

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Міністерство освіти і науки України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Національна хореографічна спілка України
Académie de Versailles France
Baltimore Ballet USA
Rockford Dance Company Rockford, Michigan, USA
Dance studio named after Ana Maletich, Zagreb, Croatia

МАТЕРІАЛИ

X Міжнародної науково-практичної конференції

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

5–6 червня 2025 р.



Київ – 2025

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матер. X Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 05–06 червня 2025 р.). Київ : НАКККиМ, 2025. 141 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 5 та 6 червня 2025 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; **Вантух М. М.**, завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України, Герой України, академік Національної академії мистецтв України; **Кулиняк М. А.**, директор Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Корисько Н. М.**, заступник завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, заслужений працівник культури України; **Шабінський М. Є.**, керівник проєкту, Версальська академія Франції, кандидат педагогічних наук, доцент; **Бевзенко-Грін В. В.**, магістр хореографії, хореограф Рокфорд Денс Компані, Рокфорд, Мічиган, США; **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 30.06.2024 № 19)*

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, 2025
© Автори, 2025

ЗМІСТ

Секція 1

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Косаковська Л. П.

ПОЛІАСПЕКТНІСТЬ ПРОЯВУ ТРАДИЦІЙНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ
РУХІВ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ 9

Рева Т. С.

АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТІВ 2022–2025 РОКІВ 11

Клим'юк Ю.-С. В.

АКСІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ВИКЛАДАЧА МУЗИКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ
ЯК БАЗИС СУЧАСНОЇ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ 13

Шабінський М. Є.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВИХОВАННЯ НА ПРИКЛАДІ НАЧАЛЬНИХ
ЗАКЛАДІВ ВЕРСАЛЬСЬКОЇ АКАДЕМІЇ 16

Фаринець О. Я.

АНСАМБЛЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ
«ІЗ ПЕРЦЕМ» У МЮНХЕНІ: ІСТОРІЯ КОЛЕКТИВУ 18

Бевзенко-Грін В. В.

ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЇ НА РОЗВИТОК МОТОРИКИ І КООРДИНАЦІЇ
В ДІТЕЙ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ВОЛЬТИЖУВАННЯ НА ПРИКЛАДІ
GREAT LAKES EQUESTRIAN VAULTING 21

Афоніна О. С.

МУЗИКА ФРЕДЕРІКА ШОПЕНА В БАЛЕТНИХ ВИСТАВАХ 22

Rogrebniak G., Hranovska V. [Погребняк Г. П., Грановська В. О.]

ARTISTIC IMAGERY OF DANCE IN UKRAINIAN FILM
[ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ТАНЦЮ В УКРАЇНСЬКОМУ ФІЛЬМІ] 25

Ржечицька С. А.

ПАМ'ЯТЬ, ВІШАНУВАННЯ ТА УВІЧНЕННЯ ПАВЛА ВІРСЬКОГО..... 28

Нечитайло В. С.

ОЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ КОЛОСОК:

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МАЙСТРА 31

Білошкурський В. С.

КОЗАЦЬКІ ТЕМИ ТА ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦІ

ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ–ХХІ СТ..... 34

Шалана С. В.

ОСНОВНІ РОЗДІЛИ (ВИДИ) РОБОТИ

В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ 40

Борисенко Т. В.

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ КУБИНСЬКОГО

ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ 42

Гурський В. І., Гурська О. Л.

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «З УКРАЇНОЮ В СЕРЦІ»

ДО 120-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПАВЛА ВІРСЬКОГО 48

Шишкарьова К. В.

ІНТЕГРАЦІЯ МЕТОДІВ НЕНАСИЛЬНИЦЬКОГО СПІЛКУВАННЯ

В СУЧАСНИЙ ОСВІТНІЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС 54

Фондера Р. В.

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК МОВА НАЦІОНАЛЬНОГО САМОВИРАЖЕННЯ:

СЦЕНІЧНА АДАПТАЦІЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ 57

Куранова О. М., Буднік Т. М., Клименко Л. Р.

ЗБЕРЕГТИ ДИТЯЧУ ТВОРЧІСТЬ, ЗАЛИШАЮЧИ ПРОСТІР ДЛЯ МРІЙ 60

Секція 2

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

Садовенко С.М.

УКРАЇНСЬКИЙ ГОПАК ЯК САКРАЛЬНЕ ДІЙСТВО:
СИМВОЛІКА, ІНСТРУМЕНТАРІЙ..... 62

Годлевський В.О.

АНСАМБЛІ ТРОЇСТИХ МУЗИК ЯК ФОРМА СУПРОВОДУ
ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ 67

Корисько Н. М.

ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНИЙ РУХ ЯК ЗАПОРУКА
ТВОРЧОГО ЗРОСТАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ 69

Шумілова В. В.

«ЖИЗЕЛЬ» АКРАМА ХАНА ЯК НОВА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА
ПАРАДИГМА БАЛЕТУ ХХІ СТОЛІТТЯ 71

Савченко Л. О.

КОЗАЦЬКІ ТАНЦІ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ..... 73

Драч В. В.

ФОЛЬКЛОРНІ ТА СУЧАСНІ ФОРМИ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ
ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ 76

Попович Л. Ю.

АБЕТКА КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ЛЕКСИЦІ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ.... 77

Кисиленко І. А.

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «СВІТ У ТВОЇХ ДОЛОНЯХ» 80

Бабенко І. А., Триф'яничин Д. Я.

ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ МАГІСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ
В АМАТОРСЬКОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ 84

Сірік Д. Р.

МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ БАЛЕТУ МИХАЙЛА ЧЕМБЕРЖІ «ДАНІЕЛА»
В КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ 86

Лейбук М. В.

ДИТЯЧА ТВОРЧІСТЬ У БОРОТЬБІ НА КУЛЬТУРНО-ДУХОВНОМУ
ФРОНТІ: ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ВІЙНИ В УКРАЇНІ – МІСТО ХАРКІВ 88

Романенко С. А.

ТАНЦЮВАЛЬНІ ЖАНРИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО 91

Купченко А. Ю.

ІННОВАЦІЙНІ ОСВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦТВІ ТАНЦЮ 95

Гулик В. С.

ВИБІЙКА – ОДНА З ОСНОВНИХ ТЕХНІК ДЕКОРУВАННЯ ТКАНИН
ДЛЯ ВИГОТОВЛЕННЯ ОДЯГУ 97

Секція 3

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Дем'яненко К. В.

ЕВОЛЮЦІЯ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА КРІЗЬ ПРИЗМУ
ІСТОРИЧНИХ І КУЛЬТУРНИХ ЗМІН 100

Куліш Т. І.

ЖІНОЧИЙ АРХЕТИП У СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ:
ОБРАЗ МАВКИ ЯК ГЕРОЇНІ-ПРОВІДНИЦІ
В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ «ШЛЯХ ДО КВІТКИ ЖИТТЯ» 103

Обложок А. В.

ТРАДИЦІЇ ТА ОБРЯДОВІСТЬ ЯК ІДЕНТИЧНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ:
ВЕСІЛЬНА ОБРЯДОВІСТЬ ПОЛІССЯ 104

Шпак В. Е.

САКРАЛЬНИЙ ЗМІСТ НАРОДНИХ ОБЕРЕГІВ
У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «МОТАНКА» 106

Лобода О. С.

ТЕМА ВІЙНИ В ХОРЕОГРАФІЇ:

ВІД ГОПАКА ДО СУЧАСНОГО ПЕРФОРМАНСУ 109

Плахіна В. О.

ЖИТТЄВІ ПРИНЦИПИ ЯК СКЛАДОВА ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ 110

Лютан А. А.

ЗВИЧАЄВА ОБРЯДОВІСТЬ ГУЦУЛЬСЬКОГО КРАЮ

В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «ГУЦУЛЬСЬКЕ СЕРЦЕ» 112

Журавель О. С.

ТВОРЧИЙ ЗАДУМ У БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКІЙ РОБОТІ: «ТІНЬ МУЗИ» 114

Аландаренко К. О.

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ КНЯГИНИ АННИ ЯРОСЛАВНИ

В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ 116

Власова С. Р.

ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ:

МІКС ФОРМ І ХОРЕОГРАФІЇ 118

Горяєва К. О.

«УКРАЇНСЬКА СЮІТА» ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО:

ВІД МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ ДО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВТІЛЕННЯ 121

Мартюшенко А. В.

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ МАВКИ В «ЛІСОВІЙ ПІСНІ» 125

Брябін В. В.

СИМВОЛІКА І ПЛАСТИКА КАЗКИ «ДЮЙМОВОЧКА»:

АВТОРСЬКА ХОРЕОГРАФІЧНА КОНЦЕПЦІЯ 127

Благоразумна С. І.

ЗАКЛИКАННЯ ВЕСНИ У ЗВИЧАЯХ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ 128

Мисишин А. А.

СТУДЕНТСЬКИЙ ТЕАТР ЯК ОСЕРЕДОК
ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ 130

Стасенко Д. О.

СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ROXANNE У МЮЗИКЛІ MOULIN ROUGE 132

Бондарчук А. В.

ЯК МИ ЖИВЕМО В МЕЖАХ СОЦІАЛЬНИХ УСТАНОВОК..... 134

Ільченко В. В.

ІНТЕГРАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ
В СУЧАСНІ СЦЕНІЧНІ ФОРМИ..... 135

Норіцин Є. Ю.

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ І СОЦІАЛЬНИЙ ВПЛИВ DRAG-МИСТЕЦТВА
В УКРАЇНІ: ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТОЛЕРАНТНОСТІ
ТА САМОВИРАЖЕННЯ..... 139

Секція 1

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Косаковська Леся Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії
Волинського національного університету
імені Лесі Українки*

**ПОЛІАСПЕКТНІСТЬ ПРОЯВУ ТРАДИЦІЙНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ
РУХІВ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ**

Народна хореографія є важливим елементом етнічної культури народу. А відтак мову танцю можна трактувати як один з актуальних засобів трансляції культурної спадщини, чинник формування національної громадської свідомості українства.

У відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика й рух, що в поєднанні становлять основу творів народного мистецтва, тобто танцювальну лексику. Особливу цінність для етнохореологів становлять локальні танцювальні рухи. Вони є важливим джерелом дослідження танцювальних традицій певної етнічної території. Однак під тиском глобалізації стираються національні особливості хореографії. Об'єктом полеміки серед науковців і практиків усе частіше постає питання про занепад і знищення українського танцювального фольклору загалом і танцювальної лексики зокрема.

Звернення до цієї проблеми актуалізують суперечності: між зростаючим зацікавленням танцювальним фольклором у сфері масової культури та витісненням автентичних зразків національної хореографічної спадщини, яке посилює процеси духовної деградації особистості; між потужністю особистісного потенціалу корифеїв національної хореографічної культури – етнохореографів кінця XIX – початку XX століття – та низьким рівнем упровадження їхніх надбань у сучасну практику народної хореографії з причин недооцінки наукового та мистецько-педагогічного потенціалу.

Серед плеяди діячів української культури, імена і творча спадщина яких тривалий час були заборонені й забуті, особливе місце належить Василю Верховинцю (Костіву) і Василю Авраменку. Вони були неабиякими знавцями автентичної хореографії та прославились як неперевершені народні танцюристи.

У передмові до «Теорії народного українського танка» (1920) В. Верховинець підкреслював необхідність фіксації танцювальних матеріалів, щоб спільними зусиллями показати красу, різноманітність та багатство змісту цієї галузі народної етнографії. Василь Костів-Верховинець піддавав жорстокій критиці будь-яку вульгаризацію національного мистецтва. Митець за покликанням, він констатував, що не тільки фахові танцюристи, але й саме українське громадянство

нехтує своїм танком і дивиться на нього, як на «кумедну еквілібристику». Отже, подвижницька праця Василя Верховинця в царині народної хореографії стала не лише вагомим науково-практичним здобутком, але й формою протесту проти моделі меншовартісності українства [2].

