАФА-МЕТОДИСТА З ДІТЬМИ РІЗНИХ ВІКОВИХ КАТЕГОРІЙ

Сучасний етап розвитку культурно-освітнього простору характеризується активним упровадженням інноваційних технологій, оновленням форм творчої діяльності та зростанням ролі закладів культури у вихованні дітей і молоді. У цих умовах професійна діяльність хореографа-методиста потребує не лише ґрунтовної фахової підготовки, а й уміння ефективно організовувати культурно-мистецький простір відповідно до потреб різних вікових категорій дітей [1, с. 45; 3, с. 18].

Заклади культури сьогодні є важливими осередками творчого розвитку особистості, формування національної свідомості та соціальної адаптації дітей. Робота хореографа-методиста та керівника танцювального гуртка спрямована на створення умов для самореалізації вихованців, розвитку їхніх творчих здібностей, комунікативних навичок та емоційної культури. Особливої актуальності ця

діяльність набуває в умовах суспільних змін та воєнного стану, коли мистецтво і культура виконують важливу психологічну та виховну функції [2, с. 32–33; 4, с. 112].

Одним із пріоритетних напрямів діяльності хореографа-методиста є використання інноваційних форм роботи з дітьми різного віку. До таких форм належать інтерактивні заняття, творчі майстерні, мистецькі лабораторії, тематичні проєкти, онлайн-заходи, хореографічні тренінги, відеоаналіз танцювальних постановок та культурно-пізнавальні програми. Їх застосування сприяє підвищенню зацікавленості дітей у творчій діяльності, активізує пізнавальну активність та формує навички колективної взаємодії [3, с. 20; 5, с. 76].

Важливу роль у сучасній культурно-освітній діяльності відіграють цифрові технології. Використання мультимедійних презентацій, онлайн-платформ, відеоматеріалів, соціальних мереж та дистанційних форм комунікації дозволяє зробити роботу методиста більш доступною, мобільною та ефективною. Цифрові ресурси створюють можливість для організації творчих конкурсів, віртуальних виставок, онлайн-концертів, дистанційних репетицій танцювального колективу та майстер-класів, що забезпечує безперервність культурно-освітнього процесу [3, с. 21; 4, с. 118].

Особливого значення у роботі методиста набуває врахування вікових особливостей дітей. Для молодшої вікової категорії доцільним є використання ігрових методів, елементів театралізації, рухливих вправ та творчих імпрровізацій. У роботі з підлітками ефективними є проєктна діяльність, дискусійні форми спілкування, сучасні мистецькі практики та інтерактивні технології. Такий підхід дозволяє створити комфортне середовище для розвитку творчої особистості сценічної культури та виконавської майстерності та підтримки індивідуальних здібностей кожної дитини [1, с. 61; 5, с. 81].

Не менш важливим аспектом є професійна компетентність методиста закладу культури. Сучасний фахівець повинен володіти знаннями з педагогіки, психології, культурології, менеджменту соціокультурної діяльності та цифрових комунікацій. Важливими складовими професійної майстерності є креативність, комунікабельність, організаторські здібності та готовність до постійного саморозвитку [1, с. 70; 2, с. 35].

Значну увагу в діяльності закладів культури необхідно приділяти збереженню та популяризації українських культурних традицій. Проведення народознавчих заходів, тематичних свят, фольклорних програм і мистецьких акцій сприяє вихованню патріотизму, поваги до національної спадщини, формуванню культурної ідентичності дітей та молоді [2, с. 36; 5, с. 92].

Отже, інноваційні форми роботи хореографа-методиста закладу культури забезпечують ефективну організацію культурно-освітнього процесу, сприяють творчому розвитку дітей різних вікових категорій та створюють умови для формування духовно багатой, соціально активної особистості. Поєднання сучасних технологій із традиційними культурними цінностями є важливою умовою розвитку сучасного соціокультурного простору [1, с. 61; 5, с. 81].

Література

1. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін : навч. посіб. Київ : Освіта України, 2018. 274 с.
2. Ковальчук В. І. Соціокультурна діяльність закладів культури в сучасних умовах // Культура і сучасність. 2022. № 1. С. 32–37.
3. Шевчук А. С. Інноваційні технології у культурно-освітній діяльності // Мистецтво та освіта. 2021. № 3. С. 18–22.
4. Бех І. Д. Особистісно орієнтоване виховання : наук.-метод. посіб. Київ : Либідь, 2020. 344 с.
5. Андрощук Л. М. Організація творчої діяльності дітей та молоді у закладах культури : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2021. 198 с.

***Борисенко Тетяна Вікторівна,**
викладач–методист,
голова предметно-циклової комісії «Народна хореографія»
Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

**МОДЕРНІЗАЦІЯ ЗМІСТОВОЇ СТРУКТУРИ УРОКУ
НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ**

Формат сучасної мистецької освіти в Україні – це трансформована система, однозначно інтегрована у європейський простір та спрямована на всебічний розвиток особистості. В центрі – людина з її талантами: інтелектуальними, творчими та фізичними здібностями, конкурентоспроможна, що прагне до власного успіху.

Її основною метою є – формування всіх необхідних цінностей для повної самореалізації людини, а орієнтація покладається на компетентнісний підхід – знання та вміння їх застосування.

Питання щодо вдосконалення системи освіти шляхом упровадження компетентнісного підходу активно розглядається у педагогічній науці. Праці Дж. Равена, А.Л. Андреєва, І. О. Зимньої, А.В.Хуторського, І. Селевка, О.І.Пометун, Р. Пастушенка, О. В. Овчарук та інших вітчизняних і закордонних дидактів стали першопослідовними в розв'язанні окресленої проблеми. Осмислення методологічних засад компетентнісного підходу, досвід його впровадження в освіті представлено в дослідженнях Н.Бібік, Л.Ващенко, І.Єрмакова, І.Зимньої, О.Локшиної, О.Овчарук, Л.Паращенко, О.Пометун, О.Савченко, С.Трубачової, А.Хуторського та ін. [1].

Сучасний освітній процес – це динамічний розвиток компетентностей, фокус на унікальні потреби, особистісні інтереси та можливості здобувача, цілісна структура, що обов'язково передбачає взаємодію всіх компонентів навчального процесу з дотриманням необхідних принципів, що гарантує стабільний та якісний результат в безпечному освітньому середовищі.

Неможливо, щоб систематичний навчальний процес в структурі побудови уроку відбувався за однією схемою, копіював вже перевірену модель роботи, що

гарантує позитивну динаміку отримання результатів. Сучасна модель потребує – оновлення структурних компонентів його побудови, що означає модернізацію змістовних комбінаторних схем, етюдних композицій. Такий підхід має, перш за все практичну спрямованість з урахуванням особистісних можливостей і потреб, це процес подолання бар'єрності між освітою та життям. Це умови для вільної інтеграції в соціокультурному просторі.

Професійна мистецька освіта, в період сьогодення, і є тим інструментом формування творчих професійних компетентностей в залежності від фаху. Здобувачі в різних мистецьких галузях мають можливості розвивати своє креативне мислення, отримують підтримку своєї творчості. Обов'язкова умова – формування комплексу необхідних навичок: здатність до самовираження, вміння аналізувати, оцінити власну роботу, знаходити оригінальні моделі для вирішення нетрадиційних завдань з використанням інноваційних технологій, інтерактивних та активних методів, дотримання принципу командної роботи. Процес навчання дуже активно інтегрує виховні заходи, що орієнтуються на професійну діяльність.

Професійна мистецька освіта базується на головному принципі – підтримка творчості в різних мистецьких галузях. Особлива роль у формуванні професійних компетентностей відведена циклу практичної роботи з навчальних дисциплін фахової підготовки. Тому, чітка структуризація кожного заняття – групового чи індивідуального, відповідає за кінцеві результати навчання, виявляє індивідуальні методологічні знання, вміння та навички здобувача. В умовах сьогодення, основні зусилля спрямовані на адаптацію до умов безпеки, забезпечення стабільного психоемоційного стану, пониження критичних викликів: для педагогів - фактор професійного вигорання; для учасників навчального процесу – зниження мотиваційної сфери. Необхідність інтеграції інноваційних технологій, подолання цифрового розриву, ефекту швидкої втоми. З метою уникнення кризових ситуацій в навчально-тренувальному процесі з дисциплін професійної підготовки майбутніх фахівців в хореографії, необхідно використовувати формат оновлених підходів викладання, що базуються на авторському баченні та методиці. В структурі уроку народно-сценічного танцю: в комбінаторних схемах тренажу, сполученнях для опанування певного національного характеру, техніки виконання рухів лексичної основи будь-якого танцю різних народів світу, ускладнених віртуозними прийомами схем та етюдних композицій існує більш традиційний підхід, що визначається застосуванням всіма викладачами абсолютно однакового арсеналу лексичної текстури танцювальних форм. Як приклад: молдавський, угорський, польський, румунський, болгарський, іспанський танець. Але інноваційні підходи в структурному компоненті уроку з народно-сценічного танцю в системі фахової перед вищої освіти пов'язані зі зміною інформативно-змістового модулю, що реалізується методом додавання до програмного курсу додаткових характерів та стилістики, менш відомих танцювальних культур. Особисто я, викладач цього курсу, вже понад двадцять років ввожу до структури авторських уроків, завдань самостійної роботи здобувачів – опанування розширеного спектру танцювальних форм світового фольклору. Модернізація змістової структури уроку удосконалює методологічну основу курсу, практично – професійну систему навчання. Обмежень у виборі характерів не існує. Як приклад, фокус уваги на

португальський фольклор, що є унікальним з боку відтворення ритмометричної структури рухів і координацийних прийомів, якими досконало володіють технічно виховані виконавці, тому його вивчення можливе на III курсі.

Португальський музичний фольклор характеризує наявність чисто танцювальних жанрів, жанрів, що супроводжуються пісennими плясками. Як приклад : шула, маррафа, канья-верде, ештала-діньо, фаррапейра, де чітко відбувається прояв танцювальної та пісенної імпровізації. Різноманітність їх змісту та характеру виконання рухів лексичної структури вказують на локальність їх походження, фактор формування надзвичайно саомбутньої фольклорної основи, яка існує саме на цих територіях.

У Португалії виникли два різновиди вальсових форм танцю, два типи фанданго, байларіко, коррідіньо та інші. Ці танцювальні форми мають певні передумови виникнення і свою історію, період еволюційних процесів в костюмі, лексиці, композиційної структурі та характеристик щодо манери виконання. Одна з провідних ролей у португальському танцювальному фольклорі відводиться танцю «фадо» - парній формі, яка завжди супроводжується музикою фаду. Окремим музичним жанром фольклору португальців, що виник у Лісабоні в XIX столітті, якому притаманний меланхолічний характер, фактично означає «доля», «фатум», тому домінантою цих творів є – прийняття своєї долі. Тематика музичної і танцювальної форми – кохання, страждання, доля та життя, для збільшеного відчуття як акомпанемент обов'язково – гітара. Ці форми є символом музичної і танцювальної культури. Порівняно з музичною формою, форма танцювальна визначається високою емоційністю виконання, грацією та експресією, що повністю передає стан душевних переживань виконавців.

Зосереджуючи увагу, саме на танцювальному фольклорі португальців, перше, що треба визначити - це його різноманітність, завдяки поєднанню європейських, малоазійських та афро-бразильських впливів. Історично так склалося, що музичний та танцювальний фольклор між собою завжди пов'язані, супровід був не тільки гітари, але бубнів та інших ударних інструментів. Існують рідкісні випадки, коли танець позиціонувався як доповнення, засіб декламації народних переказів, змістовний елемент яких спирався на казкову, фасмогоричну картинку з чудовими принцесами, дивами і злими чаклунами. Сьогодення теж вносить свої корективи, спонукає до створення нових сучасних форм поєднання музики і хореографічної текстури. Зовсім недавно, в Португалії виник новий тип танцювальних форм, де в якості акомпанементу використовується електронна музика, що є синтезованим варіантом з більш старовинним традиційним музичним інструментом. Доповнюється ця переформована форма зміною костюму від однотипного традиційного до дрес-коду, що має неформальний, вільний характер, чітко визначає соціальний статус і суттєво впливає на її оновлену лексичну структуру.

Взагалі, португальський танцювальний фольклор представляє собою неймовірно багату спадщину танців, переважно енергійних: колективних і парних, кожен з яких відрізняється саомбутнім регіональним різноманіттям, яким характерні швидкі темпи і яскраві автентичні костюми. Особливість їх композиційної побудови є традиційною – коло, лінія, колона, а схема зміни

хореографічного малюнку – це відображення відповідних символічних кодів народу, що формувалися в контексті загальноісторичного розвитку, еволюційних економічних та соціокультурних процесів. Цей еволюційний вектор вплинув на появу, формування та видозмінювання лексичної структури будь-якої танцювальної фольклорної форми. Старовинні танці XII – XIV століття – це танці з мечами, танці по колу – лансьє де рода з піснею.

Пізніше виникають нові народні танці, а деякі відділяються до розряду салонних: «віллан», «маррафає», «малья», ще через деякий період такі як «шакота» і «фолія».

Цікавим, відомим в Португалії ще з XVIII століття є танець, що вважається старовинним, обов'язково виконується по колу і має не менше цікаву назву «батуке», зосереджує увагу на одного соліста або пару. Ця старовинна танцювальна форма португальського фольклору побудована за принципом вибору з кола наступного, хто змінить сольного виконавця і має складну техніку виконання, орієнтовну на індивідуальні таланти соліста. Лексична складова – це швидкі розгойдуючи рухи корпусу та стегон з обов'язковим клацанням пальцями та притупуванням каблуками, що робить танцювальну пластику виконавця дуже виразною.

Самобутнім та чуттєвим вважається парний танець «Фофа», що виник ще в XVII столітті. Має локальне походження, для місцевого населення – звичайний селянський танець, для іноземців – шок, так як побудований за принципом близької контактності виконавців та фривольної манери. Згадуючи про «фофу», неможливо не назвати популярний португальський танець «лунду», що має афро-бразильське коріння походження. Якщо проводити порівняльну характеристику з іншими фольклорними формами, які споріднені «лунду», що мають за лексичною текстурою та композиційною побудовою спільне, то це про форми «батуке» і «самбе». Якщо про хореографічну лінію, насамперед, відчувається іспанський вплив, що чітко характеризується активним підйомом рук над головою та використанням «кастаньєт», а особливо визначається постановою корпусу, його роботою під час виконання рухів. З часом, на відміну від «батуке», ця розповсюджена форма танцювального фольклору, починаючи з XIX століття зникає з народного середовища, переходить до салонного виконання, повністю змінює манеру від грубої чуттєвості до томності, що характерно для танців аристократії. За композиційною побудовою, характером виникнення лексичних рухів можна стверджувати, що цей танець дуже схожий до іспанського «фанданго» і «болеро», що мають теж пісенний супровід, синкопований малюнок мелодії, акомпанемент гітари або віоли: дводольний метр, мелодія строфи витримана в декламаційному стилі, в той час як мелодія рефрену – в танцювальному.

Слід зазначити, що автентична основа португальських танців, його традиційна лексична система істотно відчула вплив мавританської культури. Значний вплив на різні аспекти розвитку португальської культури справив взаємний культурний обмін з колоніями, починаючи з XVII століття. Як приклад, взаємодія Португалії і Бразилії, яка на той час була португальською колонією. Як результат, сьогодні маємо сучасний португальський танець, що набув деяких рис афро-карибського

танцю – «самбу», що являється новою гібридною формою португальської та афробразильської фольклорної спадщини. А «браньо», «фарапейра» були підвержені впливовості деяких малоазійських танців, які потрапили на територію країни з португальської колонії Маллака.

Класифікувати основні традиційні форми португальського танцювального фольклору можна таким чином: поважні «браньо», швидка фарапейра, Танці з палицею (Pauliteiros) в Міранді. «Браньо» (Vira| Branyo) – традиційний

фольклорний зразок, що найбільш виконується старшим поколінням, являється символом сталості та поваги до звичаїв, збереженню традицій. З боку композиційної побудови характеризується динамікою виконання по колу та ритмічною складовою у 3/4 розмірі, що значно нагадує вальс, але характер виконання рухів значно швидше. Його лексична основа включає різновиди кроків та парних обертових рухів.

«Фарапейра» - швидкий та енергійний танець, має веселий характер виконання, який виконується більш молодим поколінням. Традиційний танець південного регіону Алгарве – «коррідіньо», сповнений енергією. Відрізняється активним темпом просування парами, активними швидкими кроками та ускладненими видами їх виконання. «Шула» - ця танцювальна фольклорна форма являється характерною для півночі країни Міранда – ду – Дору. За своїми стилістичними ознаками схожий на «віру», але вже з видозміненою ритмічною структурою. По-своєму унікальним фольклорним зразком португальської культури вважається «Pauliteiros» - танець з палицею, який виконується чоловіками, що має давнє коріння і супроводжується звуками народних інструментів, особливо волинки. Основа лексики – акробатичні рухи з прикрашеними палицями, що складають технічно складну текстуру цієї основи.

Можна узагальнити, що танцювальний фольклор португальців взаємодоповнювався в процесі асиміляції іспанським, особливо це стосується танцювальних форм – «фанданго», «фаррука» - стиль flamenco, танці андалузських циган, південної частини Іспанії, додали португальським колоритності та образності. Збагатили лексичну основу акцентованими потрійними переступаннями, чіткими вистукуваннями, обертальними рухами з акцентованими звуками кастаньєт, фіксованими позировками по відношенню до партнера, рвучкого характеру у фіналі. Але не слід забувати, що всі рухи лексичної структури та композиційної побудови історично були трансформовані під впливом місцевого фольклору, що визначає міцно сформовану португальську ідентичність.

Наступним прикладом може бути кубинська танцювальна культура. Характерні танці, що можуть бути основою етюдної частини уроку, а також складних комбінаторних схем тренажу, що будуються за принципом блоку. Це формат, що відповідає за рівнем складності IV курсу, де передбачається технічна оснащеність здобувачів, їх емоційно зріла манера виконання.

Джерелом національних художніх традицій, історичною основою культури будь-якого народу є – його фольклорна спадщина, що має свій самобутній і неповторний код, свої характерні ознаки. На формування стилістичних

особливостей автентичного мистецтва завжди накладає відбиток ціла низка відповідних факторів. Якщо казати про кубинський фольклор, слід обов'язково зазначити, що його фольклорна складова неможлива без музичного компоненту, а особливо танцювального. Але про це трохи пізніше. Зараз фокусуємо увагу на першому факторі, що визначає характерні ознаки – це географічний. Куба є островною державою у Вест-Індії, що знаходиться у західній частині дуги Великих Атлантичних островів. Ця дивовижна країна знаходиться трохи південніше Тропіка Рака, на межі Карибського моря, Мексиканського заливу та Атлантичного океану. З півночі від Куби – Флоридський залив, зі сходу – Навітравий пролив, трохи до Гаїті, з північного заходу – Юкатанський пролив, двісті кілометрів до Мексики, а за сто сорок кілометрів до півдня розташована Ямайка. Другий – корінне населення, його побут та ремісництво. Що до кубинців, як їх називають кубанос – це народ змішаного походження. До появи на острові іспанців на цих територіях проживали племена сибонеїв, індіців аравакської групи – тайно, гуанаханабеїв та індіців, що переміщувалися на острівні території з Гаїті.

Але з XVI століття розпочався новий період в історії остров'ян – початок іспанської колонізації, що спричинила завезення з собою європейської культурної складової і мови. Одночасно відбувається інший процес, з XVI по XIX століття – процес активного завезення рабів африканського походження для роботи на плантаціях, що значно вплинуло на етнічний склад населення Куби. Внаслідок етногенезу сформувався сучасний кубинський народ, де більш переважну частину складають нащадки іспанців – креоли, афрокубинці та мулати, є навіть деякий відсоток китайців. Цей період в історії острова має назву як іспанська колонія, складова Віцекоролівства Іспанії (1535 – 1607 рр.) та Кубинського генерал – капітанства (1607 – 1898 рр.). Сучасні кубинці зберегли основні компоненти культурної спадщини всіх груп, що фактично сформували нове населення Куби – націю, залишивши іспанську мову, католицьку релігію та африканські традиції. Нажаль, в період іспанської експансії корінне населення – індіці були в більшості знищені. Як підсумок, в нашій уяві – екзотичний острів, з поєднанням фольклору населення Карибського басейну, Північної Америки, вихідців з Європи, Африки та Азії, сповнений містичних народних легенд, остров'ян, що вірують у зверх природні сили та явища, їх реальність. Таких як корінного кубинського дуенда, Гюїхе.

В думках, мандруючи по Кубі, відразу згадаєш традиційні товари острову каву, шоколад тощо. Насправді, на вулицях історичної Гавани – перехідних О'Рейлі та Обрапія, є центри кубинського ремісництва. Народні промисли – частина кубинської культури, ручна робота місцевих умільців – витвори утилітарного, декоративного та ритуального характеру, що мають іспансько-африканську основу. На острові є основні промисли: плетіння, шкіряне виробництво, різьба, гончарна справа, текстильні промисли, металообробка та пірографія. Третій, важливий фактор, що формує лексичні характерні ознаки танцювального фольклору - це національний костюм. Кубинський стиль одягу формувався під значним впливом іспанських та африканських уявлень про жіночу красу і елегантність. Тому можемо стверджувати, що кубинський національний одяг не відрізняється від латиноамериканського в цілому. Жіночий – це сукні з

великою кількістю воланів, оборок, рюшів, збірок яскравого кольору. Доповнюють образ яскраві хустки на голові або велика корзина з квітами. Що до традиційного чоловічого вбрання то це – «guayaibera» екзотичне слово. Це назва звичайної чоловічої сорочки, що являється частиною національного чоловічого костюму не тільки на острові Куба, а і в інших країнах Латинської Америки. Гуаябера може бути з довгими рукавами, так і з короткими, на Кубі вона більш в молочному кольорі або кольорі хакі. Неможливо не зробити акцент на різноманітних жіночих прикрасах, що роблять образ кубинської жінки повним. Таке визнання основних впливових факторів, що формують характерні особливості фольклору кубинців, можна зосередитися на визначенні стилістичних особливостей музичного і танцювального фольклору островітян, що між собою дуже пов'язані. Найулюбленішою та найпоширеною формою танцювального фольклору островітян є – кубинська румба, яку вважають матір'ю всіх інших форм танцю, таких як сальса та інших. З історичних хронік приблизно можна визначити час її виникнення, його відносять до XIX століття, період закріплення на острові африканських традицій. Розповсюдження цієї танцювальної форми фольклору розпочинається у сільській місцевості Матансас та деяких районів Гавани, при цьому її вважають досить непристойною, навіть аморальною. З часом румба отримує верх над всіма упередженими, стає однією з найяскравіших форм танцю, а зараз входить у всі святкові шоу.

Наступним є музичний і танцювальний жанр сон-кубано, який сформувався на початку XX століття, що зазнав найбільшого впливу латиноамериканської культури, його називають прабатьком напрямлення мамбо і сальси. Виник на острові Куба, у східній його частині, в провінції Орьенте. Ця форма представляє собою злиття музичних традицій африканського народу банту з музичними звичаями іспанського населення острова, що виконується як на ударних, так і струнних інструментах. Сон-кубано – джерело розвитку сучасної сальси. Звуки її гітари, маракасів, конги, тріангулума, басового барабану надають складний ритм, а мелодія має в структурі звернення до імпровізації. Танцювальна музична форма з активним впливом сона-кубано та іспанських мелодій, що і зараз є компонентом танцювальних вечорів, романтичних танцювальних парадів – болеро.

Кубинське болеро – музичний жанр, особливо популярний в іbero-американських країнах. Появу відносять до кінця XIX століття в місті Сантьяго-де-Куба зі своїми традиціями кочуючих трубадурів. Музична основа розподіляє назву з іспанським танцем «Болеро», що виник ще у XVIII столітті і виконувався у музичному розмірі 3/4. Кубинське болеро має іншу ритмічну схему і мелодію, що відповідає 4/4. Типове кубинське болеро приблизно з'явилося у 1840 році, але болеро, що мало назву «Тристезас» написано кубинцем Хосе Пеппе Санчес у 1883 році, яке прийнято вважати першим. На початку XX століття болеро розповсюджується на територіях всієї Латинської Америки, дуже чітко закріплюється в культурі Пуерто-Ріко та Мексики.