Своєю багатогранною творчістю митець довів, що в танцювальних традиціях української нації впродовж історії сформувалась унікальна та самодостатня хореографічна лексика й пластична виразність. Він наголошував, що народні сольні та фігурні танці, хороводи мають свою красу й наповнюють душу естетичним задоволенням так, як всяка народна творчість, і не втомлюють, як невідразне і незрозуміле штучне танцювальне мистецтво.

Студіювання народного танцю В. Верховинця – це запис автентичних танцювальних рухів, серед яких: доріжка, плетінка, вихилиси, плескач, присядка, плазунець та багато інших; фіксація танцювальних зразків, таких як «Гопак», «Козачок», «Василиха», «Кривий танок», «Рибка» та ін.; вивчення психології народних танцюристів і систематизація танцювального фольклору. На цій основі митець створив міцну теоретичну базу української народної хореографії. Правильно розуміючи характер народного танцю, В. Верховинець застерігав від надмірного уживання присядок і плазунців та розглядав їх лише як доповнення або підсилення танцювальних комбінацій.

Працюючи над збіркою ігор з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів «Весняночка», митець-педагог визначив мету діяльності – виховання фізично здорового, етично стійкого, інтелектуально розвинутого майбутнього члена суспільства, формування його національної культури. Позитивному вирішенню цих завдань сприяє синтетична природа рухливої музичної гри. У ній В. Верховинець органічно поєднав елементи музичного, хореографічного та драматичного мистецтва.

Теоретичні пошуки митця, його ідеї і задуми, боротьба за збереження самотності українського народного танцю знайшли своє практичне втілення у творчо-педагогічній діяльності В. Авраменка. Учень і послідовник В. Верховинця, один з найвидатніших діячів українських культури В. Авраменко протягом кількох післяреволюційних років в Україні та згодом у західній вітчизняній діаспорі сприяв відродженню національного мистецтва і зберігав його кращі надбання серед широкого кола співвітчизників. Хореограф-педагог називав український танок розумною, бадьорою і моральною розвагою та закликав учителів вивчати при школах поруч із руханкою та співом народну хореографію [1]. В основі світоглядної концепції митця була ідея про особливі риси українського народу та його культуру: волелюбність та природний демократизм, поетичність і віротерпимість. Переконавання хореографа визначили і його погляди на естетичні критерії до танцю, значною мірою споріднені з поглядами Верховинця.

Танцювальні композиції Авраменка-хореографа досконало передавали найрізноманітніші настрої і почуття, психологічні нюанси й душевні поривання українців. Значна частина мистецької спадщини, що налічує більше двадцяти танців на основі фольклорних зразків різних теренів України, були адаптовані для дитячого виконання.

В. Авраменко прославився насамперед як етнохореограф, артист і балетмейстер, проте був відомий і як режисер-постановник та менеджер української кіноіндустрії за кордоном. Звернення Авраменка до кінематографу насправді було продовженням його пропагандистської діяльності в галузі українського мистецтва. Свідченням цього є репертуар його кінопродукції («Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Тріумф українського народного балету»). Завдяки подвижницькій праці Авраменка як організатора кінопроцесу сьогодні є можливість бачити поставлені ним танці та характер їх виконання, що зафіксовані на кіноплівку.

Отже, використання теоретичних, практичних надбань і досвіду визначних діячів української культури дає унікальну можливість заповнити прогалини в теорії та практиці хореографічної роботи. У сучасних умовах демократизації управління освітою у викладачів ЗВО, педагогів-хореографів зростає можливість вибору форм та методів науково-дослідницької і навчально-виховної роботи. Адже незаперечним залишається той факт, що молодь, яка перебуває під впливом мистецької спадщини свого народу, має максимальні можливості для виявлення індивідуальних особливостей, розкриття природних схильностей і розвитку таланту.

Література

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Голлівуд; Нью Йорк; Вінніпег; Київ; Львів, 1947. 82 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5 вид. Київ : Муз. Україна, 1990. 140 с.
3. Фриз П. І. Особливості історичного розвитку української хореографічної культури. *Українська культура в контексті художньо-наукових досліджень та практичних реалій* : зб. наук. пр. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2006. С. 125–127.

*Рева Тетяна Сергіївна,
кандидат політичних наук, доцент,
учений секретар Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,*

АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТІВ 2022–2025 РОКІВ

Танець є одним з універсальних інструментів комунікації та передачі сенсів. Простежуючи розвиток людства і його світогляду, зазначимо: цей вид мистецтва розкрив свій потенціал ще в стародавньому світі, коли містерії та ритуали, присвячені богам, тотемам або святам, супроводжувалися дійством у формі танцю. Основними цілями таких дійств ставали втілення та трансляція певних смислів (наративів) і цінностей, пов'язаних з тематикою видовища. Цей характер маніфестації цінностей зберігся в сучасних напрямках хореографії та класичній хореографії зокрема. Остання знайшла своє втілення в балетних постановках театрів.

Після початку російського повномасштабного вторгнення багато закладів культури переглянули свій репертуар у пошуку цінностей, які отримують відгук у суспільстві, тобто вони презентують свою рефлексію аксіологічного виміру соціуму. У період з лютого 2022 року перед глядачем відкрилась ціла палітра різних хореографічних вистав, які шляхом художніх образів та звернень до класики порушують питання ціннісно-філософського характеру: любов, дихотомія «добро – зло», гармонія, свобода та любов до рідної землі. У нашому дослідженні ми звернемо увагу на кейси національних академічних оперних театрів Києва, Одеси та Львова.

Любов / кохання – найвідоміша в художній культурі категорія завдяки своєму універсалізму для людського сприйняття в різних контекстах і питаннях екзистенційної боротьби народу або людини включно. Національна опера України відобразила її у своїх прем'єрах: «Рапсодія кохання» (2024) на музику Джорджа Гершвіна в хореографічній візії Ярослав Тачука, «Мадам Боварі» (2023) у постановці Віктора Іщука, одноактові балети «Весна і осінь» та «5 Танго» (2023) Джона Ноймаєра та Ханса Ван Манена, «Тіні забути предків» (2023) у постановці Артема Шошина, «Соляріс» (квітень 2025) Катерини Курман на музику О. Родіна [3] та LISOVA на музику Тимофія Старенкова за мотивами твору Лесі Українки (травень 2025) [4].

Філософські категорії розкриваються у виставах неокласичного балету. Наприклад, дихомія «добро – зло» набула розвитку в хореографічних постановках філософської, а саме екзистенційної тематики, що зараз відображає травматичний характер процесів, які відбуваються в суспільстві. До таких постановок можна віднести:

- «Пізнай себе» (2022) Вадима Прокопенка – модерн-балет, присвячений основним принципам філософії Григорія Сковороди, а саме – «неравное равенство», «вчення про три світи», споріднена праця та свобода [2];

- «Елегія воєнного часу» (2024) Олексія Ратманського – сучасний балет, створений на музичну еkleктику народних мотивів і творів композитора Валентина Сільвестрова [1]. За допомогою хореографічних засобів актори порушують питання надії, пошуку майбутнього та почуття «евтимії», за Демокритом, у людини та суспільстві загалом.

Отже, українська класична хореографічна спільнота рефлексує ціннісні пошуки соціуму, що доводить одну з функцій мистецтва як універсального інструменту комунікації – створення та передавання сенсів та символів, які втілюють національну культуру.

Література

1. Елегія воєнного часу: балет. Національна опера України (2024). URL: <https://opera.com.ua/performance/elegiya-voennogo-chasu> (дата звернення: 05.05.2025).
2. Пізнай себе: модерн-балет. Львівська національна опера. (2022). URL: <https://opera.lviv.ua/shows/piznaj-sebe/> (дата звернення 05.05.2025).
3. Соляріс: балет. Львівська національна опера (2025). URL: <https://opera.lviv.ua/shows/premiere-solaris/> (дата звернення 09.05.2025).
4. Lisova: балет (2025). Одеська національна опера. URL: <https://operahouse.od.ua/events/lisova/> (дата звернення 09.05.2025).

*Клим'юк Юрій-Станіслав Вячеславович,
доктор філософії, викладач кафедри хореографії
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*

АКСІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ВИКЛАДАЧА МУЗИКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ ЯК БАЗИС СУЧАСНОЇ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

У різні періоди розвитку суспільства відбувається постійне, поступове оновлення системи цінностей. Проте лише в переломні моменти відбувається глибинна й масштабна трансформація ціннісних орієнтирів. Саме в таку фазу увійшов сучасний світ. У контексті євроінтеграційних процесів виникає потреба в переосмисленні цінностей, що визначають суспільний розвиток. Криза, яка охопила всі етноси й регіони країни, нині розглядається як всеосяжна та глобальна. Після тривалої перерви суспільна думка знову зосереджується на сфері культурних цінностей.

У сучасних словниках поняття «аксіологія» розглядається як філософська теорія загальнозначущих принципів, що визначають напрями людської діяльності та мотивацію людських вчинків. Але більш конкретне визначення цього поняття представлено в Українському педагогічному словнику. У ньому «аксіологія» як наукова категорія представлена філософським вченням про матеріальні, культурні, духовні, моральні та психологічні цінності індивіда, колективу, суспільства щодо їх ставлення до реального світу [6].

Звертаємо увагу на те, що в численних працях науковців гуманітарної сфери категорію цінності вважають однією з найважливіших для активності та розвитку людини в різні періоди її життя. Вона характеризує все те, що не належить до природних явищ, але є важливим і значущим для особистості, тому стає метою прагнень і бажань. Зокрема, Н. Ткачова, розглядаючи особистість, виділяє три основні складові: знання, завдання та емоційні установки. Вчена вважає, що знання є формою нашого відображення світу, завдання вражають загальну спрямованість індивіда, а емоційні установки дають унікальне забарвлення знанням і завданням [7, 57].

Зазначимо, що в галузі педагогіки це поняття розглядають з позиції компетентнісного підходу. Вчені компетентність визначають так:

- а) як систему знань і навичок, необхідних для здійснення ефективної професійної діяльності в умовах сучасного навчального процесу;
- б) уміння та здатність виконувати професійні обов'язки;
- в) реальна здатність досягати мети та результату професійної діяльності тощо [8, 142–143].

Під аксіологічною компетентністю розуміють інтеграцію відповідного рівня професійних знань, умінь і навичок викладача, а також його особистісних цінностей та вподобань.

Аксіологічний підхід є сполучною ланкою між мисленнєвим і практичним сприйняттям світу, так само як питання активних сторін людського життя визначаються зосередженістю на діяльності з погляду розуміння, оцінки, використання багажу знань і духовних цінностей. Аксіологічно-компетентнісний напрям як пріоритет сучасного навчального процесу зосереджує увагу на розкритті цінностей як істотно сильних сторін особистості, її інтелектуальних, морально-духовних та мистецьких можливостей, що виражається в умінні вільно орієнтуватися в різноманітних ситуаціях. Освіта є основним чинником свідомого впровадження пріоритетних цінностей у суспільну свідомість через підготовку аксіологічної компетентності вчителів.

Наукові розвідки щодо методологічних підходів у галузі педагогіки мистецтва знайшли відображення у фундаментальних дослідженнях О. Отич, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ребрової, Л. Паньків, Г. Шевченко, О. Щолокової. У їх працях підкреслено, що визначальним принципом фахового навчання майбутніх учителів є підготовка всебічно освічених і кваліфікованих фахівців, спроможних компетентно виконувати свої професійні функції. При цьому вчені підкреслюють важливість застосування аксіологічного підходу в системі їх фахової підготовки і зазначають, що ціннісні орієнтації регулюють мотиваційну сферу; вони спрямовують інтереси та потреби, а також додають стійкості як педагогові, так й учням, визначаючи їх поведінкові реакції.

Концептуальні положення щодо до формування ціннісної парадигми і системи ціннісних орієнтацій представлені також у ґрунтовних працях теоретико-мистецтвознавчого та хореографічно-практичного спрямування таких відомих українських вчених і педагогів-хореографів, як В. Авраменко, М. Вантух, К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, М. Загаркевич, А. Коротков, Ю. Станішевський та ін. увагу на цінностях мистецької освіти, вчені відмічають необхідність спрямовувати зміст хореографічного навчання в аксіологічному контексті, що набуває особливого значення для розвитку здатності сприймати, оцінювати й творити в цій мистецькій галузі. У їх працях зазначено, що аксіологія в хореографічному навчанні є важливим компонентом гуманітарної парадигми. Це зумовлено тим, що життя людини в сучасних умовах розвитку суспільства набуває особливого значення. Дослідники підкреслюють, що в освіті твориться майбутнє життя наступних поколінь, тому важливо передавати їм у процесі навчання загальнокультурні та особистісні цінності, навчити цінувати прекрасне в навколишньому світі.

Аналіз та осмислення поглядів представлених вище вчених дає змогу звернутися до ціннісних аспектів пізнання творів мистецтва в хореографічній освіті і розглядати їх як стратегію, яка визначає перспективи подальшого вдосконалення навчального процесу, а також відкриває нові шляхи розвитку педагогічної майстерності з використанням педагогічних ресурсів для формування особистості у сфері хореографії.

Аксіологічний підхід стає необхідною складовою педагогічної діяльності майбутнього фахівця в галузі хореографії, адже саме ця складова відображає ступінь його готовності до роботи з учнями, передачі знань, умінь та формування

особистісних цінностей на високому професійному та методичному рівні. Але ціннісні орієнтації в галузі мистецької, й зокрема хореографічно-педагогічної, освіти мають свою специфіку. Майбутнього педагога може цікавити не тільки те, що відображається у свідомості, які причини спонукають до виникнення певного явища та законів його розвитку, але і яке значення вони матимуть для розвитку особистості з функціонального погляду та з позицій формування фахових компетенцій.

Важливими особливостями аксіологічного підходу вчителя хореографії є також розвиток емоційного інтелекту, формування фундаментального досвіду й емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва. Саме розвиток аксіологічного сприйняття навколишнього світу за допомогою мистецтва сприяє формуванню творчої особистості. Відтак аксіологічний підхід до фахової підготовки вчителів хореографії можна визначити як сукупність компетентностей, необхідних для успішного виконання професійної діяльності в галузі хореографічного мистецтва. Такий підхід має включати загальні, мистецтвознавчі знання, хореографічні вміння, навички та індивідуально-особистісні характеристики. Відповідно, професійність викладачів хореографії можна визначити як сукупність аксіологічних компетенцій, необхідних для успішного виконання професійної діяльності в галузі хореографічного мистецтва.

З урахуванням цих тенденцій важливо, щоб фахова підготовка в галузі хореографії набувала більшої аксіологічної спрямованості, адже саме вона стає базисом для ціннісного сприйняття творів хореографічного мистецтва.

Література

1. Вантух М. М. Українська хореографічна культура у сучасному державному процесі: стан, проблеми, перспективи. Матеріали науково-практичної конференції (Київ, 28 жовтня 2003 р.). Київ, 2003. С. 5–11.
2. Klymiuk Yurii-Stanislaw. Methodological provision of the axiological competence of the educator-choreographer in the professional training system. *Intellectual Archive*. Toronto : Shiny Word. Corp. (Canada). 2024. Vol. 13. No. 3 (July / September). P. 74–83.
3. Професійна освіта : словник / уклад. С. У. Гончаренко та ін. Київ : Вища школа, 2000. С. 149.
4. Падалка Г. М. Мистецька освіта студентської молоді: сучасні підходи. *Молодь в сучасному світі: морально-естетичні та культурологічні виміри*. Київ, 2001. С. 188–192.
5. Рудницька О. Українське мистецтво у полікультурному просторі : навч. посіб. Київ, 2000. 208 с.
6. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-ге. Рівне : Волинські обереги, 2011. 552 с.
7. Ткачова Н. Історія розвитку цінностей в освіті : монографія. Харків : ХНУ ім. В. Каразіна, 2004. 432 с.
8. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / Н. М. Бібік, Л. М. Ващенко, О. В. Овчарук, Л. І. Парашенко та ін. Київ : К.І.С., 2004.

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

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВИХОВАННЯ НА ПРИКЛАДІ НАЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ВЕРСАЛЬСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

Академія – це освітня територіальна структура, через який Міністерство здійснює керівництво закладами освіти початкового та середнього ступеня. Тож академія у Франції – це приблизно те саме, що й обласний відділ освіти в Україні. Територія всієї Франції розбита на 30 округів-академій, кожна з яких перебуває під керівництвом ректора.

Версальська академія, яка об'єднує території чотирьох департаментів паризького регіону, розкинулася на площі 5,5 тис. кв. км. із 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 в закладах початкової та середньої освіти входять до сфери відповідальності академічної делегації з культурної діяльності (ДАС) Версальської академії. Саме ця структура допомагає школам реалізувати мистецькі проєкти в партнерстві з професіоналами виконавського мистецтва (танцівниками, хореографами, режисерами). Отже, поперше, учні та їхні вчителі мають можливість знайомитись з танцем у його мистецькому вимірі, бути запрошеними і брати участь у різноманітних заходах, відчувати особливості особистого підходу як окремих митців, так і танцювальних шкіл; з іншого боку, завдяки регулярним відвідуванням партнерських культурних структур учні формують світогляд і живлять свою мистецьку практику.

Діяльність (ДАС) також спрямована 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 (ДАС) можуть керувати у своїй діяльності викладачі всіх шкільних дисциплін. Так вони не тільки підживлюють свої базові знання з предмету, але й значно розширюють можливості використання танцю на своїх уроках. 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 поширення танго, джазу, хіп-хопу тощо.

На уроках літератури можна 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 в 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, міжособистісні 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, будь-кого, хто бажає створити мистецький та культурно-освітній проєкт у партнерстві з хореографом чи то збагатити зміст проєкту, який уже перебуває 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 й сам концерт, який можна розглядати як інтегровану частину навчального процесу.

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

Навчальні курси, що дають змогу досліджувати мистецький всесвіт хореографів і танцівників:

- Танець мовою письма: щороку пропонує 4 опції відповідно до різних художніх підходів. 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 піти до історії та великого розмаїття практик Battle і відчутти 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 в одному або декількох музеях, регіональному природному парку, будинках письменників, спільно з хореографом та письменником, дослідження щодо можливих зв'язків між танцем і літературою в сенсорному просторі об'єкта історії.

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

чної та архітектурної спадщини (музею, історичної пам'ятки, парку, природного середовища).

- Спільно з Національною спілкою шкільного спорту (UNSS) та в 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 пропонують 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 з найефективніших видів мистецтва, який дозволяє розглянути певні соціальні явища з незвичайного, а тому цікавого для молоді погляду.

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

Слід зауважити, що окремі школи та класи художньо-естетичного виховання (студії, консерваторії, школи танцю та музичні школи) є закладами освіти комунальної форми власності, які не підпорядковуються Міністерству освіти. Проте вони часто виступають як партнери, доповнюють і 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: 04.05.2023).
2. La revue DAAC'tualité. Académie de Versailles. URL: <https://www.ac-versailles.fr/la-revue-daac-tualite-124681> (дата звернення: 04.05.2023).

Фаринець Олена Ярославівна,
голова спілки «З Перцем» / Z Pertsem e. V.,
Ансамбль українського народного танцю «Із Перцем»

АНСАМБЛЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ «ІЗ ПЕРЦЕМ» У МІОНХЕНІ: ІСТОРІЯ КОЛЕКТИВУ

Поширення української культури за кордоном є важливим аспектом збереження національної ідентичності та сприяння міжнародному розумінню української спадщини. Ансамбль українського народного танцю «Із Перцем» [1] був заснований у 2011 році. Він виник з бажання зберегти та популяризувати українські народні танці за межами України. Спершу група складалася з ентузіастів, які тренувалися в приміщенні місцевого українського культурного центру й мали справжню пристрасть до танцю та бажання вдосконалювати свої навички.

Засновниками та першими учасниками колективу були дорослі українці різного віку, народжені переважно в сім'ях вихідців із Заходу України. Останніх життя закинуло в Німеччину під час або після Другої світової війни. Танцюристи завжди брали активну участь в українських та міжкультурних заходах у місті Мюнхені та за його межами.

Маючи чітке бачення та цілі, ця група сформувала напівпрофесійний танцювальний колектив. З роками склад учасників ансамблю змінювався, а репертуар розширювався.

До 2018 року ансамблем керували талановиті хореографи Андрій Сп'єх та Марина Ясинецька. Марина Ясинецька – колишня учениця хореографічної школи при НЗААТУ ім. П. Вірського, Андрій Сп'єх – обдарований успішний танцюрист різних стилів, який з дитинства навчався українському танцю при українській школі в Мюнхені та вдосконалював свою майстерність під егідою провідних українських хореографів.

З 2018 року керівником та хореографом колективу є доктор Наталія Дейнека-Дюпріє – тренер та художній керівник дитячих і дорослих танцювальних колективів, людина з невичерпним творчим потенціалом, яка прагне до збереження та поширення української культури. Під її керівництвом ансамбль розвиває традиції українського народу, виховує в танцюристів любов до народного танцю, а також підвищує рівень їх майстерності.

У репертуарі колективу такі танці та унікальні власні хореографічні постановки, як: «Буковинський», «Яків», «Гоп-га-гов», «Аркан», «Стефанія», «Дикі танці», «Голубка», «Гопак», «На крилах з Журавлями», «Українсько-ірландський батл» та «Привітальна сюїта» [2]. Усі вони мають багату історію та є невід'ємною частиною українських традицій.

Унікальність колективу – у прагненні зберігати автентичність народних танців й одночасно створювати сучасні хореографічні композиції, що поєднують традиційне із сучасним. Яскравим прикладом цього є новий танець «Дежавю».

Завдяки своїй праці та любові до українських традицій група швидко привернула увагу громадськості й стала відомою на теренах Баварії та за її межами.

Так, уже другий рік поспіль танцювальний колектив «Із Перцем» посідає призові місця на міжнародних онлайн-конкурсах мистецтв Yula Art Fest і «В Унісон» та загальнонімецьких танцювальних конкурсах Danza Mundial і Global Dance Open у Фюрстенфельдбруку (2024 і 2025 року перші призові місця посіли танці «Гопак», «Українсько-ірландський батл» і «Дежавю» під однойменну пісню Артема Пивоварова у виконанні одного з учасників колективу). Минулого року колектив здобув переможне перше місце на світовому танцювальному конкурсі з танцем «Гопак» [3].

Наприкінці 2021 року учасники танцювального колективу «Із Перцем» заснували об'єднання Z Pertsem e.V., яке було внесено до реєстру офіційних спілок Німеччини. Це дозволяє пов'язати активних танцюристів з колишніми учасниками колективу, співаками та друзями ансамблю. Всі члени спілки допомагають колективу ідеями, порадами та діями для досягнення поставлених цілей. На некомерційній основі спілка проводить навчальні курси, сприяє розвитку

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

талантів, навчає дітей та молодь українським традиціям, популяризує українську культуру серед людей різних національностей, які проживають у Німеччині, та формує імідж української громади в Мюнхені.