Популярним на всіх танцювальних майданчиках у 40-50 роках XX століття на Кубі стає мамбо – танець, що з часом будуть виконувати в Мексиці та Сполучених Штатах Америки. На лексичну основу та музичну складову однозначно вплинули

сон і румба. Мамбо- це парний кубинський танець африканського походження, але на відміну від сальси, меренге і ламбади не має таких чітких фольклорних коренів як у перелічених. Ця танцювальна форма була створена штучно Оділіо Урфе і Арсеніо Родригесом. Сама назва танцю за версіями утворилася від імені бога війни, якому в минулі часи на Кубі був присвячений обрядовий танець. Сьогодні форма – злиття джазу і афро-кубинських ритмів, підкорила світ завдяки простоті виконання, можливістю танцювати у парі, поодиноці, цілою групою. Існує ще одна версія його назви, що приписують чаклунам вуду, здатному занурити людину у гіпнотичний транс, що вклали в мамбо свою магію. Ця танцювальна форма була засуджена церквою та заборонена владою не одної латиноамериканської країни, що зробила її ще більш популярною.

Кубинська сальса – вид кубинського найпопулярнішого танцю, що виник як трансформована форма, як результат еволюційних процесів кубинської народної музики, що виникла у 70-х роках ХХ століття. Ця танцювальна форма включає в свою структуру елементи сона, дансона, мамбо, ча-ча-ча та ритм конго. Кубинську сальсу ще називають «касіно», вважають основною серед інших в цьому стилістичному напрямі, що відрізняється від нью-йоркської та лос-анджелеської. Її стилістичні ознаки: наявність трюкової частини та кругові рухи. Історично ця форма танцю з'явилася в кубинських казіно, як руенда де касіно. Сьогодні ця форма танцю вже більш еволюційована і містить у своїй структурі не тільки кубинські ритми, а і колумбійські, пуерто-ріканські, навіть включає поп, джаз, рок, R'n B' напрямлення. Ці форми мають назву як стиль LA, стиль NY. Останнім часом все активніше набирає попити різновид сальси під назвою – тімба. Однозначно слід згадати і хабанеру – кубинський фольклорний танець, що є дуже спорідненим до танго. Характерною особливістю музичної основи хабанери є його мелодійна лінія, що за звичай містить синкопи та тріолі. Генетично цей танець відноситься до форми контрдансу, що був завезений до Куби наприкінці ХVІІІ століття. З часом, на початку ХІХ століття він був трансформований в кубинський контрданс з яскраво визначеними характерними місцевими рисами в хореографічній і музичній структурі. Еволюційний процес європейського контрдансу визначився спочатку в його назві «*danza habanera*», ця форма дуже була культивована в Гавані – гаванський танець, пізніше перше слово відпало і залишилася назва «хабанера», що дуже міцно закріпилася в Іспанії, а потім вже у Європі. Хабанера – це колективна форма з чітко визначеним малюнком танцюючих і відповідною послідовністю регламентованих фігур. Найвищий період розвитку цього танцю припадає на другу половину ХІХ століття. З часом танцювальна складова стає не актуальною, але пісенна форма зберегла себе до початку ХХ століття. Час коли хабанера набирає обертів своєї популярності в країнах Латинської Америки припадає на 1850 - 1860 роки. Її танцюють скрізь в країнах Карибського басейну, особливо в Мексиці. А також в Ла-Плате, де вона вплинула на формування креольського танцю. Щодо Іспанії – вона залишається формою деяких портових міст, в першу чергу Кадиса і Більбао, але з часом зникає з народного музичного середовища. І нарешті, Ча-ча – ча – танцювальна форма і музичний стиль, що виник і побутує на Кубі. Набув широкого розповсюдження у латиноамериканських країнах Карибського басейну, а також в колі

латиноамериканських общин США, де є вихідці з цих країн. Цій танцювальній формі характерна імпровізація і вільний дух, маленькі швидкі кроки, легка синкопована ритмічна структура, ігрова енергія. Особливістю виконання цього танцю є, що четверта доля нового такту розділена навпіл і танцювати вони починають з другої долі, а не з першої. Має спільні корені з румбою в своєму походженні, відмінність – швидкий і грайливий темп. З характером виконання – кокетство і флірт.

Відомим новим танцем, що виник на основі кубинських фольклорних форм карнавальної ходи, є дуже популярним, має спільну назву являється конга-лайн – лінійний танець. Пік його популярності припадає на 1930-1950 роки. Конга термін, який часто помилково відносять до африканського регіону Конго є танцювальним жанром, що має коріння в музиці карнавальних труп-компарс.

Перелік всіх танцювальних форм кубинців може бути ще більш розширений. Деякі форми зберегли більш фольклорну основу, інші виникли разом з музичним стилем та набули популярності у відповідний період історично-культурного розвитку. Інші набули більшого, набули більш евалюційованої форми, здобули популярності у багатьох країнах Латинської Америки, Сполучених штатів Америки, а такі як румба та ча-ча-ча стали конкурсною формою латиноамериканської програми чемпіонатів бального танцю. Взагалі, можна зробити певні висновки, що кубинська румба – це сама стала, основна танцювальна форма фольклору островітян, яка має відмінності стильових особливостей в середині самої форми. Наприклад, існує різниця між стилями кубинської румби ямбу, гуагуанко, колумбія. Ямбу – цю стильову форму румби завжди виконують більш досвідчені виконавці, її називають танцем, «літніх людей». Лексична основа танцю не дуже складна, має невелику кількість стилізованих рухів. В румбі стилю ямбу існує базовий крок як і у стилі гуагуанко, але манера виконання відрізняється м'якістю, елегантністю без активного навантаження, що більш підходить літнім людям. Відсутність технічного компоненту в танці компенсується за рахунок акторських засобів, лукавих рухів, завжди спрямованих вбік партнерки. Якщо порівнювати два стилі румби Ямбу і Гуагуанко можна чітко визначити, що між ними існує схожість та відмінність. Спільне, це те, що в центрі цих двох форм знаходиться обов'язково жінка, відмінне – використання «вакуна» так як танець виконує літній чоловік.

Гуагуанко – форма танцю, де засобом виразності є тіло танцівника вище талії. Дуже рідко може використовуватися рухи ногами. Методика виконання дуже схожа з ямбу, але більш енергійніше і тонусніше. Так як гуагуанко - це танець молодих, енергійних людей. Основний крок тут має більш агресивну манеру виконання, обов'язковий компонент танцю – використання «вакуна». Важливою характерною ознакою стилю – є дотримання контакту з партнеркою. Головне положення чоловіка тільки з боку у партнерки, в ніякому разі він не має права повернутися до неї спиною, як це можливо в танцях Колумбії. Таке бокове переміщення чоловіка в румбі стилю гуагуанко має назву «Ель кабаліто». Якщо робити більш чітко визначення гуагуанко, можна сказати, що це танець – діалог парня з дівчиною. Ця танцювальна форма має два основних базових рухи: один -

виконується ногами; другий – руками. Координаційний прийом в основі – протилежний. Характер танцю може поступово бути адаптований під самого танцівника, він самостійно дає наступний сценарій його виконання. Тобто існує обов'язкова імпровізаційна складова в структурі танцю. Ямбу і гуагуанко – це танцювальна форма – спокуса, тому завжди відслідковується фактор внутрішньої комунікації партнерів синкопованим ритмом і рухами. Був на піку популярності приблизно з 1960 року. Питання його виникнення має різну інформацію. Традиційно вважають, що ця танцювально-музична форма виникла як синтез ритмів меренге та конгі (мереконга на Кубі). Тому появу пачанги пов'язують з ім'ям кубинця Едуардо Девідсона, хоча є доводи сучасників, що ця гіпотеза являється помилковою. Якщо говорити про пачангу як кубинський стиль танцю, слід зазначити що вона була більш популярною за межою острова, а саме на східному узбережжі США був справжній бум пачангі. Основою стилю являється ритмічний малюнок «кабальо». Перші прості форми з часом ускладнилися додаванням елементів ча- ча - ча і стали називатися пачанга –ча.

Модні тенденції були короточасними на Кубі, але в далеких областях Колумбії ця танцювальна форма була на піку популярності дуже тривалий час.

Можна ще більш зануритися в перелік форм танцю Куби, що впродовж певного часу набули нових характерних ознак під впливом загального розвитку соціокультурного процесу, що відбувався в країнах Латинської Америки та Сполучених штатів. Всі ці процеси обов'язково були пов'язані з тенденціями музичного олімпу. Найчастіше це відбувалося методом сублімації різних музичних і танцювальних стилів, або фольклорної танцювальної форми з будь-яким з них.

Румба Колумбія – суто чоловічий танець, який виконується цілою групою танцівників, що намагаються спокусити групу жінок. Використовуючи Абакуа в ритмі Колумбії, танцівник надає їй вже більшій пікантності. Між танцівниками існує відповідний елемент боротьби, кожний намагається виконати більш складну схему танцю. Але важливим компонентом є – смислове навантаження, значення танцю, збереження стильових особливостей та манери виконання. Особливе місце в румбі відводиться використанню хустки, що була запозичена у Абакуа, в якому лідер танцю то прикривається, то робить енергійне очищення ним. Хустку завжди тримають лівою рукою, тому що закладене відповідне символічне значення. Хустка – засіб ще більш підкреслити характерні особливості румби. В кубинських танцях дуже важливим фактором є – збереження символіки танцю, де кожний елемент має свій особливий код. Сумуючи все, танець румба на Кубі – це танець «красунів» та «сміливих» чоловіків, але важливо його виконувати правильно.

До переліку відомих та улюблених танців кубинців, форма якого виникла у 1950 році саме на острові є – пачанга (іспан. Pachanga) – танець і музичний стиль латиноамериканців, що відбувався як в середовищі звичайних людей, так і в середовищі професійних музикантів і хореографів з метою ще більшого вираження. Саме сублімація стилів на острові Куба зіграла ключову роль у появі нових унікальних танцювальних стилів, що стали популярними в інших країнах Латинської Америки, кожний в свій час, а зараз увійшли до сталої групи танців під загальною назвою – латиноамериканські. Це якраз той самий випадок, коли на основі фольклорних танцювальних зразків прийомом сублімації створювалися нові

унікальні художні концепції танцю, що виходили за рамки традиційних меж стилю.

Мною наведені лише два приклади введення до програмного курсу додаткових національних характерів, яких немає в переліку основних. Принцип добору базується на основі послідовності, логічності, необхідності з урахуванням рівня виконання здобувачів, розвитку їх координаційної системи та професійної передачі характерних ознак танців різних культур. Оновлення компонентів структури уроку народно-сценічного танцю можливо вже з II курсу - етюдні композиції, комбінаторні сполучення посеред зали, вправи для рук та корпусу, технічні вправи різного рівня складності з метою опанування стилістики та відтворення характеру вибраної танцювальної культури. Ускладнення структуризації уроку, особливо вправ народно-сценічного тренажу бажано робити вже з III курсу - модернізація стосується, перш за все, комбінаторної схематики тренажу та послідовності її виконання, а посеред зали можливе використання більш складних характерів, що потребують якісної форми виконавця. Існує думка, є форма – є змістовність. Перелік може бути різний - скандинавські або країни Балканського півострову, центральної Азії, Латинської Америки, які в уроці вивчаються з урахуванням загальної фізичної форми курсу здобувачів, їх індивідуальних здібностей для передачі характеру, їх мобільності сприйняття нового. Важливий фактор формування майбутнього фахівця - його готовність до інноваційного типу дій, мислення та відповідність на ринку праці.

Література

1. Заблоцька О.С. Компетентнісний підхід як освітня інновація: порівняльний аналіз //Вісник Житомирського державного університету. Випуск 40 Серія: Педагогічні науки. 2008. С. 63 – 68/
2. Википедия URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата звернення 12.05.2026)
3. Культура та традиції – херсонська обласна бібліотека <https://.ks.ua>
4. Wikipedia URL: <https://ur.wikipedia.org> (дата звернення 12.05.2026)
5. UNATEKA. Португальські танці, 2020
6. Portugalo fest «Has voltas do Fado», 2024
7. Carmen Molino: Carriera in Mare, YaeTube, 2017
8. Cubanoboom.com.ua
9. Народні танці Португалії. Херсонська обласна бібліотека... <https://unalib.ks.ua>

Секція 3

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

*Годлевський Володимир Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
провідний концертмейстер кафедри хореографії НАКККіМ,
заслужений діяч естрадного мистецтва України*

АКОРДЕОННО-БАЯННІ ВИКОНАВСЬКІ ШКОЛИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Виконавська творчість другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століть представлена видатними представниками акордеонно-баянного мистецтва України, а також композиторами-виконавцями, які зробили неоціненний вклад у розвиток музичного контенту, зокрема фольклорно-джазового напрямку. З представників старшої генерації, справжніх професіоналів акордеонно-баянного мистецтва України, варто відзначити Сергія Грінченка, Віктора Губанова, Володимира Зубицького, Івана Єргієва, Олександра Міщенко, Володимира Мурзу, Руслана та Богдана Пирогів, Ігоря Снедкова, Юрія Федорова, Павла Фенюка, Євгенію Черказову. Ці постаті увійшли в історію виконавської творчості акордеонно-баянного мистецтва України як фундатори та взірці майстерності, інтерпретатори образного мислення, носії художнього смаку та новатори сучасних стилеутворень. Їхня майстерність та досвід спричинили справжню революцію у виконавській творчості, підняли її на новий якісний рівень, впровадивши новітні розробки у виконавське середовище, що вдосконалило освітній процес.

Серед молодшої генерації представників виконавської творчості першої чверті ХХІ століття варто відзначити відомих акордеоністів та баяністів, які продовжують підіймати виконавську творчість на новітній якісний рівень. В означеному колі досвідчених виконавців яскравими представниками є Павло Гільченко, Дмитро Жаріков, Віталій Козицький, Артем Нижнік, Роман Пунейко, Ірина Серотюк, Ярослав Олексів, Олександр Хрустевич, Іван Чурилов, квартет баяністів «АссоQvartet» та квартет ім. М. Різоля. Завдяки комунікаційним процесам професійний рівень представників виконавської творчості демонструє позитивну динаміку у багатовекторному розвитку новітніх художньо-стильових ознак акордеонно-баянного мистецтва України першої чверті ХХІ століття.

Всі постаті виконавської творчості акордеонно-баянного мистецтва сучасної України є представниками різних виконавських шкіл. Їх діяльність ставала підґрунтям розвитку прогресивних акордеонно-баянних осередків виконавської та композиторської творчості. В них розвинулося національне акордеонно-баянне виконавство та тією чи іншою мірою вони стали своєрідними передумовами розвитку фольклорно-джазового напрямку в акордеонно-баянному мистецтві України першої чверті ХХІ століття. Це Донецька, Київська, Львівська, Одеська та

Харківська виконавські школи, у яких відбуваються формотворчі процеси зростання високопрофесійних мистецьких кадрів акордеонно-баянного мистецтва.

При кожній виконавській школі є міцна науково-освітня база, яка дозволяє виховувати перспективні молоді кадри у сучасному розмаїтті стильових та художніх пріоритетних напрямів мистецтва. Наявність аспірантури та асистентури-стажування у виконавських школах України дозволяє забезпечити ґрунтовний базис наукового арсеналу та високий рівень виконавської творчості серед перспективних представників акордеону та баяну. С. Нефедов стверджує, що «столична баянна виконавська школа акумулювала творчі здобутки визначних українських артистів, які працювали та працюють в цій сфері, а також адаптувала засади музично-академічного виконавства і педагогіки на базі однієї з перших в країні кафедр народних інструментів» [2, с. 109]. Схожу думку висловлює М. Давидов, досліджуючи потенціал київської академічної школи народно-інструментального мистецтва [1].

Наступні покоління представників акордеонно-баянного мистецтва продовжують збагачувати виконавську творчість, розпочату попередниками, про що переконливо свідчить кількісна множинність лауреатів конкурсів міжнародного формату, які є вихованцями київської акордеонно-баянної школи, а також музикознавців, які мали змогу дістати вчені, наукові та почесні звання.

Важливою ланкою у розвитку виконавської творчості Київської акордеонно-баянної школи є створення новітнього репертуару для сучасного продовження трансформування та адаптування акордеонно-баянного мистецтва у світовий музичний контент. Формування оригінальної акордеонно-баянної музичної літератури з творів сучасних українських композиторів, у тому числі таких, що працюють з елементами фольклору та джазу, позитивно впливає на репертуарне забезпечення навчального процесу. Використання новітніх творів на концертно-мистецьких заходах забезпечує впровадження та використання новітніх тенденцій, стильової трансформації та застосування модернових прийомів гри у виконавській творчості.

Автором роботи, представником Київської акордеонно-баянної школи видано низку хрестоматійного матеріалу. Зокрема, у цих видавництвах, а саме: збірник аранжувань та перекладень для дуету акордеоністів-баяністів у видавництві «Нова книга» (м. Вінниця, 2020 р.), збірник для дуетів акордеоністів та баяністів завдяки співпраці з науково-методичним центром (м. Київ, 2020 р.), а також методичні рекомендації-хрестоматію з педагогічного репертуару акордеоніста-баяніста «Материка тренду «фольк-джаз» (м. Київ, 2025 р.). До збірок увійшли авторські твори фольклорно-джазового напрямку, аранжування та перекладення класичної, сучасної, народної та естрадної музики.

Варто зауважити, що Київська акордеонно-баянна виконавська школа однією з перших започаткувала виконання фольклору та джазу у виконавській творчості та репрезентувала повний спектр технічних та художньо-стильових особливостей для презентації та виконання джазових та фольклорно-джазових композицій.

Література

1. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: Посібник. Київ: НМАУ, 1998. 224 с.
2. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 257 с.

Драч Володимир Володимирович

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕПТУ ПІДГОТОВКИ БАЛЬНОГО ТАНЦІВНИКА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

Сучасний соціокультурний простір характеризується стрімкою трансформацією традиційних мистецьких практик, серед яких особливе місце посідає бальна хореографія. Розвиток спортивного напрямку на міжнародному рівні зумовила перехід від суто художнього чи етикетного канону до міждисциплінарної системи виховання виконавця. Метою цих тез є аналіз еволюції концепту підготовки танцівника бального танцю через призму результатів досліджень українських та іноземних науковців, які поєднують теоретичний пошук з практичною тренерсько – педагогічною діяльністю.

Історіографічний та історико-культурний вимір дослідження який розглядає М. В. Богданова, практикування конкурсної бальної хореографії сутнісно позначене ускладненими вимогами інтелектуального, психологічного й техніко-виконавського характеру, проте у вітчизняній науці тривалий час бракувало комплексних досліджень цієї специфіки [1, с. 14]. Еволюція традиційної бальної культури демонструє зміну її домінант: якщо на початкових етапах ключовими були соціально-консолідуюча та комунікативна функції, то згодом на перший план вийшли рекреаційно-розважальна й художньо-естетична [1, с. 15]. Вершиною цього процесу на зламі ХІХ–ХХ століть став конкурсний бальний танець, який синтезував хореографічні форми з психологією змагальності [1, с. 15]. М. В. Богданова доводить, що концепт підготовки виконавця нерозривно пов'язаний із суміжними мистецтвами, зокрема дизайном одягу [1, с. 17]. Колір, характер матеріалу та форма сценічного костюма безпосередньо впливають на пластику рухів, підсилюють невербальну мову танцю та здатність розкрити художній образ на паркеті [1, с. 17].

І. Соронович, О. Хом'яченко, С. Веселкіної розглядають спортивно-інноваційний аспект та модульні фітнес-технології. Автори підкреслюють, що на сучасному етапі значення фізичної підготовки танцівників критично зросло, а навантаження в ході змагальної діяльності досягають рівня багатьох елітних видів спорту, що підтверджується показниками частоти серцевих скорочень та концентрації лактату в крові [3, с. 15]. Спеціальна підготовленість танцівників вимагає поєднання класичних підходів та інноваційних тенденцій [3, с. 13]. Інструментом підвищення ефективності тренувань виступає впровадження

модульних фітнес-технологій [3, с. 18]. Такі мобільні блоки вправ мають відповідати критеріям ідентичності структури руху та інтенсивності роботи [3, с. 18]. Дослідники виокремлюють залучення дихальних програм (Бодіфлекс, Табата-протокол), які дозволяють адаптувати систему дихання до навантажень і знизити вплив задишки на естетичне сприйняття танцювання суддями, що безпосередньо впливає на оцінку змагальної діяльності [3, с. 16]. Реалізація сукупності таких модулів дозволяє вирішити завдання спеціальної фізичної підготовки з урахуванням технічних та артистичних параметрів хореографії [3, с. 18]

В статті Л. В. Шестопаля дослідниця здійснює системний аналіз сучасного українського наукового дискурсу бальної хореографії та класифікує наявні підходи до осмислення концепту підготовки за кількома векторами [2, с. 79]:

Бальний танець як самостійний мистецький та соціокультурний феномен у єдності його побутових, конкурсних та сценічних форм (праці Т. Павлюк, О. Вакуленко) [2, с. 79]. Зокрема, підкреслюється вплив сучасних соціальних танців (сальса, бачата, аргентинське танго) на лексику та філософію свободи спілкування в танці [2, с. 81].

Педагогічні аспекти функціонування в освітньому середовищі (Н. Терешенко), де доводиться оригінальність методів навчання та реконструюються історичні принципи української школи: зв'язок із національними традиціями, чіткість, простота та внутрішня чистота виконавської манери [2, с. 79, 82].

Освіта у сфері бального танцю як складник загальної хореографічної системи (Т. Благова), де аналізується стандартизація та уніфікація танцювальної лексики, професійних термінів і канонізація критеріїв конкурсного виконавства, що набули статусу інтернаціоналізмів [2, с. 79, 82].

Естетико-філософські аспекти (І. Печеранський, Д. Базела), де доводиться, що бальна хореографія «залагоджує» відмінності між художньо-мистецьким буттям та ідеальною технічністю спорту [2, с. 79, 82].

Враховуючи праці наведені раніше, інтеграція зазначених досліджень дозволяє стверджувати, що сучасний концепт підготовки танцівника бального танцю еволюціонував від вузькоспеціалізованого технічного навчання до міждисциплінарного виховання поліфункціональної особистості, яка гармонійно поєднує в собі характеристики елітного атлета, глибокого артиста-виконавця та суб'єкта соціокультурної діяльності [1; 2; 3].

Література

1. Богданова М. В. Основні аспекти дослідження конкурсної бальної хореографії. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Рівне, 2012. Вип. 18, т. II. С. 14–18. URL: <https://share.google/QLjKMkxvaNTqFGu1W> (дата звернення: 7.05.2025)
2. Шестопаля Л. В. Бальний танець: новітні рефлексії українських дослідників / Л. В. Шестопаля. Танцювальні студії 2022. Т. 5, № 1. С. 78-84. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ds_2022_5_1_11 (дата звернення: 7.05.2025)
3. Соронович І., Хом'яченко О., Веселкіна С. Підвищення ефективності фізичної підготовки кваліфікованих спортсменів у спортивних танцях шляхом поєднання класичних підходів та інноваційних тенденцій тренування. Теорія і методика фізичного виховання і спорту.

Київ, 2019. № 2. С. 13–19. URL: <http://tmfvs-journal.uni-sport.edu.ua/article/view/187497> (дата звернення: 7.05.2025)

*Сірік Данііл Русланович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**«БУРАТИНО ТА ЧАРІВНА СКРИПКА», «БАРМАЛЕЙ ТА АЙБОЛИТЬ»,
«ПРИГОДИ ПІНОККІО»:
ТРИ БАЛЕТНІ РЕДАКЦІЇ ОДНІЄЇ ПАРТИТУРИ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА**

Юрій Шевченко (1953–2022) – майстер, який володів унікальною здатністю висловлювати музику зрозумілими глядачу музичними темами. Упродовж свого творчого життя він створив музику для понад 100 вистав, представлених на сценах багатьох музичних, драматичних, лялькових театрів в Україні та поза її межами. Випускник композиторського факультету (клас В. Штогаренка) Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського (нині – Національна музична академія України), він вже під час навчання презентував свої перші серйозні композиції (серед них – вокальні цикли та камерні симфонічні твори). У подальші роки естетиці автора була притаманна виразність і різнобарвність тембрової фактури, широкий спектр засобів музично-стилістичної виразності (синтез контрастних стилів, мікс класики та модерну, темброва персоніфікація в характеристиці персонажів, квазіфольклорна стилізація тощо) [3]. Казково-дитяча тематика посідала значне місце у творчості композитора. Це опери: «Король Дроздобород» (2018), «Кіт у чоботях» (2019). У балетній площині ним було створено: «Буратіно та Чарівна скрипка» (2007), «Дюймовонька» (2023).