З весни 2022 року діти та молодь, які через повномасштабне вторгнення змушені були покинути Україну разом з одним із батьків, становлять значну частину танцювального колективу. Завдяки послідовній організації занять вони мають рідкісний шанс відновити частину свого звичного (танцювального) повсякденного життя після руйнівних життєвих змін.

Діти та молодь з українським міграційним минулим також тренуються в групі. Обидві сторони отримують користь від спільної роботи. Діти-біженці отримують доступ до повсякденного життя та культури в Німеччині через посередників-однолітків, які мають тісний зв'язок з рідною країною. Молоді люди з міграційним минулим мають можливість взаємодіяти з країною своїх пращурів.

Наразі до колективу належать учасники у віці від 13 до 44 років, а на сцені одночасно виступають до 25 артистів. Сьогодні танцювальний колектив «Із Перцем» продовжує свою діяльність, беручи участь у найрізноманітніших заходах. До прикладу кілька з них.

Великий виступ гурту відбувся у серпні 2023 року на міжкультурному фестивалі в будинку для літніх людей, яким опікується Баварський Червоний Хрест.

Учасники колективу також давали інтерв'ю баварському телебаченню та розповідали про важливість діяльності колективу «Із Перцем» для молоді, що змушена була покинути свої домівки та виїхати за кордон.

У листопаді 2024 року було організовано великий концерт у приміщенні престижного концертного залу Гастайг міста Мюнхен [4].

За час свого існування всі члени організації вже тричі брали участь у традиційному костюмованому параді в межах Октоберфесту. Це успішний приклад культурного обміну між баварськими традиціями та музикою і українськими народними танцями.

Важливою частиною життя асоціації є благодійні концерти, кошти від яких спрямовують на підтримку українських біженців.

Зусиллями пані Дейнеки-Дюпріє, а також із залученням талановитих професійних співаків та музикантів з України проводять майстер-класи українських народно-побутових танців, відкриті для всіх охочих навчитися танцям – і так відродити стародавні українські традиції.

Ансамбль здійснив і продовжує здійснювати поїздки за кордон, наприклад до Чехії, Франції, Голландії, де представляє українську культуру та здобуває нових шанувальників, сприяючи культурному обміну між країнами.

Література

1. Wir tanzen ukrainische Kultur URL: <https://sites.google.com/view/iz-pertsem/?pli=1> (дата звернення: 14.04.2025).
2. Із Перцем. URL :https://www.facebook.com/ZPertsem/?locale=de_DE (дата звернення: 14.04.2025).

3. Ballettförderkreis München e.V. URL: <https://www.bfkm.de/deutscher-ballettwettbewerb> (дата звернення: 24.04.2025).
4. Concert "Die Ukraine tanzt durch Europa" – Part 2 URL: <https://youtube/Uz8RPu1vSGc?si=cRfUp1KsXci94L0g> (дата звернення: 04.05.2025).
5. Concert "Die Ukraine tanzt durch Europa" – Part 1 URL: https://youtube/kq6h_vxvX48?si=W6tvtaF-apK9-WAL (дата звернення: 10.05.2025).

***Бевзенко-Грін Валерія Валеріївна,**
магістр хореографії, хореограф,
Рокфорд Денс Компані, Рокфорд, Мічиган, США*

ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЇ НА РОЗВИТОК МОТОРИКИ І КООРДИНАЦІЇ В ДІТЕЙ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ВОЛЬТИЖУВАННЯ НА ПРИКЛАДІ GREAT LAKES EQUESTRIAN VAULTING

Я, Валерія Бевзенко-Грін, – майстер хореографії, яка прагне передавати трансформаційну силу руху учням різного віку [1]. Здобула ступінь магістра в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв у Києві (Україна). Під час навчання в академії не лише вдосконалила свою майстерність танцівниці та хореографа, але й стала шанованим академіком та дослідником. Мої дослідження зосереджені на глибокому впливі народних культурних традицій на сучасний балет, із заглибленням у складні зв'язки між спадщиною та сучасним художнім вираженням.

Як викладач університетського рівня в Україні, поділилася своїм досвідом з початківцями танцюристами та вченими, скеровуючи їх у подорож мистецького відкриття та дослідження культури.

Пристрасть до танцю спонукала подорожувати по всій Україні, де співпрацювала з різними танцювальними школами та брала участь у численних національних конкурсах разом зі своїми учнями.

Останніми роками свої таланти та досвід реалізую в Сполучених Штатах, де брала участь у танцювальній сцені Західного Мічигану.

Викладання філософію. Як інструктор з танців, своєю головною метою вбачаю запалити та виховати в учнів пристрасть до руху та самовираження. Вважаю, що танець – це не просто опанування кроків, а й відкриття радості від втілення ритму, емоцій і оповіді.

Центральним у підході до навчання для мене є віра в те, що хореографія виходить за межі фізичного руху; це засіб збереження культурної спадщини, передачі історії та обміну історіями.

Спираючись на свою класичну підготовку в українському та загалом європейському народному танці, а також на академічну освіту з традиційної української історії, прагну продемонструвати багатство української культури світовій

Секція 1. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

аудиторії. Доповнюючи свої заняття цим культурним багатством, прагну сприяти глибшому розумінню та цінуванню різноманітних танцювальних традицій.

У кожному класі створюю атмосферу співпраці, де студентів заохочую розвивати свої унікальні погляди та досвід. Вірю, що навчання – це вулиця з двостороннім рухом і працюю разом зі своїми студентами, щоб досліджувати та відзначати багате розмаїття танцювальних форм і культурних проявів.

Моя філософія викладання ґрунтується на інклюзивності, освіті та повазі до кожної людини. Я віддана справі створення безпечного та сприятливого простору, де учні відчують себе спроможними йти на творчий ризик, автентично виражати себе, надаю можливість досягти конкурентоспроможного рівня танцювальних навичок. Розвиваючи почуття взаємної поваги, прагну дати моїм студентам можливість не лише досягти успіху як танцюристи, але й розширюю їх кругозір як культурно обізнаних громадян світу [1].

Література

1. Valeriia Bevzenko-Green. URL: <https://sites.google.com/view/valeriadance/home> (дата звернення: 07.05.2025).

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

МУЗИКА ФРЕДЕРІКА ШОПЕНА В БАЛЕТНИХ ВИСТАВАХ

Польський композитор Фредерік Шопен був представником романтизму. Його творчість була нерозривно пов'язана із Польщею. Багатство ритмічних і мелодичних зворотів у музиці Ф. Шопена є віддзеркаленням польської народної музики. Серед найвідоміших творів композитора – танцювальні жанри вальси, мазурки, полонези. У творчості Ф. Шопена відсутні музично-театральні твори, але хореографи часто звертаються до його творів і не тільки танцювальних жанрів.

Яскравим прикладом є постановки Джерома Роббінса *Dances at a Gathering* (1969), де було використано 18 п'єс виключно фортепіанних творів композитора (дев'ять мазурок, три вальси, два етюди, ноктюрн, прелюдія, балада). Це безсюжетний балет, де танцівники в м'якому, ліричному стилі передають емоції, характери та стани через музику Шопена. Усі твори виконують на фортепіано соло, що посилює інтимну, камерну атмосферу, ідеальну для нюансованого, емоційного танцю.

Ліризм, поетичність, глибока емоційність музики Шопена постійно надихають хореографів, зокрема Джона Ноймаєра – *Lady of the Camellias* («Дама з камеліями», 1978, Штутгарт) з музичною основою з творів Ф. Шопена. Музика без слів сприяє втіленню пластичних образів Джоном Ноймаєром.

Основу музичного оформлення становлять такі твори: фортепіанні концерти (1, 2); ноктюрни, прелюдії, вальси, мазурки, балади. Музика Ф. Шопена чудово передає драматизм і романтичну атмосферу твору О. Дюма-сина. Оркестровані версії творів Ф. Шопена додають балету глибину і виразність. Фортепіанні концерти використовують для масштабних сцен, тоді як ноктюрни і мазурки підкреслюють інтимні, чуттєві моменти. Балет *The Lady of the Camellias* Д. Ноймаєра став класикою сучасного балетного мистецтва, і саме музика Ф. Шопена допомагає передати тонку емоційну палітру головної героїні Маргарити Готьє та її трагічне кохання.

Балет Радуги Поклітару «Завтра» на одну дію з музикою Ф. Шопена (2023, Київ). Один з найлаконічніших і водночас найгостріших балетів Р. Поклітару «Завтра»: «В основі ідеї постановки розповідь про нас, про тих хто живе тут і зараз, відчуває швидкоплинність нашого часу, бореться та працює заради Перемоги, мріє про щасливе «Завтра»... Від того, що ми робимо, куди йдемо й що робимо цієї хвилини – ми формуємо наше майбутнє завтра, через день, тиждень, рік. Те, яким буде наше завтра, ми вирішуємо вже сьогодні й заради нього живемо на повну» [2].

Без декорацій, у напівтемряві, на чорній сцені можна побачити лише тіла, рухи, символи. Унісекс костюми, схожі на племінці. Вони – наче божественна енергія кожної людини, не залежна від статі. Музика Ф. Шопена у цій виставі є окремою недосяжною реальністю. Її гармонія, ніжність і краса звучать над болем, колективною знеособленістю, страхом самотності. І саме цей конфлікт між світлою музикою і темним соціумом передає внутрішню драму вистави.

«Завтра» є не просто назвою, це символ надії в країні, де триває війна. Символ вибору між любов'ю та бездушністю, між гармонією Всесвіту і хаосом. Балети Поклітару часто можна порівняти із притчами про людей і Всесвіт, а цей балет-символ, де рух людських тіл сперечається з ритмами музики, а закони любові – із законами без неї.

В іншому балеті Р. Поклітару «Дев'ять побачень» (2021) використано цикл із 24 прелюдій Ф. Шопена. Хореографія балету «9 побачень» Радуги Поклітару звучить разом із прелюдіями Шопена не лише як супровід, а як душа спектаклю. Кожна прелюдія є окремим емоційним світом, музичним портретом переживання, через який рух перетворюється на сповідь.

На початку вистави «Прелюдія №1 До мажор» ніби світанкова, юна, легка, як перше відчуття закоханості, яке ще не знало болю. Далі почуття стають глибшими, ніби темніше. Хореографія точно слідує за музичною драматургією: кожна сцена ніби втілює нову прелюдію, нову емоційну фазу кохання. У Фіналі «Прелюдія №24 Ре мінор» є вже не просто закоханістю, а зрілою пристрастю, прожитою гармонією, у якій є біль, досвід і краса прийняття. У Шопена музика проживає історії, Поклітару перекладає їх мовою тіла.

Так музика стає не просто атмосферою, а архітектурою балету, по якій глядач крокує від першого трепету до глибокого внутрішнього катарсису. І кожна «зустріч» є ще одним кроком у дорослість. Тобто вистави Р. Поклітару

продовжують романтичну атмосферу Шопена, яка чудово підходить для балетної сцени.

В оформленні вистави «9 побачень» Р. Поклітару візуальний мінімалізм підкреслює головне. На темній сцені розташовані стіл, стільці, двері, вікно. Білі костюми героїв стають емоційним контрастом. Тому справжнім центром цієї камерної історії є музика Шопена. Його прелюдії ведуть глядача крізь дев'ять зустрічей (хоча їх там десять), різних етапів любові. Кожен рух, кожне мовчання в музиці Шопена говорить за героїв. Їх почуття передані в акордах і мелодіях. Це робить виставу пронизливою. «"9 побачень" як мозаїка з історій про кохання: драматичних і комічних, гротескних і ліричних, ілюзорних і побутових, глибоко трагічних і зворушливо романтичних. Особливо вражають восьма і дев'ята зустрічі – «Сліпий» (Blind) та «Розділення» (Separation). У прелюдії №4 мі мінор звучить крихка тиша між героями: Він – сліпий, що відчуває любов кінчиками пальців, мов оберігаючи дорожочність. Вона – зачарована, бо це кохання робить її світлою, теплою, майже неземною» [1].

Але гармонія музики й танцю як унікальне явище може стати основою для не зовсім романтичного балету, приміром, у хореографа Маркети Пімек Хабалової (Markéta Pimek Habalová) «Темрява» втілює абсолютно інші настрої, хоча також із невеликим фрагментом з музики Ф. Шопена. Демократичний погляд на складнощі в коханні передано в мінібалеті або музично-хореографічному експерименті. В основі музичного супроводу – експериментальний мікс композицій Йоганна Пауля фон Вестхофа та Ф. Шопена (автор міксу Міхал Пімек). На нашу думку, музичне поєднання в балеті не зовсім випадкове. Німецький бароковий композитор Фон Вестхоф був одним із перших експериментаторів зі скрипковими сольними творами. Від його музики залишається відчуття структурної строгості, тоді як ліризм Ф. Шопена додає інтимності та душевної глибини.

Важливу роль у постановці відіграє дизайн світла, який разом із музикою передає атмосферу вистави. Світло рівноправне з іншими засобами виразності. Воно є учасником дії і підкреслює напругу, зміну емоційного стану героїв, їхні моменти єднання чи втрати.

На сцені з'являються дві закохані душі, для яких хвилина розлуки триває цілу вічність. Від абстрактного знайомства з їхніми складними почуттями – від пристрасі до непорозуміння – дія поступово розгортається до ключового моменту: один із них зникає. І тут уже не важливо, хто саме. Саме через відсутність іншого приходить усвідомлення справжньої глибини почуттів. Виявляється, що всі суперечності, всі конфлікти та непорозуміння були несуттєвими. Головне – відчуття порожнечі, яке залишається без другої половини. Це чергова історія кохання, але її емоційне забарвлення та музично-візуальний супровід роблять її справді проникливою.

Темрява, яка супроводжує зникнення одного з героїв, стає не просто частиною сценографії, а символом зла, втрати, неминучості долі. Це відчуття підсилюється звуково-шумовим супроводом, який навмисно позбавлений музичної

виразності. Гнітюча, тривожна атмосфера підсвідомо впливає на глядача, змушуючи його відчувати незворотність того, що відбувається.

Хореографія в мінібалеті теж проходить через еволюцію – від класичних, симетричних рухів на початку до сучасної експресії, що передає біль, пошук і неможливість повернути втрачене. Поступове занурення до болю, страху, де музика, пластика й світло стають єдиним цілим, розчиняють межі між реальністю та емоційним світом героїв.

У безсюжетному балеті Д. Роббінса *Dances at a Gathering* фортепіанні твори Ф. Шопена посилюють атмосферу для передачі емоцій у танці. Глибокий ліризм музики Ф. Шопена передає драматизм і романтичну атмосферу твору О. Дюма-сина в балеті Джона Ноймаєра «Дама з камеліями». У балеті Р. Поклітару «Завтра» музика Ф. Шопена є надією і світом «завтрашнього дня». У балеті Р. Поклітару «Дев'ять побачень» цикл Прелюдій Ф. Шопена є розповіддю історій життя. У виставі «Темрява» М. Хабалової музика Шопена формує виразний контраст для передачі почуттів. Тож музика Ф. Шопена у балетах багатофункціональна: вона може бути емоційним фоном і драматургічним стрижнем, передавати внутрішній світ персонажів і атмосферу, бути символом надії, кохання, втрати чи внутрішнього прозріння, наповнюючи пластичне мистецтво глибоким змістом і чуттєвою силою.

Література

1. Архипова А. Прем'єра балету Радуги Поклітару «9 побачень». 2021. URL: <https://kyivmodernballet.com/news/media/devyat-pobachen> (дата звернення: 27.05.2025).
2. Архипова А. Завтра. Є контакт? 2023. URL: <https://kyivdaily.com.ua/zavtra/> (дата звернення: 27.05.2025).

***Pogrebniak Galyna,**
DrSc of Art, Professor,
Professor National Academy of Management of Culture and Arts*

***Hranovska Vladyslava,**
Master's degree, Lecturer,
State Art Lyceum named after T. G. Shevchenko*

ARTISTIC IMAGERY OF DANCE IN UKRAINIAN FILM

Throughout the history of cinema, the artistic imagery of dance has remained a powerful component of action on the screen. Choreography brings original means of plastic language, harmonious expressiveness, and sensual emotionality to screen spectacle. Dance, as a component of audiovisual narration, serves as an organic substitute for words and expands the narrative possibilities of the screen. Dance

presents and at the same time reflects various cultural traditions. The significance of the art of dance in Ukrainian film is undeniable.

First of all, the most famous choreographic number in Oleksandr Dovzhenko's film "Earth" comes to mind. This film was appreciated in 1932 at the Venice Biennale. The director skillfully used the artistic imagery of choreography in the key episode of the film – the death of the main character Vasyl Trubenko. The character unexpectedly dies during the dance. S. Zhyla says that "the lyrical and at the same time tragic episode "Vasily's Dance" in the film "Earth" is a kind of nocturne of beauty and death, the triumph of life and its fading, which "no art in the world has ever given us" [2, 9].

Choreographic numbers are also found in some other screen works by O. Dovzhenko, in particular, in the film "Schors". The director skillfully introduces an improvised hopak into the structure of the episode "The Wedding". It is performed by young fighters of the division, who burst into the frame in a rapid whirlwind of dance. Such a directorial technique gives dynamism and at the same time deep drama to the screen action. Let us recall that, according to V. Biloshkursky, this is a dance-competition of the Cossacks without a predetermined compositional structure, which is based on improvisation, in this dance all dancers have the task of performing various dance movements as best and as cleverly as possible and not to interfere with other dancers [1, 43].

Hopak can also be seen in other Ukrainian films of the 1930s, in particular, in the film operas "Natalka Poltavka" (1936) and "Zaporozhets za Dunayem" (1937) by Ivan Kavalieridze. These performances were adapted for the screen. In these film-operas, the director and choreographer deliberately avoided the constant composition of hopak. They did not seek to show the dance in its entirety, and resorted to art, to clip editing.

In Igor Savchenko's film "Bohdan Khmelnytskyi", Zaporizhian Cossacks dance a dynamic hopak when they are about to go to war. The heroes of the film demonstrate their courage and determination in the dance. The characters show their dexterity in the fight against the Polish nobility and use the artistic imagery of choreography for this. In the film "Bohdan Khmelnytskyi", director I. Savchenko contrasts the dynamism of the Cossack hopak with the lively syncopated tempo of the mazurka. The artistic imagery of the mazurka is based on a folk dance. The mazurka is performed by guests at a ball at the home of the crowned hetman of the Polish-Lithuanian Commonwealth, Mykola Pototskyi. The director fills the choreographic episode with dialogues of negative characters. These dialogues reveal the predatory essence of the characters and reveal their insidious intentions.

Ukrainian films in the 1960s–1980s were also rich in choreographic culture, especially films by directors of the Ukrainian model of auteur cinema, better known as poetic cinema. For example, in Sergei Parajanov's film "Shadows of Forgotten Ancestors," the director recreated the specific Carpathian flavor using the artistic imagery of folk dance.

The artistic imagery of dance as one of the key full-fledged components of the narrative in the film "Shadows of Forgotten Ancestors" fills the author's messages of Sergei Parajanov with a distinctive Hutsul flavor. The audience sees how the peasants dance repeatedly at Christmas holidays. They watch how little Ivanko dances and Marichka plays the sopilka near the waterfall, they see how the young heroes circle in

dance, declare their love, then they will see the main characters in a cheerful dance whirlwind at folk holidays near the church, then there will be the screen appearance of the Hutsuls in a whirlwind of incendiary dance at the sad wedding of Ivan and Palagna, later the main character will find himself in a whirlwind of Hutsul dances in a tavern, the Hutsuls will also perform ritual dances during a traditional funeral rite.

Leonid Osika's film "Stone Cross" has a unique choreographic palette. The film adapts the choreography of folk dance to screen culture. At the climax of the film's plot, a large choreographic episode "Farewell" begins. In this episode, the inhabitants of the mountain village cheerfully and lively (from old to young) dance Kolomyyki. The mischievous Mykola Didukh also dances (this role is played by I. Mykolaichuka). Dance, as well as song, in the film often become full-fledged substitutes for monologues or dialogues of the characters, for example, in the scene of Ivan Didukh's farewell to the village community.

Important in the development of the plot in Yuri Illenko's film "The White Bird with a Black Sign" are two Hutsul sabashes, Orest and Dana (one a wedding march - the other a tragic farewell). It is noteworthy that the dramaturgy of the dances was carefully written out by Ivan Mykolaychuk (who himself preferred to play the main negative character, however - it did not work out) already in the script.

The key choreographic element in the artistic score of the films "Anychka" (1969) by B. Ivchenko, "Olexa Dovbush" (1959) by V. Ivanov, "Legend of the Carpathians" by S. Skorbut, (2018), "Dovbush" (2023) by O. Sanin is the Hutsul folk dance "Arkan". It is important to note that in the vast majority of the above-mentioned and screen productions, the choreographers preserved the identifying features of the Arkan in terms of presenting the features of the dance canon in order to identify the Hutsuls as an ethnographic group. However, we can point out that in the film "Anychka" the director changed primarily the spatial figurative-geometric solution of the indicated folk dance. In this film, the Arkan is not presented as one that is performed in a closed circle (since there are only two characters). Its content also takes on a different purpose, because it is transformed into a dance-competition for the heart of the beautiful Annichka (L. Rumyantseva-Chornoval) between Ivanko (I. Gavrilyuk) and Roman (I. Mykolaychuk), and not presented as a ceremonial dance-initiation of a Hutsul young man into an adult man.

Thus, the study of the artistic imagery of folk dance (as an active component of national identity) in Ukrainian films gives us reason to assert that filmmakers demonstrate the originality of the author's interpretation of dance and not only spread and promote dance, but also, using screen language, discover new possibilities for presenting choreographic works in screen space.

Literature

1. Білошкурський В. Український народний танець «гопак»: фабула перетворень. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матер. VII Міжнар. науково-практичної конференції (Київ, 3 червня 2022 р.). Київ : НАКККиМ, 2022. С. 42–45.

2. Жила С. О. Поетична мова фільму Олександра Довженка «Земля». *Українська мова і література в школі* : науково-методичний збірник. Чернівці, 2018. № 59–60. С. 3–10.

*Ржечицька Сніжана Анатоліївна,
докторка філософії з інформаційної,
бібліотечної та архівної справи,
головний фахівець відділу науково-фондової роботи
в Київському науково-методичному центрі по охороні,
реставрації та використанню пам'яток історії,
культури і заповідних територій*

ПАМ'ЯТЬ, ВШАНУВАННЯ ТА УВІЧНЕННЯ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

Павло Вірський – видатний український балетмейстер, народний артист, реформатор сценічного народного танцю. Майбутній хореограф народився 25 лютого 1905 року в Одесі в купецькій родині. Свою творчу діяльність розпочав у рідному місті, де навчався в Рішельєвській гімназії, а згодом в Одеському музично-театральному технікумі (нині – Одеський фаховий коледж мистецтв імені Костянтина Федоровича Данькевича). У 1930-х роках працював артистом балету та балетмейстером в Одеському театрі опери і балету, а в 1934 році разом з Миколою Болотовим очолив балетну трупу в місті Дніпропетровську (нині Дніпро) [10].