Балет «Буратіно та Чарівна скрипка» став для Ю. Шевченка першим монументальним музичним твором з кількома сценічними редакціями. Його прем'єра відбулася на сцені Національної опери України 27 жовтня 2007 року. В основу першої редакції спектаклю було покладено відому на пострадянському просторі казку О. Толстого «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно» (1923) широко розтиражовану завдяки культовій радянській стрічці «Пригоди Буратіно» (1975, «Білорусьфільм», режисер – Л. Нечаєв). Закцентуємо, що твір О. Толстого хоча й мав оригінальний текст автора, проте являв собою літературну обробку казки Карло Коллоді (1826–1890, італійський письменник та журналіст, справжнє ім'я – Карло Лоренціні) «Пригоди Піноккіо. Історія дерев'яної ляльки» (1883). О. Толстой суттєво переробив сюжет, адаптувавши персонажів для світогляду радянського читача. Як влучно зазначив А. Жуков: «Головний герой цієї книги, створений за всіма канонами російських народних казок. Буратіно – це неосвічена нахабна лялька, але з неймовірно доброю душею. Такий собі дерев'яний “Іванушка-дурачок”, який, на відміну від італійського прототипу, абсолютно позбавлений рефлексій над своїми вчинками» [2].

Варто наголосити, що згаданий літературний твір мав чимало музичних варіантів у різних театрах світу. Театральний критик Ю. Бентя припустила: «Щоб не загубити новий твір серед вже існуючих музичних редакцій, композитор вдався

до певних "сюжетних варіацій"» [6, с. 22]. Зокрема, «золотий ключик» – символ творчої свободи – було змінено на «чарівну скрипку»; події відбувалися одночасно за лаштунками лялькового театру Карабаса Барабаса та в шинку; намагаючись розкрити найважливіші події у житті театру, до лібрето було внесено хореографічний урок та репетицію ляльок-акторів; у фіналі балету негативні персонажі перетворювалися на добрих; автор відмовився від окремих літературних героїв, наприклад, Черепахи Тартили, Дуремара, Цвіркуна та П'єро (закохатися у Мальвіну за законами балетної драматургії мав головний Герой – Буратіно).

Як пригадував Ю. Шевченко, значну роль у створенні музичної партитури балету відіграв балетмейстер В. Литвинов. Зокрема, композитор розповідав: «Для мене робота з Литвиновим стала чудовою школою, що дозволила фантазії розростися до масштабів великої постановки... Загалом (з перервами) я писав "Буратіно" чотири роки. Партитуру балету я присвятив пам'яті свого маленького сина, якого забрала тяжка невиліковна хвороба... Це мій перший великий балет» [5].

Варто наголосити, що у музикознавчому середовищі вистава не була сприйнята однозначно позитивно. Приміром, Л. Тарасенко наголошувала на тому, що музика у виставі стала її повноцінним учасником й бездоганно працювала на дитяче світосприйняття, адже система лейтмотивів у музичних характеристиках точно відповідала задуманим образам [6, с. 21]. Окремим мистецтвознавцям навпаки не сподобалася дивертисментна форма постановки. Наприклад, Ю. Бентя не побачила у цьому вдалого втілення драматургічного рішення спектаклю. Театрознавець також зазначала, що для побудови великої драматичної конструкції у музичному матеріалі виявилось замало лише двох «центрів тяжіння»: лейттеми скрипки-соло з простим східним колоритом (мелодія, пов'язана з образами тата Карла і закоханістю Буратіно та Мальвіни), а також бруталного тутті оркестру, в якому особливо виділялися мідні духові та ударні музичні інструменти (образ Карабаса Барабаса). В результаті альтернативою нейтральним емоційним кольорам партитури ставала лише сцена в шинку, вирішена композитором засобами, поширеними при музичному оформленні драматичних вистав: співставлення основного та фонового матеріалу (мелодій-цитат). Саме таким чином до партитури потрапили обробки відомих українських пісень. На думку Ю. Бенті, майже безконфліктне лібрето не дозволило композитору створити виразну музичну драматургію, сповнену емоційних контрастів та яскравого тематизму [6, с. 22].

Отже, балет «Буратіно та Чарівна скрипка» не протримався тривалий час в репертуарі Національної опери України. Проте вже у 2009 р. в репертуарі Київського муніципального театру опери та балету для дітей та юнацтва (нині – Київська опера) з'явився балет «Бармалей та Айболить» на музику Ю. Шевченка. Останній був щільно пов'язаний з балетом «Буратіно та Чарівна скрипка», адже у спектаклі було використано увесь музичний матеріал балетної прем'єри 2007 р. «Перетворення» відбулося завдяки диригенту О. Баклану, який добре знав партитуру першої редакції балету Ю. Шевченка. Музикант переосмислив і перекомпонував окремі музичні фрагменти [1].

Але сценічна історія партитури Ю. Шевченка на цьому на завершилася: 20 травня 2018 р. на сцені Національної опери України було представлено оновлену версію балету Ю. Шевченка «Буратіно та Чарівна скрипка». Постановку скоротили (зменшили обидві дії), проте сюжетна канва в ній залишилася без змін. Крім того, нарешті у виставі знайшлося місце «золотому ключику» (музичному, скрипковому), яким у фіналі вистави тато Карло відчинив двері «Театру мрій».

Після початку повномасштабної збройної агресії Російської Федерації проти України відбулися істотні зміни у розвитку української культури, зокрема у напрямі переосмислення ролі російського музичного мистецтва та літератури. В контексті балету «Буратіно та Чарівна скрипка» Ю. Шевченка, щоб запобігти конфлікту між музикою українського композитора та лібрето на твір російського письменника, сюжетну канву спектаклю було перероблено. 2022 р. на сцені Національної опери України було представлено третю редакцію спектаклю на музику Ю. Шевченка. В основу балету було покладено оригінальний твір італійця К. Коллоді «Пригоди Піноккіо». По-перше було запозичено однойменну назву; по-друге, у фіналі всі ляльки перетворювалися на людей; по-третє, змінено імена персонажів: Буратіно – Піноккіо, Тато Карло – Джепетто, Мальвіна – Лялька з блакитним волоссям, Карабас Барабас – Господар ляльок, Артемон – Цуценя тощо. «Але ні в сюжетній лінії, ні в музиці, – зазначав А. Жуков, – ніяких змін не відбулося, тобто зміна назви – це проста формальність, яка ніяк не вплинула на зміст твору. На жаль, і головний герой, і фабула всієї вистави залишились незмінними – «буратінієвськими» [2]. Проте існували й позитивні відгуки. Наприклад, культурна експертка О. Стельмашевська вважала, що вистава є ідеальним прикладом першого балетного досвіду для дітей. На її думку, музика Ю. Шевченка активно захоплювала, «вмикала» фантазію і вела за собою бездоганними мелодійними та жанровими лейтмотивами (марш, полька, гавот, вальс), «викликала ейфорію від її миттєвого сприйняття та розуміння» [4].

Відповідаючи на виклик суспільства, Ю. Шевченко та В. Литвинов мали у планах розвинути історію Піноккіо, пов'язану з різдвяними пригодами. Балетмейстер так коментував спільний задум: «Ми задумували “Піноккіо” як живу виставу, яка постійно трансформуватиметься залежно від часу. Тому до Різдва в ній з'являться і новорічна магія, і ялинка, і чудова обробка “Щедрика”, зроблена давним-давно Юрієм Шевченком. Але раніше це був симфонічний номер, а зараз він стане лейтмотивом різдвяного балету» [4]. На жаль, цим мріям не судилося здійснитися, адже 23 березня 2022 р. Юрія Шевченка не стало. Після талановитого мелодиста лишився тільки добре знаний як в Україні, так і за кордоном, величезний музичний спадок. Історія з першою балетною партитурою автора свідчить про те, що на сучасній українській балетній сцені катастрофічно не вистачає хореографічних творів для дітей. Як не вистачає і талановитих композиторів, які б працювали у напрямку розв'язання цієї проблеми.

Література

1. Голинська О. Юрій Шевченко націлювся на «Гремі». Як музика і балет об'єднали киян. *День*. 2017, 14 липня. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yuriy-shevchenko-natsilyvsvya-na-hremmi>

2. Жуков А. Трансформація «Пригод Піноккіо» у Національній опері : Буроккіо чи Пінотіно. *ТС : рецензії*. 2022. 9 вересня. URL: <https://theclaquers.com/posts/10061>
3. Луніна А. Шевченко Юрій Валентинович. *Велика Українська Енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Шевченко,_Юрій_Валентинович
4. Максимець С. Піноккіо для Києва : як Нацопера здивувала дитячим балетом. *Вікенд*. 2022. 5 вересня. URL: <https://weekend.today/gorod/pinokkio-naczopera.htm>
5. Тарасенко Л. Нова стара казка. *День*. 2007. 25 жовтня. URL: <https://web.archive.org/web/20220302042920/https://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/nova-stara-kazka>
6. Тарасенко Л., Бентя Ю. Два погляди на одну прем'єру. *Музика*. 2008. № 1. С. 20–22.

Котлярчук Андрій Сергійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ТЕМА ТАНЦІВ В ТВОРЧОСТІ В. ТРЕГУБОВОЇ НА КОРОСТЕНСЬКОМУ ФАРФОРОВОМУ ЗАВОДІ

Тема танців займає окреме місце у творчості української скульптора та художниці Коростенського фарфорового заводу Валентини Трегубової (05.05.1926 – 12.12.2010). Особливої уваги потребує осмислення специфіки втілення танцювальної тематики в асортименті означеного підприємства 1950-х років. Адже в цей час формувалися нові мистецькі прийоми, завдяки яким майстриня втілювала художні особливості хореографічної пластики і композиції танців різних республік СРСР; особливий колорит, притаманний одягу портретованих.

Найбільш яскравим проявом у доробку В. Трегубової вказаної теми стала серія скульптур «Танці народів СРСР» 1957–1958 років та повернення до цієї теми в окремих роботах 1960-х років [4, с. 244–253]. Вони були приурочені до Всесвітнього фестивалю молоді й студентів, що проходив у столиці СРСР і співпав з початком «хрущовської відлиги». Оскільки майстриню цікавила декоративна виразність фарфорової фігурки, вона спочатку намагалася зафіксувати особливості динаміки поз, виразність руху і ритму в образі танцюючих, а згодом почала використовувати розпис фарбами і позолотою, в яких апелювала до національних традицій, зокрема петрівки.

Так, особливими сюжетами вирізнялися «Український танець» в розписі Ангеліни Жданової, «Вірменка, що танцює», «Грузинський танець» (Рис. 1), «Грузин, що танцює», «Грузинка, що танцює», «Азербайджанський танець», «Казашка, що танцює», «Казахський танець», «Киргизка, що танцює», «Киргиз, що танцює», «Киргизький танець», «Гопак». Частіше це були парні статуетки, рідше одинарні. Приміром, у мотивах танців східних республік УРСР авторка намагалася закарбувати стилістику і східний колорит, притаманний місцевості походження танцю і костюму [5; 6]. При цьому в преїскурантах підприємства ці вироби проходили під окремішнім маркуванням.

Починаючи з серії «Танці народів СРСР» продукцію Коростенського фарфорового заводу завдяки В. Трегубовій та А. Ждановій почали впізнавати на всесоюзних переглядах досягнень легкої промисловості УРСР [1; 3, с. 110–121], збільшився відсоток замовлень на вироби означеної тематики на закордонні виставки та ярмарки. У 1960-х рр., повертаючись до означеної тематики, В. Трегубова вже застосовувала притаманну їй стилізацію та узагальнення форм. Випускалася окремими накладками скульптура цієї тематики цієї авторки на КФЗ до 1960-х рр. [2].

Валентині Михайлівні було притаманне особливо виразне пластичне моделювання скульптури, що передавало витонченість рухів, жестів, нахилів корпусу, та яскраву палітру фарб, котрі допомагали передати культурну самобутність народів, емоційну виразність сюжетів і композиції, що межувала з етнографічним осмисленням образів, що сприяли ідентифікації персонажів.

В. Трегубова у перелічених творах намагалася приділити особливу увагу положенню рук і ритмічній побудові силуету, притаманних танцювальній культурі різних народів СРСР. Найчастіше акцент робився нею на кульмінаційному моменті танцю, коли рухи стають особливо виразними. Доповнений поліхромією образ при цьому підкреслював особливості національного рисунку танців окремих республік, проте авторка намагалася не перевантажувати форму надмірними деталями, намагаючись їх об'єднувати в цілісну декоративну композицію.

Щодо стилістики виконання статуеток Валентиною Михайлівною, слід зазначити, що відмінною їх особливістю був баланс між реалістичним трактуванням і помірною декоративною стилізацією. Майстриня намагалася уникати натуралістичної подачі узагальнено трактуючи форму з акцентом на символічній виразності.

Отже, танці народів світу стали важливою складовою тематики скульптури малих форм Валентини Трегубової під час діяльності на Коростенському фарфоровому заводі. Однойменною серією у виконанні мисткині дозволяла здійснювати художню інтерпретацію танцювальної тематики у дуже тонкий, тактовний спосіб підкреслення національної ідентичності представників хореографічної культури різних народів СРСР.

У творах «Український танець» в розписі Ангеліни Жданової, «Вірменка, що танцює», «Грузинський танець», «Грузин, що танцює», «Грузинка, що танцює», «Азербайджанський танець», «Казашка, що танцює», «Казахський танець», «Киргизка, що танцює», «Киргиз, що танцює», «Киргизький танець», «Гопак» авторка досягла гармонійного поєднання динаміки поз, жестів, руху, силуетів при реалістичному трактуванні форми з декоративним узагальненням образу, не втрачаючи при цьому виразності національної хореографії окремих народів СРСР.



Рис. 1.

В. Трегубова.

**Грузинський танець. 1957 р.
Фарфор, розпис, позолота.**

Сильною стороною композиційних прийомів Валентини Михайлівни була здатність через культурне різноманіття танцювальної культури репрезентувати засобами порцелянового мистецтва елементи міжкультурного діалогу, як універсальної форми самовираження. З 1960-х рр. танцювальна тема в скульптурі В. Трегубової набувала лаконізму форми і розпису, стилізації та узагальнення пластичного моделювання.

Література

1. Архів Коростенського фарфорового заводу.
2. Карпінська-Романюк Л. Український фарфор XX століття Коростенського фарфорового заводу. Київ: Фамільна друкарня Huss, 2023. 280 с.: іл.
3. Корусь О. П. З історії виробництва малої пластики Коростенського фарфорового заводу. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2016. Вип. 12. С. 110–121.
4. Школьна О. В., Котлярчук А. С. Східні мотиви в творчості Валентини і Миколи Трегубових на Коростенському фарфоровому заводі середини XX – початку XXI століть. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. С. 244–253. doi: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.28>
5. Школьна О. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Додатки. Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ: День печати, 2013. 400 с.: іл.
6. Школьна О. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Додатки. Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ: День печати, 2013. 400 с.: іл.

*Шалигіна Анастасія Олександрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

НЕЗЛАМНІСТЬ ДУХУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РОМАНУ «ТИГРОЛОВИ» ІВАНА БАГРЯНОГО

Роман «Тигролови» є одним із найвизначніших творів української літератури XX століття, у якому Іван Багряний порушує тему незламності українського народу в умовах тоталітарного режиму [1]. Автор показує складну долю людини, яка змушена боротися за свободу, людську гідність і право залишатися собою. Через події роману письменник наголошує на тому, що навіть у найтяжчих обставинах людина здатна не втратити внутрішню силу та віру в справедливість.

Центральне місце у творі займає проблема боротьби особистості із системою [2]. Григорій Многогрішний стає символом спротиву тоталітарному режиму, який прагне придушити людську волю. Його втеча з потяга, що везе в'язнів до Сибіру, символізує прагнення до свободи та небажання миритися з насильством і несправедливістю. Автор підкреслює, що справжню силу людини визначає не фізична витривалість, а здатність зберегти честь, гідність і людяність.

В романі постає образ майора Медвина, який уособлює жорстокість і бездушність тоталітарної системи. Саме через цього персонажа автор показує механізм насильства, страху та морального знищення людини. Протистояння

Григорія Многогрішного й Медвина символізує боротьбу добра і зла, свободи й тиранії. Перемога Григорія над Медвином підкреслює думку про те, що людська гідність і сила духу здатні перемогти навіть найжорстокішу систему.

Важливу роль у романі відіграє родина Сірків, через яку розкривається тема збереження національної ідентичності та духовної стійкості людини [3]. Навіть далеко від Батьківщини герої не втрачають рідної мови, традицій і моральних цінностей. У творі наголошується на важливості родинної єдності, взаємопідтримки та поваги до свого коріння. Саме ці цінності допомагають героям залишатися сильними в складних життєвих умовах.

У творі також порушується тема любові та моральної підтримки. Взаємини між героями побудовані на довірі, взаєморозумінні та готовності допомагати одне одному. Особливе значення має образ Наталки Сірко, яка уособлює відданість, щирість і внутрішню силу [4]. Саме людська підтримка допомагає вистояти в умовах небезпеки та постійного страху.

Особливого значення роман набуває у сценічному втіленні, де важливими є акторська майстерність, емоційність і здатність передати внутрішній стан персонажів. Через сценічні образи можна глибше відчувати атмосферу напруги, страху та боротьби за свободу. Важливу роль у постановках за мотивами роману відіграє хореографія, адже танцювальні композиції допомагають передати внутрішню боротьбу героїв, їхні переживання та прагнення до незалежності.

Поєднання художнього слова, музики та сценічної пластики допомагає повніше розкрити головну ідею твору й зробити її ближчою для сучасного глядача. Саме тому твір залишається актуальним і сьогодні, адже нагадує про важливість боротьби за незалежність, збереження національної ідентичності та віри в перемогу добра над злом.

Отже, роман «Тигролови» є глибоким художнім твором, у якому відображено силу, мужність і незламність українського народу. Через події та образи твору Іван Багряний утверджує ідеї свободи, людської гідності та духовної стійкості, які залишаються важливими для сучасного суспільства [2].

Література

1. Іван Багряний. Роман «Тигролови» – Київ: ВИДАВНИЦ. ТВО РМ, 2025 – 416 с. (дата звернення 19.04.2026)
2. Михайло Федосійович, Гетьманець Валентина, Олександрівна Ярошик, Вадим Петрович Усань «Український письменник і політичний діяч Іван Багряний» (1906-1963) Харків 1996 URL <https://tarnawsky.artsci.utoronto.ca/elul/biblio/Bahrianyi-biblio.html> (дата звернення 23.04.2026)
3. Дончик В. «Українська література ХХ століття». — Київ : Либідь, 1998. URL https://library.udpu.edu.ua/library_files/379042.pdf (дата звернення 25.04.2026)
4. Слоновьська О. «Українська література : підручник для 11 класу» — Київ : Генеза, 2019. URL <https://files.pidruchnyk.com.ua/uploads/book/11-klas-ukrajinska-literatura-slonovska-2019-stand.pdf> (дата звернення 26.04.2026)

Майко Анастасія Андріївна

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У БАЛЕТІ

Масове та кардинальне переосмислення гендерних ролей у культурі кіно, театру та хореографії розпочалося наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття, сформувавши стійкий суспільний запит на образи сильних, психологічно стійких та незалежних жіночих персонажів. У той час як масовий кінематограф підпорядковувався консервативним гендерним стандартам аж до кінця ХХ століття, академічний балетний театр уже в середині століття здійснив художній прорив. Через модернізацію класичної хореографії (Р. Петі, С. Лифар, А. Шекера) балерина трансформувалася з безпорадної романтичної музи у вольового суб'єкта дії, здатного втілювати складні архетипи влади («Ольга» Станковича), пристрасі («Кармен» Р.Петі) та соціального протесту.

Епоха романтизму в балеті розпочалася з двох вистав — «Сільфіда» у виконанні Марії Тальоні (1831) та «Жизель» Карлотти Грізі (1841). У «Сільфіді» образ став уособленням невагомості, загадковості та легкості, що досягалося не лише завдяки витонченій техніці Марії Тальоні, а й завдяки використанню пуантів та першої муслінової пачки, створеної дизайнером Еженом Ламі. Цей персонаж закріпив архетип містичної, невагомої жінки з потойбіччя [1].

«Жизель» ще більше розвинув цей образ, додавши йому трагічності. Головна героїня, що перетворюється на одну з віліс, втілила ідеал жертвовної, романтичної та відданої жінки. Хоча ще тоді в самій Жизель прослідковувалася фатальність, вже після того як вона стала однією з віліс, яка більш притаманна сучасності. Проте її доля, як і багатьох героїнь романтичного балету, була досить трагічною. Ці персонажі викликали співчуття, в їх образах читалася покірність і пасивність, що, зрештою, неминуче приводило до сумного фіналу їхніх історій [1].

Але епоха романтизму швидко минула. Останнім балетом цієї епохи вважають «Коппелія», яка розповідає набагато щасливішу та комічнішу історію Франца та Сванхільди. Особливість балету яскраво проявляється через сам образ Сванільди, який став справжнім новаторством свого часу. На відміну від традиційних героїнь романтичного балету, що зазвичай зображувалися тендітними, трагічними й пасивними, Сванхільда відрізнялася своєю активністю, дотепністю та емоційною силою. Вона не виступає ані жертвою обставин, ані об'єктом чоловічого порятунку, а навпаки, самостійно формує хід подій і робить вагомий внесок у розвиток драматургії вистави. Як, наприклад, коли вона вирішує розібратися з тим, що це за таємнича жінка проживає в будинку вченого Коппеліуса [1].

У другій половині ХІХ століття суспільний інтерес до трагічних романтичних історій почав стрімко згасати. Натомість, популярності набули мюзик-холи, шоу-феєрії та видовищні постановки, головною метою яких було розважити глядача. Цей період ознаменувався суттєвими змінами в мистецтві балету: ліричність і

духовність сюжетів поступилися місцем легковажності та комерційній видовищності. Балет перетворився на розважальний жанр із карикатурними елементами, втрачаючи свою емоційну та філософську цінність. Набагато більше цінувалися пишні, незвичні та абсурдні декорації, оздоблення, світло та спецефекти.

Особливо помітними зміни стали в чоловічому балеті, який фактично зник із сцени. Ролі чоловіків почали виконувати жінки, перевдягаючись у чоловічий одяг. У Франції та Великій Британії балет набув майже винятково жіночого характеру, але це відбувалося в доволі вульгарному контексті. Вистави часто відвідували заможні чоловіки (так звані *abonnés*), які ставилися до балерин не як до мисткинь, а більше як до об'єктів еротичного захоплення. Відмова публіки сприймати чоловічихтанцівників сприяла виникненню явища "травесті", коли жінки виконували ролі юнаків-коханців, повністю руйнуючи серйозність і драматизм романтичного сюжету [3]. Саме в цей час, у 1880-х роках, в Італії з'явилися сучасні пуанти з укріпленими носками. Це нововведення змінило пластичність і характер жіночого танцю. Балерина вже не була "невагомою німфою", яка ніжно торкається сцени, а стала атлетичною фігурою з акцентом на технічну майстерність. У постановках італійського хореографа Луїджі Манцотті, як-от у відомому балеті "Ексельсіор" (1881), балерини втілювали не романтичні образи, а символізували такі явища, як "Цивілізація", "Парова машина" чи "Електрика". Виступи балерин ставали демонстрацією технічної віртуозності — від виконання 32 фуєте поспіль до стрімких обертань і швидкісних рухів, що позбавляло їх танцювальної художності й психологічної глибини. Образи в балеті перетворилися на плакатні, механістичні символи, позбавлені романтичного підґрунтя.

Але в ХХ столітті балетний театр зазнав масштабних художніх змін під впливом модерністської філософії тодішньої сучасності. Джордж Баланчін у своїх постановках повністю переосмислив філософію балету та танцівника в ньому. В його роботах фокус завжди був на тілі танцівника, музиці та рухах. Поступово стиралися вузько направлені гендерні ролі на сцені, мінялася техніка [2].

Жінка в балеті в 20 столітті, стала більше ніж красивою прикрасою, розкриваючись більш багатогранно, як самостійна драматургічна та емоційно незалежна фігура. В балеті Ролана Петі «Кармен», сама Кармен показана як неймовірно грайлива, азартна та безстрашна жінка. Вона поєднувала в собі елегантність, розкутість та легкий еротизм, перед яким Дон Хосе був безсилий, і з самого початку впав під дією її чар, заморожений самою сутністю жінки. Мавка, з балету «Лісова пісня» Скорульського, попри романтичний образ відрізнялася своєю хоробрістю, допитливістю та неймовірною силою духу. Не дивлячись на всі перешкоди та страждання, вона до кінця залишилася сильною, вперто йшла далі, в фіналі стала образом переродження душі та сили не бути зацикленою на чомусь одному.

Трансформація жіночого образу в балеті відображає значущі культурні та суспільні зміни ХХ–ХХІ століть. Якщо в романтичному балеті жінка часто представлена як ідеалізована муза або трагічна героїня, то в модерній і сучасній хореографії вона постає як незалежна, психологічно глибока та драматургічно

самостійна особистість. Переосмислення жіночої ролі стало одним із визначальних аспектів еволюції сучасного балетного мистецтва.