Павло Вірський прожив у Києві близько 20 років, зробивши місто центром своєї творчої діяльності та значно вплинувши на розвиток українського сценічного танцю. З 1955 до 1975 року Павло Павлович – незмінний та головний художній керівник Ансамблю танцю УРСР (нині Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського). Головним пріоритетом у діяльності колективу є дослідження, збереження культурної спадщини, звичаїв та обрядовості українців, а також постановка авторських народних танців, сучасних хореографічних мініатюр та масштабних композицій. Павло Вірський підніс українське хореографічне мистецтво до світового рівня, модернізуючи та зберігаючи його українську ідентичність. Славний колектив ансамблю танцю глибоко шанували як в Україні, так і за її межами. Серед найвідоміших хореографічних номерів, які й донині залишаються окрасою репертуару ансамблю та вражають глядачів яскравістю, емоційною глибиною та ліризмом, – «Чумацькі радощі», «Гопак», «Запорожці», «Ляльки», «Повзунець», «Шевчики» [4, 125].

Увічнення пам'яті Павла Вірського через встановлення меморіальної дошки, перейменування вулиці та інші пам'ятні ініціативи є гідним виявом пошани й важливим кроком до збереження культурної спадщини та популяризації його історичної поста-ті. 7 квітня 1983 року в місті Києві на фасаді житлового будинку по вулиці Мала Житомирська, 10, було відкрито бронзову меморіальну дошку на честь Павла Вірського. Її авторами є відомі скульптор Микола Марченко та архітектор Тарас Довженко. Меморіальна дошка є бронзовим горельєфним портретом П. Вірського



та барельєфною жанровою композицією із зображенням чотирьох танцюючих фігур та рельєфного надпису «В цьому будинку з 1969 по 1975 рік жив відомий український радянський хореограф Павло Павлович Вірський / 1905–1975» [1, 133].

З нагоди 110-річчя від дня народження Павла Вірського 6 квітня 2015 року в Одесі урочисто відкрито меморіальну дошку на фасаді будинку за адресою вулиця Новосельського, 78. На дошці викарбувано проникливі слова: «Той, хто



творив душею». Автором дошки пам'яті є відомий одеський скульптор Микола Худолій, робота якого поєднує портретну схожість та внутрішню глибину образу [5]. Генеральний директор і художній керівник Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського Мирослав Вантух підкреслив, що Одеса має пишатися народженням на її землі непересічним майстром,

який утвердив естетику, високу культуру та духовність українського народного танцю на світовому рівні. Мирослав Михайлович висловив надію на відкриття в Одесі пам'ятника цьому видатному митцеві.

До 226-ї річниці заснування міста Одеса 2 вересня 2020 року Алея Зірок на вулиці Ланжеронівській поповнилася іменем Павла Вірського. Зірка виготовлена з полірованих червоного та сірого гранітів, інкрустована латунню та має форму позолоченого сонця. У центрі зображення напис англійською мовою Pavlo Virskiy і театральні маски, що символізують зв'язок із мистецтвом сцени. Ініціатива міської влади Одеси є надзвичайно важливою, адже вона спрямована на вшанування та популяризацію пам'яті свого славетного земляка, який відкрив світові національний академічний танець у роки замовчування української культури [6].



До 100-річчя від дня народження Павла Павловича 21 лютого 2005 року було випущено та введено в обіг ювілейну монету із серії «Видатні особистості України» номіналом у дві гривні. На реверсі монети розміщено профільний портрет Вірського, ліворуч від портрета вказано роки його життя – 1905–1975, унизу півколом викарбовано надпис: «Павло Вірський». На лицьовому боці монети, аверсі, представлено написи: угорі – Україна, унизу – дві гривні з логотипами



Монетного двору Національного банку України, а в центрі – малий Державний Герб України в намистовому обрамленні квітів зі стрічками, що символізує український танець [3]. Авторами пам'ятної монети є художниця Юлія Скоблікова та скульптори Володимир Атаманчук, Святослав Іваненко.



У цьому ж році, 4 лютого, Пошта України ввела в обіг поштову марку номіналом 45 копійок, автором якої став київський художник Василь Василенко. На марці зображено портрет Вірського, оформлений у стриманій, але виразній графічній манері, що передає глибокий, зосереджений погляд митця. Ліворуч розміщено його факсиміле підпису, роки життя (1905–1975), а також танцюрист у русі під час виконання народного танцю. Марка «Портрет П. П. Вірського» символізує глибоку повагу до видатного митця, визнання його внеску в розвиток українського хореографічного мистецтва та об'єднує минуле із сучасним.

Перейменування вулиць та інших об'єктів благоустрою на честь видатних українських державних та культурних діячів, загиблих воїнів є частиною державної політики України. У місті Києві з ініціативою увічнити ім'я метра українського танцю звернулися видатні діячі української культури: народний артист України Григорій Чапкіс, Герой України, художній керівник ансамблю імені Вірського Мирослав Вантух, колектив Київської дитячої школи українського танцю «Барвіночок». Ініціатива отримала широку підтримку серед фахової спільноти та жителів міста. Відповідно до рішення Київради від 16 грудня 2021 року № 4028/4069 «Про перейменування вулиць у Деснянському та Шевченківському районах міста Києва» вулиця Саратовська стала бульваром Павла Вірського [7].

Відповідно до розпоряджень голів обласних військових державних адміністрацій аналогічні перейменування відбулися і в інших містах України: у Краматорську провулок Ангарський було перейменовано на провулок Павла Вірського [8], у Миколаєві вулиця 8 Березня отримала нову назву – вулиця Павла Вірського [9], а в Кривому Розі вулицю Шевцової також перейменовано на його честь [2].

Увічнення та вшанування пам'яті Павла Вірського є важливим кроком у формуванні культурної ідентичності та збереження національної пам'яті про легендарного митця, чий внесок у розвиток українського сценічного мистецтва неможливо переоцінити. Встановлення меморіальної дошки на будівлі, присвоєння його імені одному з топонімічних об'єктів міста, включення імені до Алеї культурної слави – це не лише знаки пошани, але й вагомі кроки в збереженні та передачі культурних цінностей наступним поколінням.

Література

1. Галайчук А. М., Воронцов І. Н. Київ: сторінки меморіального літопису : фотопутівник-довідник. 2-е видання. Київ : Мистецтво, 1987. С. 133.
2. Дніпропетровська обласна державна адміністрація. URL: <https://adm.dp.gov.ua/news/v-ramkakh-protsesu-dekolonizatsii-dnipropetrovska-oblderzhadministratsiia-pereimenuvala-292-objekta-toponimii-naselenykh-punktiv-oblasti> (дата звернення: 15.04.2025).
3. Каталог нумізматичної продукції: Національний банк України. URL: <https://bank.gov.ua/ua/ua/numismatic-products/souvenir-coins> (дата звернення: 25.05.2025).
4. Митці України : енцикл. довід. / упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза. Київ : Українська енциклопедія, 1992. С. 125.
5. Одеська національна наукова бібліотека офіційний. URL: <https://odnb.odessa.ua/blogs/kherson/91> (дата звернення: 17.04.2025).

6. Офіційний сайт міста Одеса. URL: <https://omr.gov.ua/ua/news/220816> (дата звернення: 04.05.2025).

7. Рішення Київської міської ради від 16.12.2021 № 4028/4069 «Про перейменування вулиць у Деснянському та Шевченківському районах міста Києва». URL: <https://kmr.gov.ua/sites/default/files/4028-4069.pdf> (дата звернення: 02.05.2025).

8. Розпорядження Краматорської міської військової адміністрації Краматорського району Донецької області від 19.04.2023 №269-р «Про перейменування вулиць, провулків в Краматорській міській територіальній громаді». URL: https://krm.gov.ua/wpcontent/uploads/2023/04/rasp_nach_19.04.23_269p.pdf (дата звернення: 01.05.2025).

9. Розпорядження Миколаївської обласної військової адміністрації № 273-р 26 липня 2024 року «Про перейменування об'єктів топонімії». URL: https://www.mk.gov.ua/ua/oda/order/?doc_id=18104 (дата звернення: 19.04.2025).

10. Україніка: Павло Вірський: хореограф, який уславив український танець на весь світ. *Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія*. URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=4&idg=246> (дата звернення: 15.04.2025).

Нечитайло Володимир Степанович,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ОЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ КОЛОСОК: ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МАЙСТРА

Ця праця присвячена творчій діяльності видатного українського діяча в галузі народної хореографії, заслуженого артиста України, лауреата міжнародних конкурсів, професора Олександра Петровича Колоска, який назавжди увійшов в історію українського народно-сценічного хореографічного мистецтва. Неперевершений професійний виконавець, а згодом – постановник, педагог, теоретик і практик, життєвий шлях якого можна назвати прикладом служіння українській культурі та народній хореографії [2].

Олександр Колосок народився 16 червня 1932 року в багатодітній робітничій родині в місті Запоріжжя. Його батьки все життя пропрацювали на заводі «Комунар» з виробництва сільгосптехніки: батько, Петро Іванович, – на збиральному виробництві, мама, Ольга Іванівна, – у цеху полотен. Ще в дитинстві в Олександра проявився хист до танцю, коли він почав займатися у шкільному танцювальному колективі. А згодом, під час навчання в ремісничому училищі та вже працюючи на заводі «Комунар», він завжди брав активну участь у художній самодіяльності [1].

У 1951 році Олександра Колоска, активного учасника художньої самодіяльності, запросили на роботу в Ансамбль пісні й танцю УРСР. Саме тут він набував першого досвіду роботи як професійний виконавець. Природне обдарування, талант, наполегливість та повна самовіддача в роботі сприяли тому, що Олександр невдовзі став солістом танцювальної групи.

Згодом свою професійну кар'єру довелося продовжувати в Ансамблі пісні й танцю Центральної групи військ у місті Баден (Австрія), де він проходив службу в армії з 1952 до 1955 року. За цей час О. Колосок суттєво вдосконалив свою виконавську майстерність, адже колектив провадив насичену концертну діяльність, як в Австрії, так і за її межами [3]. Наступною і вагомою віхою в житті, а також у професійному зростанні О. Колоска стала робота в танцювальній групі Українського народного хору (згодом Державного заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки (1964), а нині – Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки), куди його запросили після демобілізації [8].

Олександр Колосок стає солістом танцювальної групи Українського народного хору в 1955 році. І саме з цього часу почався його шлях до слави та народного визнання. З перших днів роботи в прославленому колективі виявилось, що в тому багажі виконавської техніки, який О. Колосок здобув раніше, було багато хорошого, свіжого, своєрідного, але разом з тим і чимало зайвого. Майстерність виконавця шліфувалася на репетиціях, які проводив балетмейстер, заслужений артист УРСР Леонід Калінін (обіймав посаду балетмейстера 1968–1970 рр.) [7]. А постійні настанови художнього керівника колективу Григорія Верьовки про розуміння танцю, про, так би мовити, його «душу», емоційну насагу допомагали танцівникові глибше й чіткіше усвідомити суть своєї професії [3]. Олександр Колосок згадував, що керівники колективу та колеги цінували його не лише за гарну технічну підготовку, а й за те, що він проявляв творчу ініціативу, пропонуючи власні рішення в роботі над тим чи іншим танцем. У масових танцях балетмейстер завжди доручав йому сольні партії [3].

Олександрові були притаманні невимушеність і легкість у танцях. Найважчі стрибки й піруети він виконував, ніби бавлячись, – граційно та просто. І ця позірність простота, якій передувала безліч репетицій, завжди приносила заслужений успіх. За час роботи в Українському народному хорі Олександр успішно виступав, за що отримав урядові нагороди, зокрема медаль «За доблесний труд» (1951). Медаллю «За трудову відзнаку» був нагороджений у 1961 році. Окремо як соліст О. Колосок представляв мистецтво радянської України на всесвітніх фестивалях молоді і студентів у Відні (1959) та Гельсінкі (1962). І з обох цих фестивалів він повертався на Батьківщину лауреатом, нагородженим золотими медалями [5]. Робота в ансамблі – а це понад 250 концертів – стала для О. Колоска не лише школою професійної танцювального мистецтва, вона сформувала його світогляд, його розуміння розвитку народної хореографії. Крім того, багато дали численні поїздки, різноманітні цікаві зустрічі, знайомства з колегами з інших країн та просто спілкування з глядачами. Так приходило розуміння непересічного значення народної творчості, зокрема танцювального мистецтва, у житті нації, у духовному вихованні молоді, у культурному житті загалом [1].

Отже, багаторічна виконавська діяльність Олександра Колоска проходила у складі провідних професійних колективів, у яких він завжди обіймав посаду соліста: 1951 – Ансамбль пісні і танцю; 1951–1955 – Ансамбль пісні і танцю

Центральної групи військ; 1955–1971 – Державний заслужений український народний хор ім. Г. Верьовки; 1957–1958 – Державний естрадний оркестр України [1].

Закінчити свою професійну кар'єру О. Колосок вирішив, будучи солістом, маючи чудову фізичну форму та вагомий авторитет серед колег і балетмейстерів, керівників професійних колективів. «Я хотів піти зі сцени в zenіті слави, залишитися у пам'яті глядачів не старіючим артистом, а віртуозом, солістом колективу. Тому, хоч мені й пропонували продовжувати свою танцювальну кар'єру, проте я прийняв рішення» – зазначив О. Колосок [3].

Олександр Колосок обрав для себе шлях педагога і науковця. Отриманий досвід танцівника, багатий практичний багаж знань він мріяв передавати молодим артистам, розвивати теорію українського танцю та хореографічне мистецтво України загалом. Закінчивши трудову діяльність як виконавець, О. Колосок отримав змогу впроваджувати свої наукові й методичні розробки, ідеї, задуми в мистецьких вищих навчальних закладах – майже 30 років у Київському національному університеті культури і мистецтв, а згодом – у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв [1].

Олександр Петрович почав працювати викладачем хореографії в Київському інституті культури ім. Корнійчука (нинішньому КНУКіМ). Спершу – старшим викладачем, з 1982 року – доцентом, а з 1996 до 2002 року – професором кафедри народної хореографії. З 2000 року був запрошений викладати до Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, згодом – НАКККіМ [6].

Ще 1975 року О. Колосок розпочав роботу над створенням нової фахової дисципліни «Український народно-сценічний танець». Загалом народно-сценічний танець органічно виник із фольклорного в процесі професіоналізації народного мистецтва. Тож із часом з'явилася потреба розмежувати ці два напрями хореографічного мистецтва, крім того, виділити український народно-сценічний танець в окремий предмет. На основі власної багаторічної практики та враховуючи надбання відомих діячів української хореографії, він створив та обґрунтував нову дисципліну для вищих навчальних закладів [6].

Важливу роль водночас відіграло те, що О. Колосок мав тонкий смак, точно відчував дистанцію між фольклорним та академічним народно-сценічним танцем. За роки викладацької діяльності Олександр Петрович підготував низку програм з українського народно-сценічного танцю для різних курсів, щоразу вдосконалюючи їх. Свій теоретичний і практичний досвід викладання дисципліни «Український народно-сценічний танець» автор узагальнив у навчально-методичному посібнику «Побудова екзерсису біля станка на основі української народно-сценічної танцювальної лексики» [4]. У посібнику було враховано надбання видатних попередників – П. Вірського, М. Болотова, А. Гуменюка, А. Калініна, В. Вронського, В. Петрика, К. Балог, Д. Ластівки, К. Василенка та інших діячів української хореографії.

О. Колосок бачив перспективу в тому, що студенти в процесі навчання повинні опановувати вправи, які мають не лише матеріальну основу – рухи, а передусім духовне наповнення, сюжетну основу, адже практика видатних майстрів

українського народного танцю переконує, що беззмістовної хореографії не існує [3].

Український народно-сценічний танець О. Колосок викладав дев'ять років, а згодом перейшов до дисципліни «Мистецтво балетмейстера». Він підготував посібники та методичні напрацювання із зазначених дисциплін. Навчальні програми О. Колоска охоплювали увесь спектр хореографічних дисциплін, що сприяло кращому опануванню професією майбутніми балетмейстерами та педагогами [6].

За роки роботи у вищій школі професор Олександр Колосок підготував не одне покоління фахівців, які, досягнувши вершин у творчості, виконавській та викладацькій майстерності, і до сьогодні вважають його своїм наставником [6].

Олександр Петрович Колосок прожив довге, насичене та яскраве життя, зробивши неоціненний вклад у розвиток національної хореографічної культури України та збереження її спадщини. Дякуємо Вам, Маестро!

Література

1. Гутник І. М. Олександр Колосок – соліст танцювальної групи заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 64–68.
2. Гутник І. М. Становлення творчої особистості Олександра Колоска як виконавця та балетмейстера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 127–132.
3. Інтерв'ю з О. Колоском : рукопис / взяла І. Гутник. Київ, 25 квітня 2002 р.
4. Колосок О. П. Побудова екзерсису біля станка на основі української народно-сценічної танцювальної лексики : навч.-метод. пос. Р. 1. Науково-творча школа кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ. Київ : ДАКККіМ, 2001. 131 с.
5. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.
6. Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. / упор. А. М. Підлипська, ред. Т. В. Кунц (м. Київ, 25 квітня 2020 р.). Київ : КНУКіМ, 2020. 122 с.
7. Encyclopedia of modern Ukraine. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=10587 [in Ukrainian]. (дата звернення: 19.04.2025).
8. G. Veryovka Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir of Ukraine. URL: <https://veryovka.com/history/> [in Ukrainian]. (дата звернення: 19.04.2025).

Білошкурський Володимир Степанович,
доцент кафедри хореографії
Українського державного університету ім. М. Драгоманова,
заслужений працівник культури України

КОЗАЦЬКІ ТЕМИ ТА ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ–ХХІ СТ.

Танці є історичною категорією. Вони виникають у певний час у певних умовах і певному середовищі, поширюються, а з плином часу зникають, але не безслідно. Зникаючи, вони дають життя іншим танцям, збагачуючи їх.

Одним із давніх танців в Україні був гопак. Словники пояснюють це слово як плигати, скакати, бити, ушкварити. У народних піснях і приспівках XVII ст., а в бурлескних і сатиричних віршах XVIII ст. рух гопака описують як складову частину танцю козак, як-то: голубці, гайдуки, вихиляси. Усі вони перейшли до категорії рухів у танці козак.

Новий танець окремої новоутвореної суспільної верстви більше відповідав вимогам часу, був більш сучасним, складним, привабливим, модним. Його, змагаючись, виконували дві особи. Один козак, танцюючи, міг змагатися з музикантом і перед громадою товаришів демонструвати свої виняткові виконавські можливості.

Перших змін зазнає козацький танець, коли партнеркою чоловікові стає жінка. Вона, як свідчать етнографи, надала цьому дикому танцю шляхетності, грації та елегантності. Запорожців наслідували городові козаки й сільське парубоцтво. Усі хотіли танцювати так, як запорожці, але їм не вистачало ні вправності, ні сили, ні характеру.

Козацькі танці виконували не лише для особистого задоволення і розваги. Вони мали значний елемент професіоналізму та вишколення. Окрім емоційної наснаги, танці запорожців мали розвинену танцювальну лексику з рухів, які увійшли до козака від ранніх танців-рухів, але ж і особливість танцю козак, його імпровізаційний характер сприяли придумуванню нових зовсім не знаних рухів і комбінацій з них – колінець і фігур.

Козаки у своєму середовищі створили низку танцювальних звичаїв, які поширювались серед громад сільської і міської молоді-парубоцтва. Повернувшись з походу, козак, маючи на руках певну суму грошей або якісь інші речі, не шкодував їх і щедро платив музикантам, які днями валкою ходили за ним і грали до танців. Змагальний характер запорозьких танців сприяв і такому звичаю, як танці «на закладу» – хто кого перетанцює. Звичайно, хто програє, той і платить. Такі танці побутували по селах і містечках серед парубків. Яскраві описи таких танців залишив нам український актор і драматург Марко Кропивницький.

Сільська й міська молодь танцювала в ті часи побутові танці парами по колу: хлопець з дівчиною або дівчина з дівчиною.

Запорозькі або козацькі танці наприкінці XII – XVIII ст. набули значного поширення, але не були в парубоцькому середовищі оригінальними козацькими. Уже тоді були своєрідні варіанти побутового козака. Рухи козацького танцю пристосовувались до танців у парі й виглядали на кшталт наявних розважальних танців. Особливою популярністю користувалась друга частина козака – швидка, моторна музика. Її називали козачком (здрібніла форма від слова «козак»). Із захопленням танцювали під цю музику дівчата, взявшись за плечі або поклавши руки на талію одна одній, танцюючи, вони крутилися або перекручувалися, злегка тримаючись за руки; якщо з дівчатами танцювали хлопці, то вони не тримались з дівчатами за руки, а виконували окремі рухи, притаманні танцю козак, били тропака, сідали гайдука, витинали голубці [3].

У цих запорозьких танцях не було ні героїчного забарвлення, ні досконало вироблених танцювальних комбінацій-колінець і, звичайно, не було найголовнішого – козацького характеру.

У другій половині XIX ст. був започаткований професійний український драматичний театр. У ньому відразу ж танцювальне мистецтво посіло почесне місце й здобуло визнання глядачів. З часом воно все ширше входить у музично-драматичні вистави, набирає сталих театралізованих стильових особливостей. Українські танці стають справжньою окрасою драматичних вистав, чаруючи глядача силою темпераменту, веселістю, багатством лексики й усіма якостями, які виробились ще в козацькому танці. Гостинні поїздки українських драматичних труп по великій Російській імперії рознесли славу цих танців, які називали гопакками. Слова «козак», «Запорозька Січ» царська цензура не пропускала. Так зник з репертуару в театрах цей популярний колись танець. Про привабливість українських танців знали й у Москві, і в Петербурзі, й у Варшаві. Широко поплинула слава українських танців по всій Європі, коли драматична трупа добродія Деркача в 1894 р. показувала свої вистави в Парижі. Особливої популярності набула картина «Вечорниці» з драми Тараса Шевченка «Назар Стодоля». Не кожна театральна трупа могла мати добрий склад виконавців-танцюристів, та й не завжди танці органічно входили в дію і рухали її. Багато антрепренерів спекулювали на любові глядачів до танцювального мистецтва, і ця надмірність і несмак часто призводили до негативних вражень у глядачів і спотворення народного танцю [1].

Синтезуючи елементи драматичного дійства з пісенно-музичним мистецтвом, народний танець почав відтворювати тонкі психологічні нюанси, сприяючи підвищенню емоційності сценічної дії та допомагаючи досягти художньої достеменності в зображенні подій при розкритті повсякденних епізодів життя різних прошарків населення. Поступово закріплюючись на сценічних підмостках театру, український народний танець сприяв більш яскравій видовищності вистав і розширював можливості режисерів-постановників. Яскравим підтвердженням цього є творча діяльність багатьох артистів і режисерів тогочасних музично-драматичних театрів, серед яких однією з найкolorитніших фігур був М. Садовський, котрий, відтворюючи художньо-сценічний образ свого героя, «настільки оригінально виконував «козачок», що рівних йому в цьому не було, а всі його танцювальні рухи характеризувалися автентичною пластикою, котру можна було спостерігати в середовищі його сценічного героя» [3].