Література

1. Ballet Arizona. Ballet 101: Romantic Ballet. URL: <https://balletaz.org/ballet-101-romantic-ballet/> (дата звернення: 1.05.2026).
2. Robb A. Ballet narrative essay // The Times Literary Supplement. URL: <https://www.the-tls.com/arts/dance/ballet-narrative-essay-alice-robb> (дата звернення: 10.05.2026).
3. History.com Editors. Sexual Exploitation Was the Norm for 19th-Century Ballerinas // History. URL: <https://www.history.com/articles/sexual-exploitation-was-the-norm-for-19th-century-ballerinas> (дата звернення: 15.05.2026).

*Кривдюк Дмитро Миколайович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОДИННА-ПОБУТОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОВІСТІ «КАЙДАШЕВА СІМ'Я»

Повість Кайдашева сім'я є глибоким художнім відображенням родинно-побутової культури українців, у якого через систему образів і конфліктів розкриваються традиційні уявлення про сім'ю, мораль, працю та взаємини між поколіннями [1]. У центрі твору перебуває селянська батьківщина, життя якої демонструє характерні риси українського суспільства другої половини XIX століття, зокрема збереження патріархальних традицій разом із поступовими соціальними змінами [2].

Важливим компонентом твору є модель сімейних відносин, що поєднує формально патріархальний уклад із фактичним домінуванням жінки у родинному просторі. Образ Кайдашихи репрезентує активну роль жінки як організатора побуту та регулятора внутрішніх конфліктів, що узгоджується з етнографічними спостереженнями щодо української традиційної сім'ї [3]. Водночас чоловічі образи, зокрема Омелько Кайдаш, демонструють кризу авторитету глави батьківщини, що підкреслює трансформаційні процеси в суспільстві [2].

Не менш значущим є відображення матеріальної культури, яка у творі представлена через детальні описи селянського житла, одягу та господарської діяльності. Хата постає як центр родинного життя, що поєднує побутову та духовну сферу існування. Одяг персонажів виступає не лише елементом зовнішнього вигляду, а й маркером соціального статусу та естетичних уподобань [3]. Господарська діяльність, зокрема землеробство та хатня праця, відображає традиційний уклад життя українців і формує основу їхньої повсякденної культури [1].

Також суттєвим аспектом є система родинних конфліктів, які у творі мають побутовий характер, але водночас відбивають глибші соціальні суперечності. Постійні зварювання між членами батьківщини виникають на ґрунті майнових інтересів, боротьби за владу та особистих амбіцій, що свідчить про руйнування

традиційної моделі гармонійної батьківщини [3]. Такі конфлікти розкривають зміну ціннісних орієнтирів українського селянства в умовах соціально-економічних трансформацій після скасування кріпацтва [2]. Також однією важливою складовою твору є психологічна характеристика персонажів, яка виявляється через їхню емоційність, імпульсивність і схильність до конфліктів, поєднану з гумором та життєлюбством. Ці риси є характерними для українського національного характеру і знаходять своє відображення не лише в літературі, а й у інших видах мистецтва.

Родинно-побутова культура, представлена у повісті, має безпосереднє відображення в українській народній хореографії, особливо в побутових та сюжетних танцях, які відтворюють повсякденну життя, соціальні взаємодії та емоційний стан людини. Українська народна хореографія сформувалася на основі обрядових та побутових традицій, тому в її основі лежать ті самі культурні коди, що й у літературному зображенні. Через танець передаються соціальні ролі, характерні для українського суспільства, зокрема взаємини між чоловіком і жінкою, старшими та молодшими членами батьківщини, що співвідносяться з образами твору. Особливого значення набуває відображення побуту як сюжетної основи хореографічних постановок. У народних танцях часто відтворюються сцени праці, сімейної життя, жартівливих ситуацій та конфліктів, що безпосередньо перегукується з подіями повісті. Емоційна насиченість твору знаходить аналог у динаміці та експресивності українського танцю, де різкі рухи можуть передавати конфліктні ситуації, а плавна пластика – ліричні переживання персонажів [4].

Спільною рисою є колективність як основа як родинної життя, так і танцювальної культури. У творі зображено існування великої батьківщини як єдиного соціального організму, тоді як у хореографії групове виконання танцю відображає єдність громади та взаємодію її членів. Це підкреслює глибокий зв'язок між літературним та хореографічним відображенням національної культури.

Таким чином, повість Кайдашева сім'я виступає не лише художнім твором, а й важливим культурологічним джерелом, що дозволяє простежити особливості родинно-побутової культури українців та їх трансформацію. Водночас встановлені паралелі з українською народною хореографією підтверджують можливість використання літературного матеріалу як основи для створення сценічних постановок.

Література

1. Кайдашева сім'я І. Нечуй-Левицький. 1879. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=907> (дата звернення 11.04.2026)
2. Українська бібліотека літератури «Кайдашева сім'я: паспорт твору, аналіз» 2017 URL: <https://www.ukrlib.com.ua/review/printit.php?tid=18137> (дата звернення 10.05.2026)
3. Українська бібліотека літератури «Зображення побуту українців у повісті “Кайдашева сім'я”» URL: <https://www.ukrlib.com.ua/tvory/printit.php?tid=8380> (дата звернення 11.05.2026)
4. Косаковська Л.П. Енциклопедія історії України: 2018. URL: <https://www.history.org.ua/?termin=1.11> (дата звернення 12.05.2026)

Гурко Віолетта Геннадіївна

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ВТІЛЕННЯ ТЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА БОРОТЬБИ ЗА СВОБОДУ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЇ В АВТОРСЬКІЙ ПОСТАНОВЦІ “НЕЗЛАМНІ”

У сучасному мистецькому середовищі питання національної ідентичності та боротьби за свободу стають особливо актуальними, зважаючи на події, які пережила Україна. У цьому контексті хореографія відіграє значну роль, адже вона здатна передавати складні емоції, історичний досвід і внутрішні стани людини через рух, пластику та сценічний образ. Танцювальне мистецтво дозволяє висловити те, що іноді неможливо передати словами, і тим самим одним із мистецьких способів осмислення дійсності та самоусвідомлення цілої нації. Хореографічне мистецтво в сучасному соціокультурному просторі виступає дієвим засобом самоідентифікації нації, де танець стає формою збереження та трансляції духовного досвіду народу [1, с.115].

Моя постановка “Незламні” побудована на протиставленні двох головних образів — України і Війни, а також розкриває зміни народу, який проходить крізь не простий час. Україна показана як мати, що піклується про свою дитину(у постановці-народ), чутлива, але у той же час сильна і незламна, проходячи шлях від мирного життя до боротьби за своє існування. У свою чергу Війна це не просто образ, це загальний образ руйнації, агресії та хаосу. Вона приносить біль, печаль та втрату не тільки Україні, а ще й народу що вимушений підлаштуватися під нові реалії життя. Народ знаходячись у відчайдушному положенні зазнає трансформації та приходить до усвідомлення власної сили. Сценічне втілення теми героїки вимагає від виконавця максимальної емоційної напруги, оскільки танець має стати не просто технічним актом, а маніфестом свободи, що апелює до колективної пам'яті глядача [2, с.113].

Пластична мова сучасного танцю дозволяє вербалізувати складні психологічні стани боротьби та супротиву, трансформуючи внутрішній дух незламності у візуальний сценічний образ. Основою балету у моїй постановці є кордебалет який символізує народ. Через масові сцени я хочу передати душевний біль, силу духу, єдність сердець нації у спільній цілі виживання. Спочатку, у так би мовити, мирній час України кордебалет майже не приймає участі. Народ починає своє дійство саме із приходом Війни. Їх рухи трохи збентежені і співчуваючі до України-мати, але з часом існуючих реалій рухи стають більш гострими, напруженими і вивіреними, зображуючи хвилювання за своє спокійне життя що підкреслює руйнування звичного світу зовнішніми незалежними від народу факторами [3, с.144].

Хореографічна мова вистави опирається на сучасний стиль танцю, неокласику. Через рухи, пози та взаємодію усіх персонажів постановки я хочу передати вплив війни на країну та народ.

Тема боротьби за свободу займає центральне місце у цій постановці. Вона розкривається не тільки через протистояння образів України та Війни, але й через внутрішню еволюцію головної героїні. Протягом дії її стан поступово змінюється: від мирного спокійного стану до крихкості та розгубленості і знову до внутрішньої сили та єдності народу. У фінальній частині вона постає вже не просто як персонаж, а як узагальнений образ незламності, що здатен об'єднати людей. Динаміка сценічного образу в сучасній виставі відображення процес подолання внутрішньої кризи, де перехід від пластики розбитості до експресії сили стає метафорою відродження людського духу [4, с.67].

Не менш важливою є тема змін, які переживає країна в умовах війни. Засобами хореографії передається трансформація суспільства: змінюються настрої, цінності, ставлення до життя. Люди стають більш єдиними, витривалими, готовими відстоювати власну свободу та майбутнє. Танець сьогодні не просто ілюструє події, а передає зміни у кожному з нас, показує як ми стаємо одним цілим і починаємо цінувати свободу та спільне майбутнє. Хореографічна дія в умовах суспільних викликів виходить за межі естетики, набуваючи ознак соціального ритуалу, що цементує колективну ідентичність і візуалізує єдність народу [5, с.42].

Отже, постановка “Незламні” є художнім осмисленням сучасних подій через мову танцю. Вона передає складний спектр почуттів, пов'язаних із війною та прагненням до незалежності, акцентуючи увагу на значенні національної ідентичності як основи згуртованості народу. Робота підкреслює, що навіть у найскладніших обставинах українці зберігають силу духу та здатність до боротьби.

Література

1. Шитик О. В. Проблеми національної ідентичності в сучасній хореографії України. Вісник НАКККиМ. 2020. №1. с. 115-120
2. Чурпіта Г. О. Традиції та новаторство в сучасній українській хореографії. Культура і сучасність. 2020. №1. с. 112-117
3. Бернадський Д. П. Феномен синтезу мистецтв в українській хореографічній культурі 21 століття. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. с.142-148
4. Корисько Н. М. Драматургія хореографічного образу в сучасному мистецтві. Мистецтвознавчі студії. 2021. Вип. 12. с.65-70
5. Бойко О. С. Хореографічне мистецтво у просторі сучасної культури. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2022. №23. с.40-47

Панченко Діана Вікторівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІДОБРАЖЕННЯ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ ГУЦУЛЬЩИНИ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Весільна обрядовість Гуцульщини посідає унікальне місце в українській традиційній культурі як синкретичне театралізоване дійство, де релігійні вірування, ритуали, музика та спів нерозривно пов'язані з танцем. Кожен етап

цього родинно-побутового акту наділений глибоким символізмом, що закономірно перетворює його на багате першоджерело для сучасних сценічних постановок і хореографічних композицій [1]. Особливою складністю та багатством обрядових дій гуцульське весілля вирізнялося на початку XX століття. Такі зафіксовані дослідниками етапи, як обзорини, сватання, заручини, церковні заповіді, виготовлення весільного віночка та ритуальне збирання посагу нареченої (зокрема скрині з речами, виготовленими власноруч), супроводжувалися специфічними локальними танцями, які формували неповторну етнокультурну атмосферу регіону [5].

Цю багатогранну проблему відображення народної обрядовості у хореографії активно досліджували І. Франко, Р. Герасимчук, Ф. Вовк, О. Соломченко, В. Гнатюк, К. Василенко, А. Гуменюк, Ю. Станішевський та інші. У їхніх наукових працях народний танець постає як тривкий носій історичної пам'яті та дієвий засіб збереження національної ідентичності [1; 6]. Фундаментальне значення для реконструкції цих традицій мають етнографічні розвідки Володимира Шухевича, який детально описав автентичний побут, звичаї та музично-танцювальну культуру Карпатського краю [5].

Саме на цей глибокий етнографічний пласт спирався Михайло Коцюбинський під час створення повісті «Тіні забутих предків» (1911), яка згодом стала головним містком між живою обрядовістю та її художнім переосмисленням. Письменник майстерно відтворив світогляд гуцулів, в якому особливе місце відведено сценам календарних і сімейних свят. Завдяки високій етнографічній точності тексту, повість перетворилася на базове текстове джерело для численних театральних, музичних та хореографічних інтерпретацій.

Найбільш яскраве сценічне втілення повість М. Коцюбинського отримала у балеті «Тіні забутих предків» українського композитора Віталія Кирейка. Перша хореографічна інтерпретація твору відбулася у 1960 році на сцені Львівського театру опери та балету (лібрето Н. Скорульської та Ф. Коцюбинського, постановка Т. Рамоної). У цій виставі балетмейстерка звернулася до народно-сценічної хореографії та масових етнографічних мотивів [4]. Проте, аналізуючи першопрочитання, театрознавець Ю. Станішевський зазначав, що вистава залишилася «однолінійною побутово-пантомімічною балетною драмою», де події лібрето ілюструвалися переважно засобами пантоміми та відокремленого дивертисментного танцю [6].

Наступним кроком до подолання цієї ілюстративності стала київська редакція балету 1963 року, здійснена Наталією Скорульською. Ця версія виявилася значно ближчою до поетичної й містичної атмосфери першоджерела М. Коцюбинського. Втім, музикознавиця М. Загайкевич справедливо зауважувала, що балетмейстерка подекуди – особливо у масових сценах – все ж пішла шляхом надто прямолінійного, майже дзеркального перенесення фольклорних елементів на академічну сцену [6].

Нового імпульсу та візуальної пластичності ця літературна основа набула у 1965 році завдяки однойменній кіноекранізації Сергія Параджанова. Режисер з етнографічною прискіпливістю відтворив матеріальну й духовну культуру гуцулів,

передавши весільну обрядовість через динаміку масових сцен, внутрішню ритміку рухів та автентичний музичний супровід. Хореографічні елементи у фільмі припинили бути просто декоративним тлом; вони почали виконувати драматургічну функцію, розкриваючи емоційний стан героїв та сакральний зміст ритуалу громади.

Цей історичний досвід засвідчив, що успішна сценічна трансформація весільного ритуалу вимагає не просто копіювання, а глибокого переосмислення його символіки за законами театральної драматургії. Яскравим прикладом є трансформація традиційних колових танців («Коломийка», «Коло», «Кругляк»), які в автентичному середовищі виконували сакральну, солярну та об'єднавчу функції, символізуючи циклічність життя і рух за сонцем. Натомість у хореографічних виставах ці архаїчні конструкції набувають нових художніх завдань: коло трансформується у композиційний центр дійства, що акумулює драматичну напругу та візуалізує конфлікт героя з патріархальною громадою [3].

Відтак змінюється сам принцип існування обрядового танцю: з органічної частини побутового ритуалу він перетворюється на самостійний художній образ. Сучасні балетмейстери сміливо комбінують автентичну лексику («тропіт», «переплітуха», «гайдук») із принципами класичної та народно-сценічної хореографії. Особливої трансформації зазнають саме масові весільні епізоди: якщо в реальному житті вони маркували колективізм гуцульського соціуму, то на сцені вони рухають сюжет, підсилюють психологізм та загострюють внутрішній конфлікт персонажів [3].

Важливу роль у цій художній системі відіграє музичний супровід, який безпосередньо диктує характер рухів і темпоритм пластики. Специфічний коломийковий мелос та інтеграція звучання традиційних інструментів (трембіти, цимбалів, сопілки, скрипки) допомагають відтворити емоційне тло Гуцульщини, утворюючи з танцем неподільне ціле [2].

Отже, сценічне переосмислення весільної обрядовості у хореографічних інтерпретаціях за мотивами «Тіней забутих предків» виходить далеко за межі фіксації етнографічних деталей. Воно постає як відтворення міфопоетичного світогляду, де людина, обряд і природа перебувають у непорушній єдності. Така творча трансформація гуцульських ритуалів є не лише надійним інструментом збереження та популяризації традиційної спадщини, а й потужним фактором збагачення сучасної української хореографічної культури.

Література

1. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: монографія. Київ : Ліра-К, 2015. 180 с.
2. Загайкевич М. П. Українська балетна музика. Київ : Наукова думка, 1969. 230 с.
3. Берест, Р. Я., & Кундис, Р. Ю. Стародавня та сучасна народна хореографія Гуцульщини. *Танцювальні студії*, 6 (2), 2023. С. 116–125.
4. Тіні забутих предків (балет) // Вікіпедія : вільна енциклопедія. URL: <https://bit.ly/42N1A0H> (дата звернення: 16.05.2026)
5. Шухевич В. О. Гуцульщина : в 5 ч. / В. О. Шухевич; передм. А. А. Карпенко; післям. М. С. Глушко; упоряд. О. О. Савчук. Репринт. вид. 1899-1908 рр. Харків : Олександр Савчук, 2018. 1217 с., [7] с.: вкл. кольор. іл. : іл., ноти

6. Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії національного професіонального хореографічного мистецтва. Київ: *Музична Україна*, 2003. 440 с.

Ільченко Вікторія Віталіївна
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ОЛЕНКИ ГЕРДАН-ЗАКЛИНСЬКОЇ, В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ-МОДЕРН

Процес становлення плеяди діячів, зокрема хореографів модерністів в українському мистецтві у 20-30-хх р.ХХ століття, був складним і диференційованим явищем. Зумовлений трансформацією традиційних, побутових танцювальних форм Галичини: дрібушок, гаївок, гагілок тощо... в прагнення інтегрувати

національне мистецтво в загальноєвропейський культурний простір. Вперше на теренах західної України з'явилося поняття «танець-модерн» (від англ. новітній, сучасний). У цьому контексті особливе місце посідає творча постать Оленки



Гердан-Заклинська Олена
1916-1999



Гердан-Заклинської.

Діяльність якої вплинула на модерністський дискурс України 30-40-хх р. та Канади і США 50-80-хх р. двадцятого століття. Тому відновлення її патримонію у контексті творчої діяльності, педагогічного, виконавського та науково-дослідних аспектів, є актуальними. Адже мисткиня залишила значний слід на формування напрямів інтерпретації фольклору та світових хореографічних практик не лише на Батьківщині, а й в еміграції.

У науковому дискурсі ім'я Оленки Гердан-Заклинської функціонує, як своєрідне псевдо, що поєднує: уменшено пестливу форму імені – Оленка, яке було закріплено саме нею; родинне прізвище – Заклинська, та приставку – Гердан. Така номінація закріпилась у мистецькознавчій літературі, як особливість та неординарність її стилю та творчого «Я». Адже Олена Богданівна постійно використовувала у створенні сценічного образу елементи декорування, вишивки та прикрас Галичини, тим самим підкреслюючи свій безперервний зв'язок із карпатською етнокультурною традицією. У рецензіях та документально зафіксованих описах її «вічного та невмирущого» танцю дослідники: П.Марченко, А.Малюца, А.Осінська, Р.Пачовський, О.Ю.Рудницький послуговуються саме цим

творчим найменуванням, яке є не лише біографічною деталлю, а й означенням її підходу до творчості [1, с. 117-131]. Оленка Гердан-Заклинська – видатна українська хореографиня, діяч мистецтв Галичини. Чия творча унікальність формувалась в контексті національного естетичного синкретизму – фольклору і експресіонізму, таким чином і вибудувався індивідуальний стиль «креативного танку». Ідеї мисткині базувались на тому, що рух – є ритмом матерії, який логічно розповсюджений між м'язами та центральною нервовою системою. Ці ідеї, були пріоритетними, тому Оленка Гердан впроваджувала новітні та авторські методики на своїх творчих студіях у місті Львів у 1930-х роках. Вона навчала через практику «ловити ритм, що рухав учениць у жвавому танку під традиційні наспіви» [3]. Тому тогочасні її методики відносили до реформаторських засад зримого ритму. У таких постановках як: «Дрібушка», «Колискова», «Шумка», «Думка-коломійка», «Спомин гір», «Княжі гагілки», «Плач Ярославни», «Римський фонтан», «Дорога», «Міст», «Слава Україні» та інші. Помітним і опосередкованим впливом на «креативний танок» О. Заклинської є творчі наративи метрів хореографії, в яких мисткиня мала змогу брати студії танцю протягом 1930 – 1939 років: В.Авраменко, О. Костин, О. Федак-Драгомирецька, М. Вігман, М. Бронєвська, Г.Боденвізер [1, с.7-9]. Ці вкрай інтенсивні творчі роки дали їй досвід, який глибоко підвів до нових креацій, показаних у 1938 році на Міжнародному фестивалі мистецького танцю в Брюсселі. Готуючись із завзятістю, вона взяла завдання показати виразовий лад в етнонаціональному контексті. В конкурсний день Заклинською було показано танки – «Колискову» на музику В.Барвінського у характері бойківського танцю, «Лемківську дорогу» та «Дрібушку» в оригінальному гуцульському строї. Саме «дрібушка» стала її візитівкою, за своє життя було створено близько п'яти варіацій цього танку.

Марія Пастернак описувала цей танок авторського укладу Оленки Гердан-Заклинської: «це було неповторне дійство Оленка кружляла, ніби карпатський вітер, поєднуючи вистукування разом із вигуками, супроводжуючи пластичний мотив під акапельний спів» [3]. В тогочасному Брюсселі її інтерпретацію сприйняли, як репрезентацію пластичної гармонії та нової форми комунікації існування фольклору в русі. Згодом після тріумфального успіху у Львові відбувся масштабний захід, із участю лауреатів Брюссельського фестивалю. Оленка Заклинська і в цьому показі, вийшла знову переможницею.

Феномен діяльності Олени Богданівни полягав в тому що, її творчість була багато функціональною. Її



Оленка Гердан-Заклинська в танці
«Плач Ярославни». Із родинного
архіву М. Мирошніченко
(Нью-Йорк, США)

потенціал був розкритий не лише у виконавській майстерності, а й спрямований на систематичне збирання й фіксацію фольклорного матеріалу. Познайомившись з ідеями та концепціями, хореографа і теоретика українського народного танцю – Василя Верховинця, Олена Гердан-Заклинська усвідомила необхідність систематичного запису танців, поширених на території Гуцульщини та Лемківщини. Адже працюючи над розвитком парадигми коріння нашого танцю-модерн, вона була переконана, що слід зберегти автентичність побутового танцю, як складову національної культури переорієнтований в умовах історичних зламів і вимушених змін... Тому період з 1938 по 1939 рік був складним, але водночас цікавим для нового вектору праці мисткині. Саме тоді Олена Богданівна доєдналася до Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові. Завела знайомство з фольклористом гуцульського танцю – Романом Герасимчуком. Котрий готував до друку монографію «Танці гуцульські» (1939 р.). Молода танцівниця брала участь у експедиціях Гуцульщиною, а саме: Рахів, Верховина, Космач, Криворівня, записавши унікальні форми коломийок та аркану. Потім Гердан-Заклинська поїхала до Лемківщини, з метою вивчення унікальності обряду лемківського танцю та його сценічного втілення у формі лемківського весілля. На жаль, початок Другої світової війни не дав змогу до кінця здійснити цей проект.

Дослідник життєтворчості Оленки Гердан-Заклинської — Роман Яцівописав її унікальність, як авторське явище української культури, окресливши ключові напрями її внеску у мистецький простір. Роман Миронович стверджує, що: *«Оленці Гердан належить признання за плекання й пропагування українського народного танцю...»*.

Із плином масштабних історичних зрушень на теренах Західної України, зокрема з розгортанням подій Другої світової війни, Оленка Гердан була змушена покинути рідний край у пошуках нових життєвих можливостей. В той час вона утвердилась не лише, як високопрофесійна артистка Львівського театру, а й педагог. Але, на початку 1940-х її становище, як хореографа-новатора погіршилось, нова влада притискала, унеможливила її різносторонню та творчу діяльність. Пережитий еміграційний досвід суттєво вплинув на подальший стиль Олени Богданівни.

Перебуваючи поза межами Батьківщини вона свідомо обрала шлях збереження та популяризації національного хореографічного здобутку. У 1944 році доля завела мисткиню до Відня, згодом у 1948 році до міста Інсбрук в табір для переміщених осіб. Незважаючи на такі обставини, Заклинська не втратила ідеї само ідентифікації, активно співпрацювала з студією «Ватра». На цьому етапі її репертуар поповнився такими постановками, як – «Радість» та «Золотий сон».

Того ж 1948 року, вона переїхала до Канади (Вінніпег), де заклала власну хореографічну школу при Вищих освітніх курсах. Невдовзі її вихованці отримали п'ять нагород на фестивалі у Торонто за виконання танцю «Гопак» та «Думка-коломийка» [2]. В такому цілеспрямованому комплексному підході до своєї творчості виховувала учнів за системою ритмо-пластичного навчання Еміля Жака-Далькроза. О. Заклинська в цей період створювала визначні постановки, в естетиці пізньо-модерністичного танцю, особливе місце посіли синологічні творення

осмислені в процесі інспірації. Такі як: «Плач Ярославни» на музику Миколи Лисенка, «Колискова», «Римський фонтан», «Гагілки» та «Ікона».

Вершинним проявом її креативного мислення у 1954 році, стала творча креація «Плач Ярославни». В цьому танці стилізація постає як глибокосенсний акт – поляризації сили та героїки княжої доби. У якій балетмейстер постає не лише виконавцем, а уособленням внутрішньої динаміки з відтворенням сюжетної канви, піднесеної до рівня національного міфу. Унікальність постановки була визначена, як данина минувшині. Використовуючи загальний пластичний мотив та окультні, архаїчні жести – вигуки, імітація перших християнських обрядів, Олена Богданівна створила сценічний образ Ярославни, на межі сили та ніжності, нових положень тіла та ніг, не порушуючи канони класичного танцю, не створюючи еклектики. А навпаки згенерувала нове бачення у якому методи вираження хореографічної експресії, емоційної напруги створили унікальну художню мову та особистісне злиття з героєм. Вона змогла переконати глядачів та рецензента її творчості П. Марченка в тому що у цьому синтетичному творі змогла надати історичній постаті уособлення охоплення та збагнення висоти епосу, що вийшов за кордони власної творчості.

Танцювальна композиція «Колискова» Оленки Гердан-Заклинської посідає місце в її творчому доробку, репрезентуючи синтез української народної або материнської традиції тапізньомедерної стилістики хореографії. Олена Герданстворюючи композицію звернулась до універсального образу матері й дитини. Мисткиня трансформувала цей зв'язок у сценічний твір, з глибоким психологічним та емоційним наповненням. «Колискова» постала не лише як танцювальна мініатюра, а як філософське осмислення материнства, любові і материнської самопожертви, вкорінених в українській культурній пам'яті.

Структура твору побудована на плавності, м'якій плинності рухів і стриманій жестовій лексиці, що підкреслює внутрішній стан та тиху зосередженість автора. Емоційна напруга вибудована не через зовнішню динаміку, а через акцентуацію руху, роботу з пластикою корпусу та рук. Саме така пластична мова тіла дозволила Оленці Гердан-Заклинській передати вічний, сакральний зв'язок дитини та мами, зробивши її зрозумілою та зворушливою для глядача. Водночас «Колискова» демонструє властивий для мисткині метод інтерпретації фольклорного матеріалу – народна основа слугує джерелом образності й внутрішнього ритму. Завдяки цьому твір набуває рис «вільного» танцю, у якому традиція стає живою тканиною сучасного сценічного висловлювання.

Неможливо не згадати про «Княжі гагілки» Оленки Гердан-Заклинської, оскільки ця креація сконцентрувала її глибоке осмислення української міфології, обрядовості та жіночого начала як духовної сили. Цей танець став не лише однією з власних композицій мисткині, а й художнім підсумком її багаторічних етнографічних зацікавлень і пошуків «нової» сценічної форми для образів народної культури.

У вищезазначеній праці О. Гердан-Заклинська звертається до весняних обрядових ігор і пісень, у яких гагілки постають як міфічні жіночі істоти, пов'язані з відродженням природи, циклічністю часу та сакральним ритмом буття. Для мисткині цей образ мав глибоко особистісне значення: через нього вона

осмислювала безперервність традиції, жіночу солідарність і колективний характер української культури, де відсутня жорстка ієрархія та домінування однієї постаті над іншими. Саме тому у хореографічній структурі танцю принципово усуненообразову домінацію – кожна виконавиця рівнозначна, а сольні епізоди виникають як частина єдиного цілісного руху кола.

Хореографічна мова «Княжих гагілок» поєднує пластичну стриманість, ритмічну впорядкованість і символічну жестову лексику, що відтворює архаїчний характер обрядової дії. Водночас твір не є реконструкцією фольклору в буквальному сенсі: Гердан-Заклинська трансформує народний матеріал засобами модерного танцю, надаючи йому філософського та узагальненого звучання. Такий підхід засвідчує її прагнення не лише зберегти традицію, а й вивести її на рівень універсального художнього висловлювання.

Не можна оминати увагою унікальну якість Олени Гердан-Заклинської — імпровізацію, яка сформувала її становлення та розвиток, як винавиці. Рецензенти творчості хореографіні стверджували, що у мистецтві «вільного» танцю Олени Богданівни, важливе місце займала форма вияву її задуму (етюд, сюжетний чи емоційний номер, вистава на одну дію, клас-концерт тощо). Важливим було те, «що» планувала сказати мисткиня, «яким» чином та чи не порушували її методики правила композиційної побудови твору. Сама Гердан-Заклинська завжди говорила, що у її генерації думок першенство займало відчуття відтворення руху за принципом «тут і зараз», у сучасності цей процес відомий як перформанс [4].

В хореографічному спадку новаторки імпровізація поставала як природний процес самовираження, у якому динаміка тіла створювала рух під впливом сугестії від емоцій, музичного супроводу, простору та рис її характеру. Для прикладу танкова креація «Шумка», де автором було висвітлено моменти свободи та художнього висловлення. В баченні О. Заклинської «Шумка» – це міт(міф), давнє уявлення українського роду, ніби сили його тотему – літня. Танцівниця завжди пропагувала думку, що під час процесу перебувала у стані афекту від апробованої інформації «у творчій виразовості сильно помітний глибоко психеальний підклад... Із еманаций моєї душі, з її випромінення творю те, до чого стремить моя душа в задумі, в думанні, в пізнанні, в збагаченні, в спостереженні, в сприйманні й відчуженні»... Використовуючи мимовільне просування сценою, переходячи від партеру до стрибків, іноді порушуючи співвідношення музичної та танцювальної фрази. Незримо формуючи образність сили тотему, але слідуючи своєму правилу «тут і зараз».

Творчість Оленки Гердан-Заклинської є феноменом українського хореографії, добипроявумодернізму, сформованим на перетині національної традиції та світових креативних практик. Її мистецький доробок свідчить — послідовне та структуроване прагнення до реформації сценічної мови українського танцю шляхом глибокого осмислення фольклорного матеріалу.

Хореографічна методологія мисткині ґрунтується на синтезі ритмопластичних принципів, експресіоністської тілесності та народної образності. Рух у її постановках постає як сенсотворчий елемент, носій незримого відчуття ритму, напруги та змісту. Саме це зумовило формування індивідуального, унікального

стилю «креативного танку», у якому традиція трансформувалась в ритмопластичну форму сучасного сценічного бачення. Аналіз авторських композицій є доказом характерної для Гердан-Заклинської форми подачі та відновленні національного фольклору. Народний танець у її інтерпретаціях фігурує, як сенс натхнення, лексики та побудови твору, що дозволяло згенерувати філософсько-насичені, емоційно-яскраві хореографічні образи.

Значущим аспектом творчої діяльності мисткині є поєднання виконавської, педагогічної та дослідницької практик. Системне осмислення та фіксація танцювального фольклору, поряд із його сценічною трансформацією, свідчать про її прагнення зберегти автентичні першооснови національної хореографії та водночас адаптувати їх до умов модерного мистецтва.

Отже, феномен Оленки Гердан-Заклинської полягає у створенні авторської хореографічної моделі, в якій українська народна традиція постає як живий, динамічний художній ресурс. Її творчість окреслює важливий вектор розвитку українського танцю-модерн і визначає нові підходи до інтерпретації фольклору та витоків формування і прогресу світових практик в мистецтві хореографії. Водночас постать мисткині є демонстрацією органічної суміші дослідницьких, педагогічних, виконавських практик, котрі постають не як статичний спадок, живий художній ресурс для досліджень її творчості.

Література

1. Яців Р.М. Оленка Гердан-Заклинська (1916-1999): життя у мистецтві 2015 (дата звернення 10.11.2025).
2. Лекція І.Садул про Оленку Гердан-Заклинську «Танок на все життя»: вечір мистецтва з Гончарівкою 2024. URL: <https://youtu.be/PsJwZEv0cQc?si=D8BjrKn6H5xMlyvy> (дата звернення 11.11.2025).
3. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. 1963. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/17248/file.pdf> (дата звернення 11.11.2025).
4. Малюца А. Мистецькі виступи Оленки Гердан у ЗДА // Свобода. 1954 (дата звернення 13.11.2025).
5. «Про все, крім політики». Життя та творчість Оленки Гердан-Заклинської. URL: <https://youtu.be/INbubhvRkIs?si=VmZz27NA1oZjHa-J> (дата звернення 13.11.2025).
6. Турчак Л. «Творчість О. Гердан-Заклинської в контексті розвитку української та світової хореографічної культури» 2022. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD21_Turchak.pdf (дата звернення 14.11.2025).

Бакліцька Софія Олексіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ТА НОВАТОРСТВО МАРТИ ГРЕХЕМ

Марта Грем народилася 11 травня 1894 року в місті Аллегейні (нині частина Піттсбурга), штат Пенсильванія, США. Вона є однією з засновниць сучасного танцю. Протягом XX ст. була постановником більш як 180 балетів. Її пам'ятають за вагомий внесок в сучасний танець і американську культуру. Крізь

призму її балетів можна побачити глибокі людські емоції, внутрішню боротьбу та драматичну пластику тіла.

Хоча сім'я Грем була релігійною і вважала танці гріхом, одного разу їй було дозволено піти на концерт відомої танцівниці Рут Сен-Дені. Попри строгість поглядів, батьки Марти були проти її навчання у коледжі. Вассар коледж, куди її пророкували батьки, був відомий не лише якістю освіти, а й своїми спортивними традиціями та суфражистськими симпатіями (суфражизм – рух за те, щоб жінки отримали виборче право нарівні з чоловіками). Проте, побачивши виступ Рут Сен-Дені, Марта захотіла стати танцівницею [1].

У 1913 році їй дозволили вступити до школи експресії в Лос-Анджелесі; потім вона навчалася у школі «Денішоун», яку заснувала сама Сен-Дені разом із партнером, Тедом Шоуном, у Каліфорнії. У роки, коли проходило навчання Грехем, на танець дивилися головним чином як на розвагу – він був складовою водевілей, костюмованих вистав, світських балів. Статус мистецтва мав лише один вид танцю – балет. В американських же танцювальних школах учениць готували для участі у шоу та кабаре. Але Марта хотіла бути не дівчиною з кабаре, а справжньою артисткою. Вона з гордістю згадувала пізніше в мемуарах, що єдина в школі була звільнена від суворого нагляду, якому зазнавали й інші дівчата, на тій підставі, що «Грехем – це мистецтво». І згодом усі її чоловіки дивилися на неї знизу вгору, як художника та генія [2].

У її епоху існували жорсткі стереотипи чоловічого та жіночого, про те, наприклад, що чоловіки церебральні, а жінки емоційні; чоловіки в танці виражають себе в поштовхових прямолінійних рухах, а жінки – у плавних рухах, що відбуваються по траєкторіях кривих. Грехем заявила, що вона «не хоче бути ні деревом, ні квіткою, ні хвилею»

У своїх танцях вона відмовилася від стандартного погляду на жіночність і прагнула зробити свої персонажі безособовими, умовно-формальними, сильними і навіть маскулініними. У тілі танцюриста, на думку Грехем, глядачі повинні бачити людину взагалі – дисципліновану, здатну до високої концентрації, сильну. Багато коментатори її творчості відзначали зв'язок Грехем з фемінізмом.

На суперобкладинці однієї з її біографій вміщено цитату, взяту зі статті в «Нью-Йорк Таймс»: «Найбільш войовнича та найталановитіша феміністка, Марта Грехем звільнила і жінку, і танець!» Хоча вона сама вважала, що не брала участі у русі за емансипацію, своїм танцем Грехем ламала стереотип: жінка – це слабка істота [2].

Марта Грехем – розробила техніку сучасного танцю, яка зараз і викладається. Заняття по системі Грехем поділено на три етапи. Перший етап називається "Робота на підлозі"; він включає серію простих вправ, які виконуються сидячи або лежачи на підлозі. Це надає додаткової гнучкості спині, рукам і ногам. Другим етапом освоєння техніки Грехем є «відпрацювання центрів» коли всі вправи робляться стоячи одному місці. Це дозволяє розвивати почуття рівноваги та відчувати свій центр руху. Третій етап навчання сучасному танцю складається з вправ з відпрацювання "переміщення у просторі, коли учні роблять кроки та серії рухів, що розвивають їх координацію. Техніка Грехем характеризується двома

базовими поняттями: контракшин (contraction) – стиск та реліз (release) подовження, розширення. Їй також притаманні імпульсний характер руху та використання простору за рахунок переміщення по підлозі. Лексика Грехем вироблялася поступово, у міру того, як розширювався діапазон тем і образів у її постановках. «Її лексика була простою, сильною, правильною і ударною. Це було одночасно лякаюче та збуджуюче. Ми ходили, стрибали, скакали, стискалися, вивільнялися, працювали на підлозі, падали», – згадує Бесі Шонберн. Головним джерелом руху у техніці Грехем є центр сил, вона відкрила його нові можливості. Тіло потрібно зробити керованим, володіння тілом має постійно вдосконалюватись та підкорятися анатомічним законам руху. Ця нова техніка і була дуже сміливою і не була обмежена загальноприйнятими традиціями та стереотипами. Вона починалася з власного красивого тіла Грехем та екстраординарних рухів, які вона виконувала. Ця техніка танцю була і є можливістю знайти шлях самовираження через рух тіла в танці, вигляд якого багато в чому становить подих [2].

М. Грехем знайшла у відповідь власні запитання, відкривши нові рухові можливості тіла. Вона проклала шлях для створення власної манери танцю, використовуючи стиснення та вивільнення. Будь-який рух має бути мотивований внутрішнім життям танцюриста. Марта говорила, що коли внутрішнє життя не розвинене, розвивається «безпліддя», а недолік мотивації призведе до безглуздості руху, безглуздий рух – до занепаду. Це зовсім новий підхід до фізики руху, підлеглого дихання та анатомічних змін при дихальному процесі [3].

М. Грехем оголила механізм руху – зусилля і розслаблення, які ретельно приховуються в класичному танці. Це стало найважливішими елементами її техніки, її концепцією руху, що базується на стисканні – вивільненні. Це вилив, що наповнює все тіло. Вона казала, що рух треба не винаходити, а виявляти у собі. Марта Грехем використовувала всілякі способи пробудження уяви, включаючи на уроки роботу над сотнею образів тварин. Марта навчала у вільній манері, повністю зосередившись на предметі. Щороку до класів додавалися нові рухи. Школа Martha Graham School була заснована у 1926 році й стала однією з найвідоміших шкіл сучасного танцю у світі. Попри смерть Martha Graham, школа та її танцювальна компанія продовжують працювати й сьогодні, зберігаючи та розвиваючи техніку Марти Грем для нових поколінь танцівників.

Література

1. Марта Грем URL:<https://totemdancegroup.com.ua/марта-грем/>(дата звернення 26.04.2026).
2. Біографія Марти Грехем URL:<https://dance.knukim.edu.ua/biografiya-marti-grem/>(дата звернення 12.05.2026).
3. Марта Грехем URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Марта_Грем (дата звернення 13.04.2026).

*Прохорова Анастасія Ігорівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВНУТРІШНЬОГО ЛАБІРИНТУ ЗА МОТИВАМИ КАРТИНИ «THE MAZE»

Сучасне мистецтво дедалі частіше звертається до тем внутрішнього стану людини, її переживань та психологічних конфліктів. У сучасному суспільстві проблеми самотності, тривожності та пошуку себе є надзвичайно актуальними, тому мистецтво стає способом передачі глибоких емоцій та внутрішньої боротьби людини. Саме тому основою хореографічної постановки була обрана картина The Maze художника William Kurelek. Даний твір привертає увагу своєю складною символікою та емоційною напругою, відображаючи свідомість людини як заплутаний лабіринт страхів, думок і переживань. Теми, які розкриває автор картини, залишаються важливими й сьогодні, адже багато людей стикаються з емоційним виснаженням, внутрішньою ізолюваністю та пошуком гармонії із собою. Хореографічна постановка за мотивами картини є спробою через пластику та сценічний рух передати внутрішній стан людини, її боротьбу із власними страхами та пошук виходу з психологічного лабіринту.

The Maze була створена художником William Kurelek у 1953 році під час його лікування у психіатричній клініці в Лондоні. У цей період митець переживав складний психологічний стан, почуття самотності та внутрішню кризу. Картина стала своєрідним відображенням його свідомості, страхів і переживань. Автор зобразив людську голову у вигляді лабіринту, всередині якого знаходяться фрагменти спогадів, тривоги та емоційних конфліктів. Через символічні образи художник намагався показати складність внутрішнього світу людини та її боротьбу із власними думками. Саме глибокий психологізм і емоційна напруга картини зробили її однією з найвідоміших робіт митця та актуальним джерелом натхнення для хореографічної постановки [1].

Основним образом картини The Maze є людська голова, представлена у вигляді складного лабіринту. Такий образ символізує внутрішній світ людини, її думки, страхи та психологічні переживання. Лабіринт у творі уособлює заплутаність свідомості та постійний пошук внутрішнього спокою і виходу з емоційного стану напруги. Особливу увагу художник приділяє деталям, які відображають спогади, самотність та внутрішню боротьбу людини із самою собою. Напружена композиція картини, замкнений простір і сюрреалістичні образи створюють атмосферу тривоги та емоційного виснаження. Через символіку твору автор показує складність людської психіки та важливість боротьби з власними страхами і переживаннями [2].

У хореографічній постановці основна увага приділяється передачі внутрішнього психологічного стану людини через пластику тіла та сценічний простір. Ідея лабіринту переноситься у хореографію за допомогою замкнених побудов, повторюваних рухів та обмеженого простору, що символізує внутрішню ізолюваність людини. У постановці використовуються ламані, напружені та різкі

рухи, які передають емоційне виснаження, тривожність і внутрішню боротьбу. Контраст світла і темряви допомагає створити атмосферу психологічної напруги та підкреслити емоційний стан героїв. Взаємодія танцівників символізує конфлікт людини із власними думками, страхами та переживаннями. Через хореографічну лексику постановка передає складність внутрішнього світу людини та її прагнення знайти вихід із власного «лабіринту» свідомості [3].

Основною ідеєю постановки є дослідження внутрішнього світу людини, її психологічного стану та боротьби із власними думками і страхами. Людина часто опиняється у своєрідному лабіринті свідомості, де переживання, тривоги та внутрішні конфлікти поступово віддаляють її від гармонії із собою та навколишнім світом. Саме тому образ лабіринту стає символом складного емоційного шляху людини – шляху пошуку себе, свободи та внутрішнього спокою. Через хореографію постановка передає відчуття самотності, напруги, емоційного виснаження та водночас прагнення людини знайти вихід із власного внутрішнього простору. Пластика тіла, взаємодія танцівників та сценічна атмосфера допомагають розкрити стан людини, яка намагається подолати свої страхи та внутрішні переживання. Танцювальна мова у постановці стає способом передачі тих емоцій, які часто неможливо висловити словами.

Література

1. The Maze (1953) by William Kurelek – analysis and art historical context. Art Canada Institute. URL: <https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/key-works/the-maze/> (дата звернення: 10.05.2026).
2. The Maze (painting) – general encyclopedic information about the artwork and its symbolism. Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Maze_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Maze_(painting)) (дата звернення: 10.05.2026).
3. William Kurelek – Canadian painter of Ukrainian origin, biography and creative work. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Kurelek (дата звернення: 10.05.2026).

Бєлова Софія Вікторівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВАЛЬС – ВІД НАРОДНОГО ДО СТАНДАРТУ

Вальс – це танок, який танцюють на весіллях, випускних вечорах, Віденських балах. Вальс є найромантичнішим танцем, що об'єднав багато поколінь. Найвідоміші твори в жанрі вальсу це «Вальс Перемоги», «Травневий вальс», «Домбайскій вальс» та інші. Музичний розмір $\frac{3}{4}$.

Точної історії та творця не відомо, але батьківщиною вальсу вважають 3 країни – Чехію, Австрію та Францію. В середині XVIII століття у Франції був популярний народний танець «Вольт». Один партнер здійснював повороти навколо іншого, і потім вони мінялися місцями. У Чехії був популярний веселий і жвавий танець «фурмант». У ньому партнер упевнено та гордо підходив до своєї партнерки, ніби заможний і франтуватий чоловік, а потім починав жартівливо наздоганяти її по колу. Коли він наздоганяв дівчину, то обіймав її за талію, і пара кружляла у танці під веселу мелодію. В Австрії, у невеликому містечку Ландлей, виконували повільний

танець «лендлер». Пари плавно та спокійно рухалися по колу, нагадуючи вихор. Також існував швидший різновид цього танцю – німецький «вальцер». На перший погляд танець був досить простим, але вже тоді в ньому можна було помітити елементи майбутнього вальсу: кружляння по колу, підтримку партнерки за талію та рухи з опусканням партнера на коліно. З часом вальс почали виконувати в аристократичних колах, на балах і світських вечорах. Проте спочатку суспільство сприйняло його досить неоднозначно. У 1816 році вальс офіційно увійшов до переліку придворних бальних танців. Представники духовенства та релігійні діячі критикували його, вважаючи занадто сміливим і таким, що суперечить моральним нормам. Через близький контакт партнерів танець називали непристойним і навіть вульгарним, тому багато хто вважав, що йому не місце у пристойному товаристві. Подібне ставлення до вальсу тривалий час існувало в багатьох країнах Європи [2].

Попри критику, вальс зміг зберегти свою популярність. Його із захопленням сприйняла буржуазія, завдяки чому танець почав активно поширюватися у світських салонах і серед міського населення. Можливо, вальс ще довго не визнавали б у вищому суспільстві, якби не творчість композиторів доби романтизму, зокрема Йозефа Ланнера та Йоганна Штрауса. У XIX столітті вальсова музика стала більш витонченою та елегантною, що сприяло подальшому розвитку хореографії танцю. Вальс набув легкості, плавності та особливої граційності. Уже на початку XX століття його виконували навіть при королівських дворах, а найбільшій популярності танець досяг у період правління королеви Вікторії. Кавалер, обравши партнерку, запрошував її до танцю, виводив у центр кола, обертав навколо себе, після чого пара плавно рухалася по колу разом з іншими танцівниками. Як музичний жанр вальс має багату й цікаву історію розвитку. Значний внесок у його популяризацію зробив відомий австрійський композитор Йоган Штраус, який створив 447 вальсів. Серед найвідоміших його творів – «Нічний метелик», «Радуйся життю», «Політ Фенікса», «Мрії і любов», «Олександра-вальс» та «Вальс Аделі» [1].

У програмі сучасних конкурсних бальних танців виконують два різновиди вальсу – Віденський та Повільний вальс. Віденський вальс вважається одним із найстаріших бальних танців. Сьогодні його часто називають танцем №1 у бальній хореографії. Він має досить швидкий темп – приблизно 58-60 тактів за хвилину. Спочатку основою танцю були праві та ліві повороти, а також зміни напрямку руху. Пізніше хореографія збагатилася складнішими елементами, зокрема швидкими обертаннями на місці – «флєкерлами» вправо та вліво. Нині Всесвітня федерація танцювального спорту офіційно стандартизувала 37 фігур Віденського вальсу, які поділяються на три рівні виконавської підготовки. Через надто швидкий темп Віденського вальсу композитори почали створювати музику у розмірі $\frac{3}{4}$, але значно повільнішу – приблизно 28-30 тактів за хвилину. Саме це стало поштовхом до виникнення нового стилю вальсу з повільнішими поворотами та довшими ковзними рухами. Такий різновид танцю отримав назву «Бостон». Коли вальс набув великої популярності, англійські хореографи вдосконалили його техніку: змінили базові рухи, розширили танцювальну лексику та провели стандартизацію фігур. Багато з цих елементів використовуються й сьогодні. Саме ця англійська конкурсна форма

отримала назву Повільний вальс. На сучасному етапі у Повільному вальсі існує 36 базових фігур, а також складні елементи вищого рівня майстерності. До них належать фігури з активними обертаннями, змінами форми руху, «спінами», «чеками», «ховерами», «свівлами», «рондами» та різноманітними позуваннями. Для виконання як Повільного, так і Віденського вальсів характерні плавність, безперервність і хвилеподібність рухів [3].

У середині ХХ століття на території пострадянського простору було створено власну програму бальних танців. Так з'явився Фігурний вальс, який став частиною бальної хореографії поряд з іншими танцями народів пострадянського простору. Цей різновид вальсу вважається досить простим для вивчення та виконання. У ньому дозволяється змінювати дистанцію між партнерами, варіювати позиції у парі, ставати на коліно перед партнеркою та обертати її під рукою. Такі особливості відкривають широкі можливості для творчої роботи хореографів. Саме тому Фігурний вальс часто використовують у роботі з початківцями та у сценічних ансамблевих постановках [4].

У сучасному світі вальс перетворився на універсальний символ елегантності, романтики та культурної спадщини. Його головне значення сьогодні полягає у:

– *культурний феномен* – вальс залишається головною зіркою віденських балів та престижних танцювальних конкурсів, об'єднуючи людей різних поколінь і країн;

– *традиція важливих подій* – без цього танцю важко уявити сучасне весілля або випускний вечір, де він підкреслює урочистість і красу моменту;

– *психологічний та соціальний аспект* – у добу цифрового спілкування вальс повертає цінність живого тактильного контакту, вчить довірі, взаєморозумінню в парі та шляхетним манерам;

– *користь для здоров'я* – вальс чудово розвиває координацію, покращує поставу, тримає м'язи в тонусі та дарує емоційне розвантаження.

Сучасний вальс, це унікальний міст між минулим і сьогоденням. Він доводить, що справжня краса, витонченість та щирі людські почуття ніколи не виходять із моди.

Література

- [illegible]

*Коновалова Вероніка Олегівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ТЕМИ ВІЧНОГО КОХАННЯ В ДРАМІ-ФІЄРІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»

Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» є одним із найвизначніших творів української літератури, у якому особливе місце займає тема вічного кохання, духовного зв'язку людини з природою та боротьби між високими почуттями і буденністю. Авторка створила художній світ, де любов постає не лише як емоційне переживання, а як духовна категорія, що здатна долати час, простір і навіть межу між життям і смертю. Саме тому твір має великий потенціал для сценічного й хореографічного втілення, адже пластика тіла, музика та сценічний рух здатні передати глибину почуттів персонажів там, де слова інколи виявляються недостатніми [1, с.14].

Центральною сюжетною лінією драми є кохання Мавки та Лукаша – представників двох різних світів: природного, духовного й людського, матеріального. Їхні взаємини розгортаються як символічна історія боротьби між чистотою душі й земними спокусами. Кохання Мавки є самовідданим, щирим і позбавленим егоїзму, тоді як Лукаш поступово втрачає духовну гармонію, піддаючись впливу буденного життя. Незважаючи на трагізм фіналу, почуття героїв не зникають, а набувають ознак вічності, оскільки любов постає як духовна сила, сильніша за фізичне існування [2, с.28].

У хореографічному мистецтві тема вічного кохання у «Лісовій пісні» може бути розкрита через контраст рухів, пластики та сценічної композиції. Наприклад, образ Мавки доцільно передавати плавними, легкими, майже невагомими рухами, що символізують єдність із природою, свободу й духовність. Її танцювальна мова може базуватися на ліричних композиціях, використанні м'яких ліній рук, обертів і переходів, які створюють відчуття легкості та гармонії. Водночас рухи Лукаша можуть змінюватися залежно від етапів розвитку сюжету: від відкритості й романтичності на початку до внутрішньої напруженості, скрутності та драматизму в момент духовної кризи.

Важливим засобом хореографічного втілення є символічне протиставлення двох світів – природи й людського середовища. Лісовий простір у танцювальній інтерпретації може передаватися через ансамблеві сцени, де рух персонажів має плавний, ритмічний характер, створюючи враження гармонії та єдності. Людський світ, навпаки, може демонструватися через чіткіші, більш механічні й побутові рухи, що відображають приземленість і втрату духовності. Такий контраст дозволяє глядачеві глибше відчувати внутрішній конфлікт твору та зрозуміти трагізм долі головних героїв [3, с.12].

Особливу роль у хореографічному рішенні відіграє символізм. Леся Українка наповнила драму численними образами природи, музики й міфологічних персонажів, які можуть бути трансформовані у танцювальні образи. Мавка уособлює духовну красу, свободу та жертвність заради кохання, тоді як Лукаш

виступає символом людини, яка опиняється між духовним покликанням і буденністю. Через сценічну пластику можна показати, як герої поступово віддаляються один від одного, але духовно залишаються пов'язаними навіть після втрати фізичної близькості [1, с.18].

Тема вічного кохання у драмі-феєрії знаходить особливо сильне вираження у фіналі твору. Попри всі випробування, розлуку й духовне падіння Лукаша, образ Мавки залишається символом незнищенності почуття. Саме тут хореографія здатна досягти найбільшого емоційного ефекту: через повільний дует, символічне світлове оформлення та узгоджені рухи персонажів можна передати ідею перемоги духовного над матеріальним. Кохання у «Лісовій пісні» постає не як побутове явище, а як універсальна категорія, що не має часових меж [4, с.10].

Хореографічне втілення теми вічного кохання в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» відкриває широкі можливості для художнього осмислення твору. Через мову руху, пластики, музики та сценічної композиції можливо передати складну систему символів, емоцій та духовних переживань героїв. Історія Мавки й Лукаша демонструє, що справжнє кохання здатне долати життєві випробування, залишаючись вічною духовною цінністю, а тому твір і сьогодні залишається актуальним для сценічного мистецтва та сучасної хореографії.

Література

1. Подлісецька О. Сучасна інтерпретація «Лісової пісні» Лесі Українки: трагедія самозради // Наша школа: науково-практичні студії. 2023. URL: <http://nashasholadoi.oano.od.ua/article/view/289595>. (дата звернення 3.05.2026)
2. Гулак А. С. Проблема двосвіття в «Лісовій пісні» Лесі Українки // Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса. 2014.
3. Гунчик І. Магічно-сакральний текст у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» // Українське літературознавство. 2020. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=508>. (дата звернення 12.05.2026)
4. Леся Українка. «Лісова пісня»: літературознавчий аналіз твору. URL: <https://dovidka.biz.ua/lisova-pisnya-analiz-tvory/>. (дата звернення 10.05.2026)

Ряба Марія Андріївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПЛАСТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ В КІНОСТРІЧЦІ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Фільм «Тіні забутих предків» є визначною пам'яткою українського поетичного кіно, у якій важливу роль відіграє народна пластика, музика та обрядовість. Ця робота Сергія Параджанова назавжди залишила слід в українському та світовому кінематографі, через свою самотність та атмосферність.

Гуцульські танці в кінострічці постають не лише як елемент побутової культури, а як важливий засіб художнього вираження та формування етнічної автентичності карпатського регіону. Поєднання народної музики з природними

рухами місцевих жителів села Криворівня, що брали участь у зйомках фільму, вводять глядача в чаруючий трансний стан, що викликає неймовірне захоплення після перегляду, і змушує ще не раз повертатись до фільму. Через пластику рухів, ритміку та взаємодію персонажів у танці розкривається побут гуцулів, їхній зв'язок із природою та традиціями предків. Хореографічні епізоди у стрічці органічно вплітаються в загальну структуру фільму, викликаючи захоплення та емоційний відгук у глядача [0].

Одним з важливих впливів на гуцульський танець у фільмі є народний костюм, який впливає на характер і манеру виконання рухів. Загалом на костюм будь якого регіону впливають такі фактори як: географічне розташування (тобто сусідні народи і їх побут), кліматичні умови, рельєф місцевості та віросповідання. Карпатський край, це гірська місцевість з складним кліматом, тому цей одяг відрізняється від інших регіонів України своєю багат шаровістю, що в свою чергу впливає на рухи. Гуцульський костюм складається з сорочки, у жінок подвійної плахти, у чоловіків прямими штанами, також м'яке взуття, широкі пояси та вовняні кептарі, які носили і жінки і чоловіки. Саме верхній одяг вплинув на хореографію регіону, рухи та кроки дрібні і швидкі, а руки тримають кептар, що створило положення рук притаманне лише західній частині України.

Режисер фільму Сергій Параджанов справжнє ім'я Саркіс Говсепі Параджанян, отримав доручення створити фільм до річниці з дня народження Михайла Коцюбинського. Слід зазначити, що радянська влада не бажала створити успішний україноцентричний фільм, саме тому обрала на посаду режисера вірменина, який був дуже далеким від гуцульської культури. Та всупереч очікуванням Саркіс Параджанян настільки надихнувся твором, що Михайло Коцюбинський став його улюбленим письменником з того часу. Режисер дуже серйозно віднісся до створення картини, він довгий час проживав безпосередньо серед місцевих жителів, спостерігаючи за усіма обрядами: від весілля до похорону, від ворожіння до танців, від звичайного способу тримати ложку під час їжі до манери носіння одягу. Саме тому усі складники: костюми, музика, художня картинка відповідає етнографічній достовірності та художньої цілісності образів персонажів.

Художницею по костюмах стала Лідія Байкова, яка провела масштабну етнографічну роботу: вона їздила у віддалені карпатські села, збирала старовинний одяг, прикраси та вивчала особливості місцевої вишивки, як зазначала художниця кожне село мало свій стиль та свої візерунки. В костюмах Лідії Байкової також знімалися актори і інших дуже відомих українських фільмів наприклад: «За двома зайцями», «Дорогою ціною», «Вечір на Івана Купала» та «Білий птах з чорною ознакою».

Художник-постановник фільму Георгій Якутович раніше майже не працював у кіно, а був книжковим ілюстратором та графіком. Ще до зйомок фільму він працював над гравюрами на тему «тіней», і був запрошений на посаду головного художника. Георгій Якутович був дуже добре знайомим з карпатським краєм та був провідником гуцульської культури для знімальної групи. За словами Параджанова він врятував фільм від «пейзанства» та «фальші». Особисто на мене сильне враження своєю емоційністю і «силою» справила сцена «Буря». Також

цікавим фактом є те що саме Якутович запропонував поділити стрічку на глави, що ментально зробило структуру фільму особливою.

Важливою і невід'ємною частину будь якого фільму є музика, саме вона значною мірою впливає на хореографію. Пластика персонажів у стрічці поєднує елементи побутового танцю, відтворення рухами музики та акторської експресії, створюючи особливу емоційну атмосферу. Над музичним супроводом працював 25-річний на той момент ще маловідомий композитор Мирослав Скорик. Разом з Сергієм Параджановим вони збирали народну музику та унікальні пісні, яких потім увіковічили у стрічці. Через неймовірно вдало проведену етнографічну роботу на основі музики до фільму Мирославом Скориком був створений окремий твір знаменитий «Гуцульський триптих». Музика у фільмі ніби «поєдналась» з життям героїв передала їх емоції, переживання і душевний стан.

Ще одним ключовим компонентом фільму, що передав усю красу пластики персонажів є новаторська операторська робота Юрія Іллєнка. Це стало переломним моментом в історії українського кіномистецтва, була використана особлива техніка, яка зробила фільм «Тіні забутих предків» на той момент сучасним, і вивела на рівень світового кіно. Завдяки використанню динамічної камери, яка постійно рухається разом із акторами, складних і незвичних ракурсів, а також довгих дублів, було створено ефект повного занурення глядача у світ гуцульської культури. Камера підкреслює емоційні стани, обрядовість і драматургію сцен, що особливо відчутно у масових танцювальних епізодах. Такий підхід руйнував традиційні радянські статичні принципи зйомки.

Як висновок, варто більше досліджувати українське поетичне кіно, адже в ньому закарбовано культурний код українського народу. Приклад «Тіней забутих предків» показує, що в Україні є потенціал і величезне підґрунтя створювати хороше кіно, яке буде зберігати унікальність нашої культури і популяризувати її у світі.

Література

1. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. Львів: Каменяр 1988
2. Український художній фільм “ Тіні забутих предків” Реж. Сергій Параджанов <https://youtu.be/czYBmBuvjXc?si=yUcofPleNRKJtRdu>
3. Феномен Тіней забутих предків. <https://youtu.be/8Oo28M6ny6g?si=1iEkCNoweMjq8zFQ>
4. Балет “Тіні забутих предків” музика: В. Кирейко хореографія: В. Федотов https://youtu.be/VaQFrKARtbo?si=df4x3bpSk1_D20p_

Скорєва Вікторія Валентинівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ СЕРЖА ЛИФАРЯ

Серж Лифар – видатний український танцівник і хореограф, народившись в Києві він підкорює сцену Парижу взявши під своє керівництво балетну трупю Гранд-опери і успішно керуючи нею відродив французький балет і заснував неокласичний балетний стиль.

Лифар народився 2 квітня 1905 року в передмісті Києва у родині Михайла Лифаря і його дружини Софії Марченко. У важкий період припало дитинство та юність Сергія Лифаря, революція та Перша Світова війна. В дитинстві та юності він і не уявляв, що життя його буде пов'язане з танцем, проте потяг до прекрасного мав з дитинства, де улюбленим заняттям і захопленням була музика. У своїй книзі спогадів Сергій так згадує про своє навчання в гімназії: « у дитинстві я був дуже допитливим і жадібно вбирав у себе знання, та й у гімназії іноді вражав викладачів і колег якоюсь загостреною увагою, що дозволяла мені з льоту схоплювати і надовго втримувати схоплене, вирізнявся як казали мої педагоги, винятковою блискучою пам'яттю, але загалом дуже лінувався і вчився радше кепсько, ніж добре, не любив «зубрити» уроки, віддаючи весь вільний час вдома музиці й читанню, не любив і самі уроки, і часто діставав одиниці» [1, с.24]. Мав неабиякі здібності в музиці, співав у хорі маючи прекрасний голос. Вчився в консерваторії по класу фортепіано, проте отримавши поранення в руку не зміг продовжити своє навчання.

Хочеться також згадати і інший спогад майбутнього митця, який часто любив дивитися в небо і спостерігати за птахами, які летіли у теплі краї : « Туди, за ними помчати би на таких самих крилах! У ті далекі гімназійні роки я часто з журбою думав про крила, про те, чому людині не дано літати: легко-легко, без жодних зусиль» [1, с. 33]. Маленький хлопчик тоді ще не знав як далеко він злетить у житті і про те як він пізніше відтворить на сцені самої Парижської опери політ Ікара з крилами.

Не довго тривало безтурботне дитинство Сергія. У 1914 році почалась війна. На ще зовсім юного Лифаря побачені жахіття мали великий вплив: «Пам'ятаю, яке важке моторошне враження справили на мене вперше побачені криваві рани та виразки, як дитяче почуття-свідомість довго не могло звикнути і змиритися з цим видом страждання і смерті, з цим кричущим спотворенням тіла, з таким близьким відчуттям жахом...» Безперервна зміна різної влади, численні погроми, допити чекістів, тортури. Мешканці Києва переживали тяжкі часи і юний Лифар бачив це все на власні очі та ховав своїх друзів гімназистів. При приході червоної армії Лифарі змушені були переховуватися, вдень працюючи у лісі пиляючи дерева зі своїм батьком і братом, Сергій тільки вночі міг навідувати Київ та інших членів родини. Пізніше його мобілізували до червоної армії і він вже не переховувався.

Якось приятель запропонував йому піти в балетну студію Броніслави Ніжинської аргументуючи це тим, що там є багато гарних дівчат. Сергій згадує, що йому було байдуже що робити і він пішов. Потім він так описує своє перше враження: «Я увійшов у студію Ніжинської у френчі краскома і з портфелем, який, більше за звичкою, продовжував брати з собою, стояв збоку, і – серце моє забилося по-новому трепетно і схвильовано, душа прокинулася зі свого мертвотного сну, мене охопив ще ніколи незвіданий, незбагнений чистий захват, такий захват, що сльози підкочувалися до горла, і від захвату хотілося плакати...». Я полюбив. Я став танцівником, ще не вміючи танцювати, ще не знаючи танцювальної техніки, але я знав що опаную її і що ніщо, жодні перепони не зупинять мене на цьому шляху [1, с. 137].

Сергій пішов у студію на наступний день . Але Ніжинська відмовилася його прийняти, Лифар подумав, що можливо її налякав його краскомівський вигляд. Але його це не зупинило, він вже не збирався повертатися до колишнього життя з якого його видерло вчорашнє откровення. Лифар звернувся до протекції диригента Міської опери впливової людини Штеймана, він записав його до балетної секції Центрo-студії де Ніжинська погодилася безоплатно викладати тому, що пожаліли її приватну школу яку вона ще мала можливість вести. Але знову Ніжинська, призириливо оглядаючи нових учнів, не схотіла приймати Лифаря, де навпроти його імені поставила вирок – горб. Але відмовлятися від танцю юний Лифар не міг, і заручившись медичним свідотством про бездоганну будову він знову звернувся до Штеймана і був зарахований в учні [1, с. 142].

Працюючи там Лифар не мріяв ані про сцену, ані про театр. Він бував вже до того у Міському театрі і бачив феєрії балети, але вони не хвилювали його, лише тоді коли він вперше побачив інтимну творчу працю вона запалила його справжнім істинним вогнем. Він побачив як народжується твір мистецтва, відчув гармонію душі та тіла, можливість і для себе теж передати різні свої почуття через танець, – саме це надихало Лифаря.

Але потім Броніслава Ніжинська втекла із Києва. І Лифар відчув себе зовсім самотнім та покинутим, його закоханість у танець була чужою для родини Лифаря. Київ почав потроху оживати, але від усього цього життя йому хотілося втекти якомога далі: «втекти в далеке «селище труда і чистоти», у творчу працю над танцем, – незгасне світло горіло в мені відтоді, як вперше переступив поріг студії. Я не міг більше перебувати в бездіяльному стані й вирішив працювати один, напوماцки, наосліп, нехай помилково, не думаючи про майбутнє, а живучи лиш теперешнім і в ньому черпаючи енергію бадьорість і радість» [1, с. 144]. Лифар облаштував в своїй опустилій квартирі власну студію з дзеркалами і роялем. Там він проводив цілі дні живучи відлюдником, повністю занурившись у творчу працю. П'ятнадцять місяців він проводив по п'ять-шість годин у своїй студії танцюючи, а цілими вечорами грав на роялі. Лифар так згадує про цей період: «Я не лише ставав танцівником, а й будувався весь мій інтелект, складалася вся моя духовна організація. Ніколи ні до того ні після я так багато не читав не думав і не займався музикою. Ця аскеза немов була послана долею перед входженням у нове життя» [1, с. 148]. І тут приходить телеграма від Ніжинської з Парижу, про те, що Дягілев викликає для поповнення трупі п'ять її найкращих учнів. Вдалося зібрати чотирьох, а п'ятого запланованого не могли найти. І тут визвався Сергій Лифар, якого співчутливо вислухали навіть ті хто був його ворогами ще по студії і деякі з них все ж мали сумніви оскільки він був учнем Центрo-студії а не школи студії Ніжинської. Але втрутилася прихильниця Лифаря Нюся Воробйова, адже вона знала як він працював всі ці місяці, і його взяли, що було нечуваним щастям для Лифаря. Але треба було ще перебратися за кордон через залізну завісу. Перша невдала спроба втечі не зупиняє його і він пробує знову, він проходить через сніги, голод і холод, піддаючи своє життя небезпеці, маючи перед собою чітку ціль яка надає йому сил. Неабиякі випробування пройшов Лифар під час цих втеч але мрія і бажання танцювати змусило його піти на будь-які ризики , так як життя позбавленого танцю він для себе вже не уявляв. Лифар дістався до Франції.

Коли Дягілев приймав іспит в цих новоприбулих учнів то сказав: «Усе таки я відіслав би їх усіх назад до Києва, але мені жаль цього хлопчика, тим більше, що з нього буде безсумнівний толк. Він буде танцівником» [1, с. 204]. Дягілев побачив в ньому талант і відправив на вдосконалення і навчання до Енріке Чекетті. І 1926 року Серж виконує майже всі провідні партії і разом з трупю активно гастролує. Дуже великий успіх мала його головна роль у «Блудному сині». Весь зал був зворушений, багато хто плакав, але ніхто тоді з глядачів і не здогадувався що грав він самого себе. Відлучений від родини згадуючи всі свої випробування Лифар так і не зміг більше побачити своїх живих батьків. Дорога назад для нього була закрыта, тільки пізніше він отримав дозвіл на в'їзд. Лифар зміг відвідати рідний Київ лише у 1961 році, де на могилі своїх батьків зі сльозами на очах він сказав : «Це я, ваш Сергій, ваш Сергунчик. Я танцював у всьому світі, але ви найближчі люди, ніколи цього не бачили. І все ж я ваш син!».

Серж Лифар приклад не лише талановитої людини а людини з величезною силою духу та витримкою, щоб пробитися в цьому світі одного таланту замало, необхідна сила всередині, наполегливість та праця, віра в себе незважаючи на думки оточуючих людей(Сергія не зупинило ні зневажливе ставлення до себе Ніжинської, ні її вирок – горб.) Лифар проявив наполегливість і добився того, щоб його взяли на навчання. Покликання знайшло Сергія через відгук його душі, коли він вперше побачив творчу майстерню танцю. І Лифар послідував за покликом своєї душі, яка прагнула до танцю і вже не могла уявити без нього своє життя. Маючи величезне бажання танцювати будучи безмежно закоханим у танець Сергій Лифар проходить неабиякі випробування на цьому шляху. Його успіх супроводжував і біль, туга за рідним Києвом, який так і не побачив його уродженця на своїй сцені. Гастролуючи по різних країнах найбільшою мрією його було виступити у рідному Києві або хоча б відвідати його. За заповітом митця на його могилі у Франції було викарбовано: «Сергій Лифар з Києва». Україна не забула свого сина, зараз ми всі вшановуємо пам'ять видатної людини Сергія Лифаря, який з мрійливого юнака який одного разу по-щирому закохався в танець, ще не вміючи танцювати, перетворився завдяки своїй вірі, праці і наполегливості на всесвітньовідомого танцівника і хореографа.

Література

1. Серж Лифар. Роки Жнив. Київ : Варто, 2020. – 240с.
2. Катя Теллер. Історія життя українського “Бога танцю” Сержа Лифаря URL: <https://harperbazaar.com.ua/culture/art/istoriya-zhyttya-ukrayinskoho-boha-tantsyu-serzha-lyfarya/> (дата звернення: 16.05.2025).

*Ілієва Анастасія Олександрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ДРАМАТУРГІЯ У БАЛЕТІ «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЗА ТВОРОМ ДРАМИ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Сьогодні «Лісова пісня» асоціюється не лише з драмою-феєрією Лесі Українки, а й з однойменним балетом, який став справжнім шедевром української хореографії. Це вистава, де поезія слова відобразилась через синтез музики та пластики. З огляду на це, метою роботи є комплексний розгляд цієї взаємодії, а саме – особливостей музично-хореографічної драматургії балету, що забезпечують його цілісність.

Музична основа балету виникла завдяки композитору Михайлу Скорульському, якого захопила внутрішня енергія, глибокий ліризм, та унікальний фольклорний колорит драми-феєрії. Цікаво, що до праці над музичним втіленням його підштовхнула донька Наталія Скорульська. Як професійна балерина, вона глибоко відчула хореографічний потенціал твору Лесі Українки та переконала батька взятися за написання паритури, а згодом – створила лібрето [2; 5].

Вже з увертюри до балету стає очевидним, наскільки глибоко композитор відчув головну особливість «Лісової пісні» – переплетення світів природи та людини. Ключовими уособленнями цих начал постають Лукаш і Мавка, чий внутрішній світ та еволюція характерів розкриваються крізь призму симфонічного розвитку. Образ Лукаша втілюється через ніжні мелодії сопілки, які символізують піднесеність його душі та здатність бачити прекрасне. Вони звучать, аж поки буденний світ не поглинає душу героя. Поступово музика стає грубою, напруженою, а у па-де-де з Килиною лунає жартівлива побутова мелодія, що підкреслює трагедію Лукаша, який опустився до рівня буденності. Тільки наприкінці останньої дії знову оживають сопілкові мотиви, пробуджуючи спогади про колишнє кохання та передаючи внутрішнє оновлення героя [4, с. 328]. Натомість із чарівним образом Мавки пов'язані найвиразніші та найбільш проникливі епізоди партитури. Для розкриття її внутрішнього світу М. Скорульський застосував широкий спектр музично-драматичних засобів. Найяскравішим прикладом є адажіо з першої дії, яке бездоганно відтворює всю тендітність та духовну чистоту почуттів героїні. Далі музика змінює своє емоційне забарвлення. Особливо трагічно вона звучить, коли дівчина у розпачі через зраду Лукаша приходить до Марища – символу смерті. Проте провідним лейтмотивом її образу виступає тема кохання, яка простежується упродовж усього балету [4, с. 327-328].

Дуже вдало композитор передав й характери другорядних персонажів. Перелесника – вогняного, пристрасного духа – супроводжує фанфарна тема, а «Того, що в скалі сидить» – похмуре й загрозливе звучання. Бурхливі варіації «Того, що греблі рве» яскраво передають стихію весняної повені. Музичний портрет Русалки вирізняється багатогранним звучанням, а образ Лісовика змальовано за допомогою короткої хроматизованої теми в низьких регістрах [4, с. 327-328]. У музичному оформленні «Лісової пісні» важливе місце займають

мотиви народних пісень, зокрема фольклор Волині. М. Скорульський навіть здійснив кілька етнографічних експедицій, під час яких зібрав чимало пісень, які оригінально переосмислив у партитурі балету. Зокрема, веснянка «Перейди, місяцю» стала основою для варіацій Мавки з першої дії та її легкого, життєрадісного танцю під гру Лукаша на сопілці. Задумлива пісня «Гей, гей, я молодець тихий» трансформувалася у вальс-хоровод, який звучить у різних епізодах балету та допомагає розкрити образи русалок. Частину мелодій композитор запозичив із музичного додатка Лесі Українки, а також створив власні [4, с. 326-327].

Музичне багатство М. Скорульського вимагало від балетмейстерів відповідного пластичного еквіваленту. Із хореографічною драматургією вистави пов'язані творчі пошуки кількох поколінь хореографів. Всі постановники йшли спільним шляхом – синтезом академічного класичного танцю та українського народного фольклору, що дозволило чітко розмежувати фантастичний світ природи та реальний світ людей [3]. На основі відеозапису виступи балетної трупи Національної опери України було здійснено аналіз пластичного тексту вистави [1]. У контексті цього дослідження стає очевидним, що головним утіленням чистої любові та гармонії з природою у балеті є образ Мавки, чия хореографічна лексика поєднує витонченість академічного балету з елементами характерного танцю. Її рухи легкі, повітряні та надзвичайно плавні. Балетмейстери наділили Мавку великою кількістю великих стрибків та затягнутих поз на пуантах, які створюють ілюзію її невагомості та піднесеності. Особливо промовистою постає пластична виразність рук – м'яка, хвилеподібна, що візуально відтворює коливання гілочок. Протягом усієї вистави лексика героїні зазнає помітних психологічних змін: від радісного танцю в першій дії до глибокого розпачу та уповільненого монологу наприкінці.

Повною протилежністю Мавки виступає Килина. Її хореографічна мова спирається на елементи українського побутового фольклору, але навмисно позбавлена ліризму. У партії героїні переважають положення на повній стопі, стрімкі оберти та владні жести. Руки позбавлені плавності та тримаються на талії. Зазначені пластичні особливості розкривають її, як егоїстичну та самовпевнену натуру.

Між Мавкою та Килиною опиняється Лукаш, чий пластичний образ є найдинамічнішим, оскільки відображає злам людської душі. На початку сценічної дії його лексика романтична і світла: класичні чоловічі стрибки та оберти гармонійно поєднуються з народними елементами. Його дуети з Мавкою вражають гармонічністю та легкістю. Проте після зустрічі з Килиною пластика героя зазнає змін: рухи стають суто побутовими, набуваючи іронічного забарвлення. Лише у фіналі хореографічна мова Лукаша набуває лірико-трагічного звучання, що передає біль запізнілого каяття.

Важливу драматургічну функцію виконує і хореографія другорядних персонажів. Світ міфічних героїв наповнений різноманітною пластикою: стрімкою, віртуозною лексикою Перелесника із великими стрибками, величними рухами Водяника, що імітують хвилі, та м'якими лініями Водяної Русалки.

Водночас у людському світі варто звернути увагу на мати Лукаша, чий образ позбавлений танцювальності й побудований лише на пантомімі та ході. Містком між двома світами є Дядько Лев – його спокійна, поважна пластика вказує на глибоку шану до лісу. Майстерно побудованою постає й хореографія кордебалету. Масові сцени русалок, потерчат, злиднів, польових та зимових духів чітко відповідають стилістиці цих образів.

Таким чином, проведене дослідження дає змогу побачити, що музична та хореографічна драматургія балету «Лісова пісня» перебуває у неподільній єдності одна з одною. Саме завдяки цій цілісності музики й пластики передається глибокий філософський зміст драми-феєрії Лесі Українки.

Література

1. Балет «Лісова пісня» (запис 1991 р.) / комп. М. Скорульський. Kyiv National Opera : офіційний YouTube-канал. 2021. URL: https://youtu.be/sRgkSAxy5lE?si=WCCCKrr6_JjR3OetC (дата звернення: 21.05.2026).
2. Слецьких К. Що потрібно знати про «Лісову пісню» – найвідоміший в історії український балет. Vogue Ukraine. 2025. 27 лют. URL: <https://vogue.ua/article/culture/theatre/shcho-potribno-znati-pro-lisovu-pisnyu-nayvidomishiy-v-istoriji-ukrajinskiy-balet.html> (дата звернення: 19.05.2026).
3. Загайкевич М. Про балет «Лісова пісня». Національна опера України. URL: <https://opera.com.ua/performance/lisova-pisnya> (дата звернення: 29.05.2026).
4. Мельниченко О. В. , Горчинська І. В. Стилістика балету Михайла Скорульського «Лісова пісня» як джерело творчості в українській балетній музиці. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33, С. 321-329. URL: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=819846> (дата звернення: 14.05.2026).
5. Тарасенко Л. «Лісова пісня» мовою танцю. Music-review Ukraine. 2016. URL: <http://music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/2e3a889844ca8435c225805e0043bcde?OpenDocument&Click=> (дата звернення: 14.05.2026).

Нікачало Крістіна Анатоліївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНОМУ ПЕРФОРМАТИВНОМУ ПРОСТОРИ: ВІД ТРАДИЦІЙ ЦИРКУ ДО ІННОВАЦІЙ НА ЕСТРАДІ

Сучасний етап розвитку перформативного мистецтва позначений інтенсивними процесами трансформації та взаємопроникнення окремих художніх практик. Цирк, театр і естрада, які історично формувалися як автономні види сценічного мистецтва з власною естетикою, мовою та системою виражальних засобів, у ХХІ столітті дедалі активніше інтегруються, утворюючи нові синтетичні форми. Хоча явище міжвидової взаємодії не є принципово новим для історії сценічної культури, у сучасних умовах воно набуває системного характеру, відзначається зростанням художньої складності та зумовлюється змінами культурних запитів аудиторії.

Актуальність даного дослідження визначається необхідністю осмислення цих процесів у контексті сучасного перформативного простору. Метою роботи є аналіз

провідних тенденцій синтезу циркового, театального та естрадного мистецтв, визначення основних форм їхньої взаємодії, а також окреслення перспектив подальшого розвитку синтетичних жанрів.

Однією з ключових тенденцій сучасного перформативного мистецтва є процес театралізації цирку та естради. Традиційна циркова модель, орієнтована передусім на демонстрацію технічної майстерності та віртуозного трюку, поступово трансформується у форму циркового спектаклю з чітко вибудованою драматургічною структурою, розгорнутою образною системою та психологічно мотивованими персонажами. У межах так званого *nouveau cirque* (нового цирку) трюк перестає бути самодостатньою метою виступу й набуває функції художнього засобу, що слугує розкриттю ідеї, емоційного стану або внутрішнього конфлікту. Як слушно зазначає дослідниця О. Маньковська, «сучасний цирк прагне до рівноправного партнерства з театром, запозичуючи його методологію для створення цілісного художнього висловлювання» [1, с. 78]. Таким чином, циркове мистецтво дедалі більше наближається до театральної моделі сценічного мислення.

Аналогічні трансформаційні процеси спостерігаються і в естрадному мистецтві. Сучасний естрадний концерт дедалі частіше постає як цілісна сценічна форма з продуманою режисурою, драматургічною логікою та виразною сценографією. Інтеграція вокального, хореографічного й драматичного компонентів стає визначальною умовою художньої цілісності естрадного дійства. Водночас естрада активно залучає елементи циркового мистецтва, зокрема акробатику, пантоміму, роботу зі специфічним реквізитом, що розширює пластичний та образний потенціал сценічного виконання.

У результаті цих процесів формується новий тип сценічного виконавця — універсальний артист синтетичного профілю, який володіє комплексом різнопланових професійних навичок: акторською майстерністю, вокальною технікою, сценічним рухом і пластикою. Зазначена тенденція безпосередньо впливає на систему фахової мистецької освіти, актуалізуючи потребу в інтегрованих освітніх програмах, орієнтованих на міждисциплінарну підготовку майбутніх митців. Як наголошується в дослідженні С. Ткаченко, у провідних закладах освіти, зокрема в КМАЕЦМ, уже впроваджуються інтегровані курси, що поєднують основи режисури, сценічного руху та акторської майстерності, що є прямою відповіддю на вимоги часу [2, с. 112].

Вагомим чинником, що суттєво посилює процеси синтезу мистецтв, є стрімкий розвиток цифрових технологій. Сучасні перформативні практики активно використовують медіадекорації, проєкційний дизайн, інтерактивні інсталяції, цифрові середовища, дрони та елементи штучного інтелекту. Як зазначає мистецтвознавець В. Петренко, «технології сьогодні виступають не просто як допоміжний інструмент, а як співтворець художнього образу, що радикально змінює саму природу перформативного акту» [3]. Технологічні засоби виконують не лише допоміжну функцію, а стають повноцінним компонентом художньої структури твору, вступаючи у безпосередню взаємодію з тілесністю виконавця. Це

сприяє формуванню нової сценічної естетики, у межах якої фізичний і цифровий виміри перформансу функціонують як єдине образне ціле.

Інтеграція цифрових технологій зумовлює появу нових форматів перформативного мистецтва – імерсивних вистав, інтерактивних перформансів, а також проєктів у віртуальному просторі. У цих формах змінюється роль глядача, який дедалі частіше стає активним учасником художнього процесу, а не лише пасивним спостерігачем.

Отже, синтез циркового, театрального та естрадного мистецтв у сучасному перформативному просторі є об'єктивною закономірністю культурного розвитку, зумовленою трансформацією естетичних пріоритетів та очікувань аудиторії. Основними проявами цього процесу є театралізація цирку й естради, становлення універсального виконавця та активне впровадження цифрових технологій у сценічну практику. Перспективними напрямками подальших досліджень є аналіз моделей підготовки артистів синтетичних жанрів, а також вивчення впливу цифрового середовища на трансформацію акторської гри та сценічної комунікації.

Література

1. Маньковська О. І. Новий цирк як феномен сучасного мистецтва: європейський досвід. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 62. С. 75-80.
2. Петренко В. О. Цифрова естетика в перформативних практиках. *Korydor*. 2024. URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/digital-aesthetics-in-performative-practices.html> (дата звернення: 20.03.2026).
3. Ткаченко С. В. Синтез мистецтв у системі фахової підготовки актора естради та цирку. *Мистецька освіта: традиції та новачії*. Київ: КМАЕЦМ, 2024. С. 108-115.

***Степчук Ауріка Василівна,**
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Українська народна пісня становить фундаментальний пласт національної культури, що формувався протягом тривалого історичного розвитку та відображає багатовимірну систему духовних, емоційних і естетичних цінностей українського народу. Вона є не лише художнім явищем, але й соціокультурним феноменом, у якому закодовано колективний досвід, традиції, уявлення про світ і людину. У сучасних умовах культурного розвитку народна пісня не втрачає своєї значущості, а трансформується відповідно до нових художніх реалій, зберігаючи при цьому свою ідентифікаційну функцію.

Особливої актуальності набуває проблема інтерпретації народнопісенного матеріалу, яка пов'язана з необхідністю адаптації традиційної культури до умов сучасного мистецького простору. Інтерпретація виступає як складний художній процес, що поєднує збереження традиційних елементів із їхнім творчим переосмисленням. Вона передбачає активну участь виконавця як співтворця, який

не лише відтворює, але й трансформує музичний текст, надаючи йому нових смислових і емоційних відтінків.

Сучасна музична практика демонструє різноманіття форм інтерпретації українських народних пісень, що зумовлено впливом різних жанрово-стильових систем. У цьому контексті можна виокремити кілька основних напрямів. Першим є автентичне виконання, яке прагне максимально точного відтворення традиційної манери співу, збереження ладо-інтонаційних особливостей, ритміки, тембрових характеристик. Другий рівень є сценічною або естрадною обробкою, що передбачає певну адаптацію народної пісні до умов концертного виконання, зокрема через використання гармонізації, інструментального супроводу, чіткішої ритмічної організації. Третій напрям пов'язаний із синтетичними формами, які поєднують фольклор із сучасними музичними стилями, такими як поп-музика, джаз, електронна музика, створюючи нові художні якості.

Особливу роль у процесі інтерпретації відіграє аранжування як один із ключових інструментів художньої трансформації. Саме через аранжування здійснюється переосмислення структурних компонентів пісні (мелодики, гармонії, ритму, фактури). Зміна гармонічної мови, введення нових тембрових шарів, використання сучасних музичних технологій сприяють створенню нового звучання, яке водночас зберігає впізнаваність первісного матеріалу. Таким чином, аранжування є засобом діалогу між традицією та сучасністю.

Показовим прикладом сучасної інтерпретації української народної пісні є виконання «Верше» Джамала [2]. У цій інтерпретації особливо виразно проявляється індивідуальний виконавський стиль, що поєднує елементи народної манери співу з сучасними вокальними техніками. Використання мелізматичних прикрас, варіативності інтонацій, динамічна гнучкість та широкий діапазон голосу створюють складну емоційно-драматургічну структуру. Важливим є також імпровізаційний аспект, який надає виконанню живості та неповторності.

Значну роль у формуванні художнього образу відіграє аранжування, яке поєднує традиційні інтонаційні моделі з сучасними гармонічними та ритмічними рішеннями. Такий синтез сприяє створенню багатовимірного звукового простору, в якому народна пісня набуває нових смислів і стає зрозумілою для сучасного слухача. При цьому зберігається її емоційна глибина та зв'язок із традицією.

Важливим аспектом дослідження є регіональна специфіка українського фольклору, зокрема лемківські народні пісні. Вони характеризуються особливою мелодичною структурою, що базується на специфічних ладових моделях, плавною інтонаційною лінією, ліричною спрямованістю та виразною емоційністю. Лемківський пісенний фольклор відображає унікальний культурний досвід регіону, що зумовлює його значущість у сучасних інтерпретаційних практиках.

Сучасне осмислення лемківських пісень відбувається через їх інтеграцію в актуальні музичні контексти, що дозволяє зберегти їхню культурну цінність та водночас зробити їх доступними для широкої аудиторії. У цьому процесі важливу роль відіграє творчість Христина Соловій [1], яка активно звертається до фольклорного матеріалу, створюючи на його основі сучасні музичні композиції.

Особливістю її інтерпретацій є збереження мелодичної основи народної пісні при одночасному оновленні її звучання через використання сучасних аранжувальних рішень. Вокальна манера виконання характеризується м'якістю тембру, ліричністю, увагою до інтонаційних нюансів, що дозволяє максимально точно передати емоційний зміст твору.

Аналіз тематичного спектра лемківських пісень у сучасній інтерпретації дозволяє виділити кілька ключових напрямів. Насамперед це тема кохання, яка постає як складний емоційний феномен, пов'язаний із переживаннями радості, смутку, очікування, втрати. Не менш важливою є тема розлуки, що часто поєднується з мотивами втрати та ностальгії. Вона відображає історичний досвід вимушених переселень, соціальних змін, що вплинули на життя людей. Окрему роль відіграє образ природи, який у лемківських піснях має символічне значення. Природа виступає як активний учасник художнього простору, що відображає внутрішній стан людини, підсилює емоційний зміст твору та створює особливу атмосферу.

Таким чином, аналіз інтерпретації українських народних пісень у сучасній музичній творчості дозволяє зробити висновок про складність і багатогранність цього процесу. Інтерпретація є способом поєднання минулого і сучасності, де традиція не тільки зберігається, а й продовжує розвиватися.

Сучасні виконавці показують, що народна пісня і сьогодні залишається важливим джерелом натхнення. Вона вміє пристосовуватися до нових умов, змінюватися і набувати нових значень. Саме тому народна пісня не втрачає своєї актуальності та продовжує займати важливе місце в сучасній культурі. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на глибше вивчення поєднання фольклору із сучасними музичними технологіями, аналіз нових підходів до інтерпретації, а також розширення кола виконавців, які працюють із народнопісенним матеріалом.

Література:

1. Соловій Х. Я піду в далекі гори. URL: https://www.youtube.com/watch?v=R4HVG9h-iVc&list=RDR4HVG9h-iVc&start_radio=1 (дата звернення 06.05.2026)
2. Jamala. Верше, мій верше. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Rc3My97jwDU&list=RDRc3My97jwDU&start_radio=1 (дата звернення 06.05.2026)

Нечай Вікторія Миколаївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКИХ ПІСНЯХ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

У першій чверті ХХІ століття українська музична культура переживає період активних перетворень, зумовлених не лише глобалізацією, а й внутрішніми соціальними змінами. Особливої актуальності набули патріотичні мотиви, починаючи з 2014 року. З подій 2022 року вони стали однією з домінуючих тем у музичному просторі. Це піднімає питання щодо конкретних способів вираження

патріотизму в сучасних українських піснях та його впливу на формування національної свідомості.

Поняття патріотизму традиційно розглядається як любов до своєї батьківщини та відданість її культурним і духовним цінностям. У музичному мистецтві ця категорія набуває емоційної та образної форми через тексти пісень, мелодію та стиль виконання. Важливо, що сучасні пісні демонструють відхід від суто декларативного патріотизму до більш особистого та пережитого досвіду, де акцент зміщується на індивідуальний досвід.

Жанр «української патріотичної пісні» має глибокі історичні корені. Проте у першій чверті XXI століття цей жанр значно розширив свої межі. Якщо раніше домінували маршові та урочисті композиції, то зараз патріотична тематика представлена у різних жанрах: поп-музиці, рок, хіп-хоп, інді та інших. Ця жанрова різноманітність дозволяє інтегрувати патріотичний зміст у повсякденне культурне життя.

Особливо промовистими є пісні гурту «Океан Елзи», зокрема композиція «Не твоя війна», де патріотизм передається через особисті переживання війни та втрати. Хоча в ній немає прямої пропаганди, емоційна насиченість тексту викликає глибоке відчуття єдності. Подібну тенденцію можна спостерігати у творчості гурту «Kalush Orchestra», зокрема у пісні «Stefania», яка поєднує народні мотиви із сучасним музичним стилем. Хоча пісня має особистий характер, у контексті поточних подій вона сприймається як символ національної стійкості.

Також показовими є пісні сучасних виконавців, які працюють у різних жанрах, але звертаються до спільних патріотичних тем. Зокрема, творчість Jetty Heil з 2022 року демонструє посилення фольклорних елементів та символічного мислення. У таких композиціях, як «#Несестри», можна простежити використання народних мелодій та метафоричне тлумачення історичних і сучасних конфліктів. Як зазначають дослідниці О. Зайцева-Герц (Zaitseva-Herz) та Л. Гармаш (Л. Harmash), такі твори поєднують традиційні мотиви із сучасною поп-культурою, що дозволяє донести патріотичні ідеї до широкої аудиторії [1, 2].

У реп-музиці творчість Skofka відіграє значну роль, оскільки він послідовно використовує українську мову та піднімає теми війни, пам'яті та національної ідентичності. Такі пісні, як «Чути гімн» та «Не забудем і не пробачим», відображають досвід сучасного українського суспільства в умовах війни. Дослідниці О. Зайцева-Герц та Л. Гармаш наголошують, що використання української мови в цьому жанрі є не лише естетичним вибором, а й виразом культурної позиції та солідарності [1, 2].

Особливу увагу слід приділити творчості Артема Пивоварова, зокрема пісні «Думи», яка поєднує ліричний зміст із глибокою емоційною інтенсивністю. У таких творах патріотизм виражається не безпосередньо, а через почуття втрати, надії та віри в майбутнє. Як показують дослідження, сучасні українські пісні часто мають саме такий емоційно-рефлексивний характер, у якому домінують образ захисника та мотив боротьби.

Таким чином, сучасна українська патріотична пісня формується на перетині різних жанрів і стилів, поєднуючи народні традиції, сучасну музичну мову та актуальний соціальний досвід.

Жанрова основа сучасних патріотичних пісень включає кілька основних типів: маніфестні пісні, що безпосередньо висловлюють громадянську позицію; ліричні композиції, в яких патріотизм виражається опосередковано через образи домівки, родини та пам'яті; протестні пісні, що відображають реакцію суспільства на кризові події. Це розмежування є умовним, оскільки в багатьох творах ці елементи часто поєднуються.

З точки зору стилістики сучасні українські патріотичні пісні характеризуються поєднанням традиційних і сучасних елементів. Використання народних інтонацій та символів (земля, мова, свобода) поєднується з сучасною лексикою та ритмами. Метафори часто застосовуються для передачі складних емоційних станів без прямого опису. Крім того, спостерігається тенденція до спрощення мови, що робить пісні більш доступними для широкої аудиторії.

Особливої уваги заслуговує функціональний аспект патріотичних пісень. Вони виконують не лише естетичну, а й соціальну функцію: сприяють консолідації суспільства, піднімають моральний дух та зміцнюють почуття єдності. У періоди соціальних потрясінь такі пісні стають характерними ознаками часу та носієм колективної пам'яті.

Таким чином, патріотична тематика в українських піснях XXI століття є складним і динамічним явищем, що відображає як традиційні культурні цінності, так і сучасні соціальні процеси. Аналіз цих пісень дозволяє краще зрозуміти роль музики у формуванні національної ідентичності та її значення в контексті сучасних викликів.

Література

1. Olga Zaitseva-Herz. (2023). Reflections of War Experience in Ukrainian Songs. URL: https://www.researchgate.net/publication/387553871_Soundscapes_of_Defiance_Resistance_in_Ukrainian_Pop_Music_After_the_Onset_of_Russias_Full-Scale_Invasion (дата звернення 27.04.2026)
2. Harmash L. (2023). Reflections of War Experience in Ukrainian Songs. URL: https://www.researchgate.net/publication/377000211_Reflections_of_War_Experience_in_Ukrainian_Songs (дата звернення 27.04.2026)

Кожем'яка Ліна Миколаївна

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ РАЇСИ КИРИЧЕНКО: ВІД НАРОДНОЇ ДО ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

У контексті сучасних викликів, що стоять перед українською культурою, звернення до постатей, які втілюють національну ідентичність через мистецтво, набуває особливої ваги. Раїса Кириченко є однією з ключових фігур української естрадної сцени кінця XX століття, творчість якої стала прикладом органічного синтезу народних традицій і сучасної музики. Її вокальна манера та репертуар

відображають процеси культурної саморефлексії та збереження національних кодів у музичному просторі. Мета публікації – проаналізувати творчість Раїси Кириченко як феномен народно-естрадного вокального мистецтва, з'ясувати особливості її стилю, репертуару та значення у формуванні української музичної ідентичності. Раїса Кириченко стала знаковою постаттю української музичної культури, яка поєднала народну традицію з естрадними формами, зберігаючи національну ідентичність. Її творчість є прикладом високого мистецького рівня, що вплинуло на формування сучасної української естради й надихає нові покоління виконавців.

У часи політичної невизначеності та культурної трансформації мистецтво часто стає ареною для вираження національної ідентичності. Для України, з її складною історією та постійною боротьбою за національний та культурний суверенітет, музика відігравала центральну роль у підтвердженні її ідентичності. Народна артистка України Раїса Кириченко постала одним із голосів нації.

Співачка, що народилась на Полтавщині, змалку була оточена народними традиціями. Її вокальну манеру значною мірою сформував музичний фольклор центральної України. Це були переважно ліричні, жартівливі пісні, що характеризувались своєрідним ладовим мисленням, орнаментикою козацького співу. Ці жанри не лише вплинули на її технічний стиль, а й сформували емоційно-образну основу її виконання. По-справжньому унікальною Раїсу Кириченко зробило її вміння синтезувати традиційні елементи зі стилістичними вимогами сучасної музики. Наприкінці ХХ-го століття вона стала одним із піонерів українського стилю популярної музики — такого, який уникав загальної моделі «радянської естради» і натомість базувався на національних темах, мелодичних моделях і поетичних образах. Яскравим втіленням цього напрямку стали її виступи з фолк-ВІА «Росава» та створення власного гурту «Чураївна». У її піснях часто звучали народні інструменти (цимбали, бандура, баян, скрипки, флейти) в сучасному популярному форматі. Це злиття дозволило їй охопити широку аудиторію, зберігаючи український характер.

Вокальна техніка Кириченко була невіддільна від її національної ідентичності. Фольклорно-естрадний вокальний стиль Раїси Кириченко є складною системою вокально-технічних та виконавських прийомів. Характерними ознаками цього стилю є своєрідні прийоми вокалізації й фонації та неповторна манера звукоутворення, яка давала змогу експериментувати з інтонацією, поєднуючи мовну артикуляцію, багату звукову палітру. Кириченко уміло поєднувала однорегістровий степовий спів з академічною технікою «куполоподібного» вокалу, яка задіює всі резонатори. У такий спосіб співачка продемонструвала синтез народного, академічного та естрадного підходів до виконання. Естрадна пісня у виконанні Раїси Кириченко, увібравши тематичне розмаїття, структурні особливості та звукову організацію народної пісні, знаменувала не лише новий етап у її творчості, а й стала вагомим внеском у розвиток українського музично-пісенного мистецтва. Виняткова дикція співачки акцентувала мелодику й звучність української мови, передаючи її багатство голосних і виразність приголосних. Така вокальна універсальність дозволила

Кириченко працювати з широким жанровим спектром: від колискових і пісень про кохання до героїчних балад і сучасної лірики.

Дослідниця Я. Руденко підкреслює, що у доборі репертуару співачка послідовно орієнтувалася на національні художні цінності: «До свого репертуару Раїса Кириченко вводила пісні, які мали характерно-специфічні ознаки національного пісенного мистецтва» [2, с.16]. У творчій еволюції Раїси Кириченко простежується поступова трансформація репертуару, що відображає її професійне зростання. Відповідно до типології, запропонованої Ю. Карчовою [1, с.14], її пісенна спадщина охоплює кілька напрямів: від обробок традиційних народних пісень до авторських творів, стилізованих під народну манеру, композицій із рисами романсу та зразків у стилі поп-фолк. Такий жанрово-стильовий спектр засвідчує багатогранність виконавиці, її вміння органічно поєднувати фольклорну основу з сучасними естрадними формами, що сприяло створенню самобутнього мистецького почерку.

Окрім своїх мистецьких здобутків, Кириченко стала символом архетипу української жінки: сильної, хвилюючої, гордої своїм корінням і відданої культурній спадкоємності. Її публічний образ – жінки, одягненої у традиційну вишиванку, став культовим. Вона втілювала ідеал «берегині», відстоюючи культурні цінності піснею. Вона також проклала шлях для майбутніх поколінь митців, які прагнуть поєднати автентичність з інноваціями. Внесок Раїси Кириченко в українську музику виходить за межі її вокального таланту. Завдяки бездоганному поєднанню народної традиції та поп-музики вона створила унікальний стиль.

Отже, Раїса Кириченко є символом української вокальної культури, яка, зберігаючи зв'язок з фольклорною традицією, змогла адаптуватися до вимог сучасної естради. Її мистецтво є репрезентантом ідентичності української культури. Завдяки унікальному поєднанню традиційної вокальної народної манери із естрадною, Р. Кириченко заклала підґрунтя для розвитку нового типу українських вокалістів. Її творчість є зразком не лише високого мистецького рівня, а й національного культурного стрижня, що є зразком для молодих поколінь виконавців.

Література

1. Карчова, Ю. О. (2021). Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини XX – початку XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 20 с.

2. Руденко, Я. В. (2018). Творчість Раїси Кириченко у контексті музично-пісенного мистецтва Полтавщини (кінець XX – початок XXI століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ. 20 с.

*Остроушко Олександр Олексійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ НАРОДНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК В УКРАЇНСЬКОМУ ВЕРТЕПІ

Дослідження хореографічних традицій народного театру ляльок є актуальним у контексті сучасного мистецтвознавства, оскільки дозволяє розглянути вистави народного театру ляльок як складну пластичну систему.

Лялька у народному театрі постає не просто декоративним елементом, а візуалізованим хореографічним образом, де рух стає головним засобом трансляції національної ідентичності та культурної спадщини [1; 2].

В Україні прикладом народного театру вважається вертеп. Український вертеп XVII–XVIII століття є самобутнім явищем, яке гралось, зазвичай, у період різдвяних свят [3; 4]. Релігійна частина вистави розповідала про царя Ірода, та про те, як він знищував дітей, остерігаючись Ісуса. Друга частина була прикладом стандартного народного театру ляльок, з достатньо самобутнім гумором, актуальними проблемами, та впізнаваними персонажами.

Хореографічна структура Вертепу безпосередньо диктується архітектурою вертепної скрині. Сам вертеп мав вигляд дворівневої «коробки», у якій знизу були отвори щоб водити ляльку «на штоці». За рахунок обмежених можливостей ляльок та самої скрині – рух кожної ляльки мав бути чітко підібраним, щоб кожна дія ляльки для глядача була зрозуміла.

Український Вертеп адаптував європейські народні канони до національного фольклорного підґрунтя. Якщо верхній ярус скрині орієнтований на споглядання: Янголи, принесення подарунків маленькому Ісусу; то нижній ярус – це простір ритмопластики: сцени з козаком, циганами, попом, та багатьма іншими персонажами з народу. Хореографія другої частини – інтермедії – базується на живій музиці. Музичний оркестр був невід’ємною складовою вертепного театру. Він міг складатися як із двох людей, так і становити цілий музичний оркестр.

Кожен народний персонаж має свій танцювальний стиль. А саме: *Запорожець (Козак)* – лялька козака зроблена таким чином, щоб при оберті тіла голова могла залишатися на місці. За допомогою цього механізму Козак міг бити нечисть по типу чортів і солдатів російської армії, так і танцювати гопак, «голубець» в залежності від вміння працювати лялькою актором.

Баба та Дід. Ці ляльки завжди зроблені максимально мінімалістично, проте це не заважає виглядати їм комічно, завжди рухаються доволі незграбно та «рвано». Ці персонажі відповідали за побутові сцени та висміювання людських пороків.

Циган. Його пластика є більш імпровізаційною, побудованою на широких жестах рук, що імітують активну жестикуляцію та частих стрибках, що допомагає підсилити комічність образу.

Короткий висновок щодо хореографії українського вертепу можна сформулювати так: Вертеп – це унікальний народний театр ляльок, де хореографія

виступає головним засобом управління та пластики різних персонажів. Від пластичного та легкого Янгола, до Козака, який вміє танцювати гопака, та боротися зі своїми ворогами.

Література

1. Гаврюшенко О. А., Савчук О. Г., Тиба Н. М. Історія лялькового театру: Навчальний посібник. Харків: ХДАК, 2005. 176 с.
2. Голдовський Б. П. Ляльковий театр : навч. посіб. Київ : Либідь, 2013. 240 с.
3. Марковський Є. Український вертеп : матеріали і дослідження. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2007. 320 с.
4. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII в. Зібрання творів у 50-ти томах. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 410–435.

*Редчиць Катерина Артурівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РЕЖИСЕРСЬКІ МЕТОДИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРОЗИ В ТЕАТРАЛЬНИХ ФОРМАХ ХХІ СТОЛІТТЯ

У сучасному культурному просторі театр перестав існувати виключно в межах класичної драматургії. Режисери все частіше звертаються до не драматургічних текстів, прагнучи не просто переказати сюжет, переносючи прозу у вимір сцени, а бажають донести до глядача сенси через мову жестів, символів, перформативних практик та аудіовізуального оформлення. Літературний матеріал для сучасного режисера — це не готова інструкція, а простір образів та емоційних тригерів, які потрібно розгадати й перекласти мовою живого дійства. Театр ХХІ століття прагне не ілюструвати текст, а створити на його основі самостійний візуально-чуттєвий досвід, який резонував би з внутрішнім світом глядача.

Еріка Фішер-Ліхте у своїй фундаментальній праці «Естетика перформативності» зазначає, що сучасний театр здійснює так званий «перформативний поворот», у якому тілесність, звук та простір важать більше, ніж репрезентація заздалегідь написаного тексту [1]. Відтак, інтерпретація епічного твору в театрі ХХІ століття вимагає специфічного режисерського інструментарію, здатного перекласти лінійний сюжет прози на мову багатовимірного сценічного дійства.

Одним із ключових інструментів сучасної режисури є деконструкція першоджерела. Режисер свідомо відмовляється від лінійної хронології книги, розбираючи текст на окремі емоційні або тематичні блоки, щоб змонтувати їх за законами асоціативного мислення. Це дозволяє акцентувати увагу на внутрішніх конфліктах персонажів, які в тексті могли бути приховані за розлогими описами.

Ганс-Тіс Леман у своїй роботі «Постдраматичний театр» обґрунтовує цей підхід тим, що текст у сучасному театрі втрачає свою колишню диктаторську роль і стає лише одним із рівноправних елементів вистави [2]. У межах цього методу режисери поєднують фрагменти роману з документальними свідченнями, листами автора або філософськими роздумами на тему твору, втілюють одночасне

існування на сцені персонажа в різному віці або показ однієї й тієї ж ключової сцени з різних точок зору, свідомо зіставляють класичні сюжети із викликами сьогодення, що змушує текст звучати гостро й актуально.

Водночас, деконструкція передбачає обов'язкову адаптацію літературного матеріалу під закони театрального простору та психофізичні можливості конкретних акторів, адже статичне слово автора має трансформуватися в динамічну дію виконавця. Цікавим прикладом такої деконструкції та сценічної адаптації є вистава «Земля» Івана Уривського (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки). Режисер очищує повість Ольги Кобилянської від побутового реалізму й радикально скорочує текст під індивідуальну органіку акторів. Замість лінійного сюжету він використовує метод тематичних блоків, зміщуючи акцент на позачасову біблійну трагедію братовбивства [3].

Проза за своєю природою схильна детально описувати внутрішній світ людини — її сумніви, рефлексії, приховані мотиви. Передати цей масив інформації лише через діалоги неможливо, тому режисери XXI століття активно залучають інструменти фізичного театру. Тіло актора починає функціонувати як самостійний текст, здатний виразити те, що залишається між рядками.

Як доводить Еріка Фішер-Ліхте, актор водночас володіє тілом як знаком персонажа і сам є цим тілом у його матеріальності. Його тілесне буття створює ефект присутності, що передує будь-якому текстовому тлумаченню [1]. Саме тут виникає простір для тонкої міждисциплінарної взаємодії, де хореографічні рішення або пластичні акценти інтегруються в канву дійства не як розважальні вставки, а як інструмент розкриття психології героїв. Рух, ритм, раптове завмирання чи взаємодія тіл у просторі стають основою авторського стилю, дозволяючи візуалізувати найскладніші метафори літературного твору. Цей концепт наочно реалізується у практиках Центру сучасного мистецтва «ДАХ» під керівництвом Влада Троїцького, де робота з літературними першоджерелами часто вибудовується через ритуальну пластику, автентичний спів та особливий ритм, які доповнюють або заміщують раціональне слово [4].

Варто зазначити, що сучасна режисура неможлива без інтеграції нових аудіовізуальних та сценографічних рішень, які допомагають вирішити проблему епічного масштабу прози на обмеженому майданчику сцени. Використання специфічного звукового дизайну, акцентованого світла та мінімалістичного простору дозволяє режисеру керувати увагою глядача подібно до того, як письменник керує увагою читача. Французький театрознавець Патріс Паві наголошує, що поява нових медійних та просторових елементів на сцені докорінно змінює архітектуру сприйняття, створюючи нові виміри театральної реальності [5].

До прикладу, виведення обличчя актора на екран за допомогою онлайн-камери дозволяє глядачеві побачити мікрорухи очей чи міміки, транслюючи інтимні переживання персонажа, описані в книзі. Відеоряд, графіка, мапінг можуть відображати сни, спогади чи марення героя, утворюючи рухомий психологічний ландшафт вистави. Поділ сцени на зони дозволяє в одній частині вибудовувати фізичну дію, а в іншій — транслювати її цифрове або символічне віддзеркалення.

Таким чином, режисерські методи інтерпретації прози в театрі ХХІ століття демонструють відхід від простого ілюстрування на користь глибокого діалогу з авторами. Сучасний театр переосмислює літературу крізь призму монтажу, пластичної мови та новітніх технологій. Це дозволяє не просто переказати фабулу, а виявити приховані смислові пласти твору, перетворюючи читання на багатовимірний, чуттєвий та інтелектуальний перформанс, що відповідає запитам сучасної культури.

Література

1. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2004. 376 S.
2. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999. 504 S.
3. Мисник Ю. «Земля» О.Кобилянської й «Земля» І.Уривського – це різні планети». *Український театр*. 2025. 20 серпня. URL: <https://theatermag.com.ua/publication/232> (дата звернення: 1.06.2026).
4. Театр «ДАХ» — легенда київського авангарду та культурного бунту. *Єврофест* : вебсайт. URL: <https://www.eurofest.org.ua/teatr-dah-legenda-kyivskogo-avangardu-ta-kulturnogo-buntu/> (дата звернення: 1.06.2026)
5. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якубяка. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

Смоловик Вероніка Сергіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ВИДОВИЩАХ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ

Сучасне сценічне мистецтво розвивається в умовах технологічного прогресу, що зумовлює активне впровадження цифрових технологій в творчо-постановочний процес. Поява мультимедійних проєкцій, відеомапінгу, цифрової сценографії, інтерактивних світлових систем, технологій віртуальної та доповненої реальності стали невід'ємною складовою сучасних сценічних видовищ. Застосування новітніх технологій значно розширює режисерський інструментарій, сприяє пошуку нових форм сценічної виразності та є важливим інструментом у формуванні художнього образу вистави [2].

Художній образ є результатом творчого переосмислення дійсності та реалізації авторського задуму засобами сценічної виразності. Він формується через систему візуальних, звукових, пластичних і драматургічних елементів, які в сукупності утворюють цілісне емоційно-смислове сприйняття вистави. У сучасному театрі процес його створення дедалі частіше виходить за межі традиційного. Цифрові технології перестають бути допоміжними засобами і стають самостійними елементами художньої структури сценічного твору [2]. Найбільш поширеними у використанні є відеопроєкції, мультимедійні екрани, електронні декорації, світлові системи та ін.

Особливе значення в театральних постановках займає світловий дизайн, що на думку дослідників, є «продуктивним компонентом сценічної постановки, функції якого виходять за межі очевидних або прозаїчних рівнів, на яких світло лише генерує тінь або колір, фокус або простір, створюючи атмосферні, архітектурні та тілесні елементи[3, с.196]». Сучасними світловими конструкціями можна створювати великий спектр візуальних ефектів, трансформуючи сценічний простір та атмосферу дійства, впливаючи на емоційний стан глядача. Також часто використовується маппінг (проєктування зображень або відео на поверхню), оскільки за допомогою його візуальних можливостей можна перетворити виставу на унікальне сповнене метафоричністю дійство [2].

Сучасні декораційні рішення дедалі частіше функціонують, як інтерактивне середовище, здатне змінюватися відповідно до розвитку сценічної дії. Використання мультимедійних поверхонь, проєкційних систем та електронних декорацій дозволяє створювати багаторівневу просторову структуру вистави, де декорація виконує не лише зображальну, а й мислево-творчу функцію [5].

Одним із прикладів активного використання новітніх технологій є вистава «Макбет» (реж. І. Уривський, Національний академічний драматичний театр імені І. Франка), де критики відзначають активне використання сучасних сценічних технологій, що формують новий тип візуальної драматургії. Зокрема, у рецензіях підкреслюється, що постановка побудована на мінімалізмі сценографії та домінуванні світлових і просторових рішень, які створюють ефект “технологічно керованої” сценічної реальності, де актор існує всередині змінного цифрово-світлового середовища[4]. Аналіз критичних відгуків на виставу «Макбет» Івана Уривського демонструє неоднозначність сприйняття технологічних засобів у сучасному театрі. Поряд із позитивною оцінкою сценографічних і мультимедійних рішень у критичному дискурсі постає питання збереження провідної ролі актора в структурі сценічного твору. Це підтверджує, що ефективність новітніх технологій визначається не їхньою технічною складністю, а ступенем інтеграції в художню концепцію вистави [6].

Іншим показовим прикладом є вистава «Конотопська відьма» (реж. І. Уривський, Національний академічний драматичний театр імені І. Франка), у якій художній образ формується через поєднання сценографії, світлового дизайну, музичного оформлення та пластичного малюнка вистави. Технологічні засоби в цій постановці не виконують суто декоративної функції, а беруть безпосередню участь у створенні атмосфери містичного світу твору. Світлові ефекти та сценічні трансформації сприяють візуалізації ірреального простору, посилюючи емоційний вплив на глядача та розкриваючи символічний зміст постановки. Водночас значний резонанс вистави засвідчив ефективність поєднання традиційної театральної виразності з сучасними технологічними рішеннями [7].

Аналіз сучасних українських театральних постановок свідчить, що новітні технології суттєво розширюють можливості створення художнього образу. Вони дозволяють трансформувати сценічний простір, посилювати емоційний вплив вистави та формувати нові механізми комунікації з глядачем.

Таким чином, можна стверджувати, що визначальним чинником залишається не сам факт використання технологій, а їхня органічна інтеграція в режисерський задум. Лише за умови гармонійної взаємодії творчих і технічних компонентів, технології стають повноцінним засобом художнього висловлювання, а не лише зовнішнім видовищним ефектом. Саме така тенденція визначає розвиток сучасного сценічного мистецтва та формує нові підходи до створення художнього образу в театральних постановках.

Література

1. Голіздра І. Хто домінує у «Макбеті»: технології vs актори // Український театр. 2025. 10 березня. URL: <https://theatermag.com.ua/publication/114?section=REVIEW> (дата звернення: 22.05.2026).
2. Гордєєв С. І. Впровадження сучасних технологій у процес створення театральних вистав та перформансів у сценічному просторі України та за кордоном. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 3. С. 336–341.
3. Ільницька О. А., Ільницький В. А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. Мистецтвознавчі записки. 2020. Вип. 38. С. 196–200.
4. Огнева Т. К. Художньо-образні особливості української сценографії ХХ століття. Українські культурологічні студії. 2021. № 2 (9). С. 67–83.
5. Попова О. В. Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру. Культура і сучасність. 2022. Вип. 1. С. 132–136.
6. Слободяник Д. Як створювався «Макбет» — нова вистава Івана Уривського // Vogue Ukraine. 2025. 27 лют. URL: <https://vogue.ua/article/culture/teatr/yak-stvoryuvavsya-makbet-nova-vistava-ivana-urivskogo-58464.html> (дата звернення: 22.05.2026).
7. Челакова О. Феномен вистави «Конотопська відьма». Кіно-Театр. 2024. №1. С. 29–31. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/006876f2-1671-4591-aab6-28a0baf461c2/content> (дата звернення: 21.05.2026).

Коваленко Анастасія Олексіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БІОМЕХАНІКА ЯК ОСНОВА БЕЗПЕЧНОГО РУХУ В ХОРЕОГРАФІЇ

Біомеханіка є однією з фундаментальних наук, що вивчає закономірності функціонування та рухової діяльності людського організму. У сучасній системі хореографічної освіти її значення суттєво зростає, оскільки професійна підготовка майбутнього фахівця передбачає не лише формування виконавської майстерності, а й збереження належного стану опорно-рухового апарату. У зв'язку з цим дедалі більшої актуальності набувають питання раціональної організації пластичної діяльності, профілактика травматизму та формування усвідомленої культури тілесної експресії. Використання принципів та законів біомеханіки дозволяє науково обґрунтувати процес відтворення танцювальних рухів та оптимізувати фахове навчання здобувачів [1].

Проблематика використання біомеханічних знань знайшла відображення у працях О. Єфимової, В. Косиченко, Є. Подкопай [2], А. Хмельової, А. Єліної [3], В. Дубініна [4], Т. Леон [5] та інших дослідників. Науковці розглядають питання

закономірності та оптимізації функціонування опорно-рухового апарату, адаптації освітнього процесу до індивідуальних можливостей студентів, профілактики травматизму та впровадження здоров'язберезувальних технологій у систему професійного становлення митців.

Сам термін «біомеханіка» складається з двох грецьких слів: *bios* – життя і *mechané* – засіб (зброя). У широкому науковому плані біомеханіка вивчає просторові рухи біологічних макро- та мікрооб'єктів [1, с. 5]. Біомеханіка формує науково обґрунтований понятійний апарат для аналізу рухової діяльності людини. В контексті профільної освіти вона дозволяє аргументувати техніку виконання па, оптимізувати навчально-тренувальну роботу та формувати у здобувачів цілісне розуміння принципів функціонування власного тіла. Водночас вона тісно пов'язана з анатомією: якщо остання досліджує безпосередньо будову організму, то біомеханіка пояснює закономірності його фізичної активності та особливості роботи рухового апарату в процесі виконання хореографічного матеріалу.

Практичне застосування біомеханічних знань у хореографічній освіті неможливе без розуміння основ анатомії людини. Знання особливостей будови та функцій кісток, м'язів, суглобів та зв'язок допомагає здобувачам усвідомлено реалізовувати завдання та розуміти механізм його виконання [3]. Врахування анатомо-фізіологічних закономірностей функціонування організму сприяє раціональній організації діяльності та оптимізації фізичних навантажень у процесі підготовки [5].

Важливим складником сучасної вищої освіти є реалізація індивідуального підходу до навчання. Кожен здобувач характеризується сукупністю індивідуальних морфологічних, антропометричних, біомеханічних та фізіологічних показників, які безпосередньо впливають на відтворення окремих рухів та елементів [2]. Врахування цих чинників дозволяє адаптувати методи викладання до функціональних можливостей здобувачів та добирати вправи, які сприятимуть гармонійному фізичному розвитку.

Показовим прикладом є індивідуальні особливості будови кульшового суглоба, від яких суттєво залежить амплітуда виконання окремих рухів [3]. У таких випадках застосування біомеханічних знань дає можливість модифікувати техніку відповідно до анатомічних можливостей здобувача та уникати надмірного навантаження на опорно-руховий апарат. Водночас основою навчального процесу залишається методика виконання хореографічних вправ, спрямована на формування раціональних рухових навичок.

Використання біомеханічної термінології в процесі аналізу матеріалу дозволяє конкретизувати роботу анатомічних структур та описувати просторово-часові й динамічні характеристики руху [4]. Завдяки цьому методичні рекомендації набувають об'єктивності та наукової обґрунтованості, а процес засвоєння навичок стає повністю усвідомленим. Крім того, такий підхід сприяє формуванню безпечного освітнього середовища, у якому здобувач має можливість не лише вдосконалити виконавські вміння, а й поглиблювати розуміння меж і потенціалу власного тіла.

Біомеханічний підхід змінює сам характер педагогічної взаємодії між викладачем і студентом. Замість орієнтації виключно на зовнішню форму па, акцент переноситься на розуміння внутрішніх механізмів його реалізації, що сприяє формуванню аналітичного ставлення до власної діяльності [2]. Такий підхід дозволяє здобувачам не просто механічно відтворювати запропонований матеріал, а й оцінювати його з позицій доцільності, ефективності та безпечності. У результаті підвищується якість засвоєння навичок і створюються передумови для успішного професійного розвитку майбутніх спеціалістів [5].

Сучасна освітня система демонструє тенденцію до посилення наукової складової підготовки майбутніх фахівців. Одним з проявів цього процесу є інтеграція до програм освітніх компонентів анатомо-фізіологічного, біомеханічного та здоров'язбережувального спрямування [2]. Вивчення анатомії людини, фізіології рухової активності, біомеханіки хореографічних рухів, основ медицини, безпеки життєдіяльності та фізичного відновлення формує цілісне уявлення про закономірності функціонування організму та підвищує загальну ефективність навчання.

У цьому контексті біомеханіка виступає не лише теоретичною основою аналізу, а й важливим практичним інструментом організації академічного процесу. Засвоєння її принципів дозволяє раціонально розподіляти фізичне навантаження, удосконалювати техніку та запобігати виникненню функціональних порушень. Особливого значення це набуває в умовах інтенсивного тренажу, де якість виконання безпосередньо пов'язана з його безпечністю.

Отже, біомеханіка є важливою теоретико-методичною основою сучасної хореографічної освіти. Її інтеграція у систему професійної підготовки забезпечує формування усвідомленої культури руху, реалізацію індивідуального підходу до навчання та оптимізацію фізичних навантажень [5]. Використання біомеханічних знань дозволяє гармонійно поєднати вимоги до виконавської майстерності із принципами збереження здоров'я, що є необхідною умовою становлення майбутніх фахівців хореографічного мистецтва.

Література

1. Гакман А. В. Основи біомеханіки руху : навч. посіб. Чернівці : ЧНУ, 2019. 144 с.
2. Єфімова О., Косиченко В., Подкопай Є. Використання принципів біомеханіки у процесі підготовки майбутніх викладачів хореографії. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2024. Вип. 215. С. 154–158. URL: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-215-154-158>
3. Хмельова А., Єліна А. Значення біомеханіки тіла при формуванні та вдосконаленні виконавської майстерності танцівника. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Т. 3, № 69. С. 110–113. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-16>
4. Дубінін В. Біомеханіка тіла танцівника у сучасних вуличних напрямках танцю на прикладі стилю popping. Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів : матеріали XI Всеукр. студ. наук. конф., м. Умань, 20 березня 2020 р. / Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, Умань, 2020. С. 26–29.
5. Леон Т. Синергетичні аспекти біомеханіки у фаховій хореографічній освіті: гармонія між анатомо-фізичним рухом та тілесним відображенням. АРТ платФОРМА. 2024. Т. 10, № 2. С. 315–328. URL: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.315-328>

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

XI Міжнародної науково-практичної конференції

**Особливості роботи
хореографа в сучасному
соціокультурному просторі**

4–5 червня 2026 р.

Коригування
Верстання

Оксана Бугайова
Світлана Шалапа

Підп. до друку 03.09.2026 р. Формат 60х84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 18,36. Наклад 100

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011