Після визнання в другій половині 30-х років XX століття в країні професійних гуртів як основної форми репрезентації народного пісенно-танцювального мистецтва стала відчутною тенденція до створення мережі професійних танцювальних колективів. Яскравий виступ українських танцюристів в Англії, а також їх успішна участь у Декаді української літератури та мистецтва в Москві дали відчутний поштовх до ухвалення у квітні 1937 року рішення про створення першого професійного танцювального колективу в Україні – Державного ансамблю народного танцю УРСР. Його очолили художні керівники Павло Вірський

і Микола Болотов, які заявили про себе ще 1936 року, коли керували балетною трупю Київського театру опери та балету [2].

У сміливих пошуках нової хореографічної лексики українських танцювальних композицій Павло Вірський, розвиваючи та синтезуючи досвід згаданих вище досвідчених хореографів, розпочав нелегку творчу роботу зі збирання танцювальних фольклорних зразків, бажаючи в майбутньому на базі ансамблю створити театралізовані сценічні постановки. Розуміючи, що саме вони є піонерами народної хореографії, митець постійно звертався до джерел і стилевих особливостей їх народної творчості. Високий артистичний потенціал як балетмейстерів, так і танцюристів першого складу ансамблю дозволяв працювати над освоєнням фольклорного простору різних регіонів. Концертний репертуар поповнився самобутніми музично-танцювальними 73 творами, уперше створеними в театралізованій постановчій практиці колективу, які хоча й не мали ще єдиного стилістичного спрямування, усе ж виділялися високою виконавською майстерністю.

Зазначимо, що найбільш звучно професійна народно-сценічна хореографія заявила про себе в середині 60-х років XX століття, коли систематичними стали звіти творчих колективів областей у Києві, регіональні фестивалі народної творчості та взаємообміни професійних і самодіяльних митців між спорідненими областями та містами України й зарубіжних країн. Творча активність митців, задіяних у цій сфері культурного життя країни, відчутно розширила мережу ансамблевої форми танцювального мистецтва, про що свідчила поява нових «філармонічних» гуртів.

Сьогодні складно уявити українське хореографічне мистецтво без народно-сценічного танцю, який можна побачити як у балетних виставах і театральних постановках, де він є невіддільним сценічним атрибутом, так і в хореографічних композиціях, мініатюрах і навіть камерних сценках концертних номерів. Його формування та розвиток є своєрідною школою, що дає пояснення багатством явищам у мистецтві народної хореографії, яке було й залишається втіленням не лише мудрості народу і його духовної краси, але й життєвої сили та його національного характеру.

Прискорений розвиток цивілізаційних процесів в Україні в другій половині XX століття, широкий наступ масової культури, поява нових видів танцювального мистецтва дещо знизили популярність народної хореографії як органічної складової національної традиційно-ігрової культури. Її коріння сягає в далеке минуле. Численні танці, пісні й ігри, що ставали окрасою масових народних свят, вирізнялися своєю варіативністю. Багато з них мають настільки давнє походження, що навіть сучасні дослідники, озброєні науковою методикою, не можуть встановити джерело їх походження, а тому здається, що не залежно від регіону всі вони мають спільну основу. При цьому варто зауважити, що з часом, зі зміною соціально-економічних умов в українському суспільстві, деякі з них зазнавали помітних змін, але окремі елементи танцювального фольклору все ж таки можна простежити в сучасній народній хореографії, де вони стають

основою сюжетної лінії народно-сценічних танців багатьох мистецьких колективів України.

До репертуару більшості професійних ансамблів народно-сценічного танцю та танцювальних груп при народних хорах в Україні входять як танці, що є стилізаціями за мотивами «Гопака» та «Козачка», так і велика кількість авторських постановок за темами козацької доби. 1958 року в Державному заслуженому академічному народному хорі ім. Г. Верьовки була створена вокально-хореографічна композиція «Запорожці» в постановці Л. Калініна – жанрова картинка, у якій відсутня монументальність.

Сьогодні до репертуару Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки входить «Гопак» та «Козачок» у постановці О. Гомона, сцена «Гопак» із фольк-опери-балету «Цвіт папороті» у постановці А. Рубіної, «Запорожці» в постановці Л. Калініна. У минулому в хорі з успіхом демонстрували вокально-хореографічну композицію «Байда» та «Гопак» у постановці В. Вронського.

До репертуару Ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії входить вокально-хореографічна композиція «Проводи козаків» у постановці балетмейстера О. Короля, що хореографічною мовою відтворює традиційні мотиви прощання жінок із коханими під час проводів на боротьбу з ворогами України часів Запорізької Січі. Також в ансамблі з успіхом виконують вокально-хореографічну композицію «Козацька святкова» в постановці О. Короля. Навіть суто дівочий ліричний хороводний танець «Вишивала я соколика», який поставив О. Король, відтворює давню традицію вишивання рушника коханому, що набуло актуальності за часів Запорізької Січі. Рушник мав стати оберегом у військових походах. Традиційно концертні програми ансамблю закінчуються «Гопак», який створили В. Михайлов та Ю. Авдієвський. «Запорожці» Г. Клокова в народному фольклорно-хореографічному ансамблі «Славутич» обласного комунального підприємства «Славутич» (м. Дніпро) створені за мотивами традиційних сцен тренувань та відпочинку запорізьких козаків. У Поліському ансамблі пісні і танцю «Льонок» балетмейстер Р. Малиновський поставив вокально-хореографічну картинку «Їхав козак з України». До репертуару військових ансамблів пісні і танцю в різні роки входили постановки козацької тематики, що є символічним і які ніби демонструють спадкоємність військових традицій. В Академічному ансамблі пісні і танцю Національної гвардії України балетмейстер В. Вітковський поставив «Козацькі забави», в Ансамблі пісні і танцю Збройних сил України виконують «Гопак» із бубнами В. Шмогуна, в Ансамблі пісні і танцю Державної прикордонної служби України демонструють хореографічну картинку «Козацькі забави», яку поставив Ю. Топілін, та «Гопак» О. Гомона.

Хореографічні постановки козацької тематики останніх років відрізняються сміливими авторськими трактовками образів та подій славного козацького минулого. Яскравим прикладом цього, на нашу думку, стали хореографічні експерименти В. Вітківського в Академічному ансамблі пісні і танцю «Сіверські клейноди» Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та

концертних програм. Це, зокрема, чоловічий танець «Сіверська старшина», де відтворено сцену спілкування чотирьох представників козацької верхівки. Номер розпочинається без музичного супроводу, ритм утворюється брязканням залізних підківоч чоловічих чобіт виконавців. Далі танець розгортається під воїнську музику, емоційність якого підсилюють бубни в руках виконавців.

В аматорських колективах танці за козацькими темами посідають одне з провідних місць. Особливо це стосується «Гопака», що став неодмінною складовою репертуару переважної більшості аматорських колективів народного танцю в Україні. Одним із найяскравіших гопаків, поставлених за радянські часи, став «Гопак» А. Кривохижі, створений у Заслуженому самодіяльному ансамблі народного танцю УРСР «Ятрань».

Можемо дійти висновку, що найяскравішими та найвідомішими в Україні та світі народно-сценічними хореографічними композиціями козацької тематики вже багато років залишаються різножанрові твори П. Вірського «Гопак», «Запорожці» («Військові ігри й танці війська Запорізького»), «Повзунець», «Про що верба плаче», «Ой під вишнею». Також помітним твором, що втілює теми та образи Запорозької Січі, у палітрі народно-сценічної хореографії є «Запорожці» Л. Калініна. Сучасні балетмейстери народно-сценічної хореографії (Р. Малиновський, О. Король, Г. Клоков, В. Вітковський, В. Шмогун та ін.), творчо переосмислюючи не тільки безпосередньо хореографічну спадщину Козацької доби, а й історичні події, особливості побуту, досягнення різних видів мистецтва тих часів, створюють авторські постановки, що стають перлинами сучасної української культури. До репертуару дитячих аматорських колективів народного танцю входять як твори козацької тематики, що наслідують постановки професійних колективів, так й оригінальні танці за темами Запорізької Січі.

Література

1. Купленік В. Нариси до історії українського народного танцю. Київ, 1999. 63 с.
2. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2227> (дата звернення: 12.05.2025).
3. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини XX – початку XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2017. URL: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=ru&user=SGZ0lOAAAAAJ&citation_for_view=SGZ0lOAAAAAJ:u-x6o8ySG0sC (дата звернення: 04.05.2025).

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

ОСНОВНІ РОЗДІЛИ (ВИДИ) РОБОТИ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

Функціонування хореографічного колективу, незалежно від статусу його існування та виду хореографії, забезпечується трьома основними розділами (видами) роботи:

- *організаційна;*
- *навчальна (навчально-виховна, навчально-тренувальна, репетиційна);*
- *постановча.*

Кожний розділ роботи, маючи окремі завдання, доповнює один одного та забезпечує загальну діяльність хореографічного колективу:

- на початку створення колективу велике значення має організаційна робота, яка повинна забезпечити підґрунтя для навчальної та постановчої роботи. Коли колектив створено і він функціонує, організаційна робота триває постійно, забезпечуючи життєдіяльність колективу;
- навчальна (навчально-виховна, навчально-тренувальна, репетиційна), спираючись на організаційну, забезпечує рівень та успіх постановчої роботи;
- постановча робота – це підсумок загального успіху колективу, його «візитівка» [1, 108–107].

Організаційна робота – це перша ланка, з якої починає функціонувати хореографічний гурток, діяльність якого забезпечує ціла ланка законів (Закони України «Про освіту», «Про позашкільну освіту»), Положення про позашкільний навчальний заклад, що виводять організаційну роботу в правову площину та регулюють діяльність творчих об'єднань.

Навчально-виховний процес у позашкільному навчальному закладі здійснюється диференційовано (відповідно до індивідуальних інтересів, здібностей вихованців, учнів і слухачів з урахуванням їх віку, психофізичних особливостей, стану здоров'я) із використанням різних *організаційних форм роботи*: заняття, гурткова робота, клубна робота, урок, лекція, індивідуальне заняття, конференція, семінар, курси, читання, вікторина, концерт, змагання, навчально-тренувальні заняття, репетиція, похід, екскурсія, експедиція, а також із використанням інших форм, передбачених статутом позашкільного навчального закладу [1, 111].

Організаційна робота в хореографічному колективі охоплює:

- 1) організацію та створення хореографічного колективу (за видом);
- 2) забезпечення бази приміщенням та обладнанням;
- 3) забезпечення технічними засобами в роботі хореографічного колективу (за видом);

- 4) прийом учасників до хореографічного колективу;
- 5) організацію загальних зборів колективу;
- 6) організацію творчих виступів;
- 7) налагодження культурних зв'язків;
- 8) організацію дозвілля [1, 115].

Навчальна робота в хореографічному колективі поділяється на: *навчально-виховну, навчально-тренувальну та репетиційну*.

Мета й завдання навчальної роботи загальні: оволодіння танцювальною майстерністю, танцювальною технікою, тому що без цього творче зростання не можливе.

Одне із завдань навчальної роботи – правильна постановка корпусу, ніг, рук і голови. Розвиток і зміцнення суглобо-зв'язкового апарату, розвиток сили та спритності, вироблення еластичності м'язів – необхідні умови для оволодіння танцювальною технікою.

Навчальна робота здійснюється з виконавцями відповідно до напрямку, обраного колективом. Вона охоплює такі напрями:

- тренувальні заняття біля станка та на середині залу – тренаж;
- розучування та опрацювання окремих танцювальних елементів, комбінацій;
- розучування та опрацювання композицій.

Основа успішної роботи танцювального колективу та запорука досягнення творчих успіхів полягає в систематичній, наполегливій і серйозній навчально-виховній, тренувальній і репетиційній роботі [1, 119].

Постановча робота в хореографічному колективі має два розділи:

- 1) робота над репертуаром;
- 2) виступ хореографічного колективу на сцені.

Репертуар – це обличчя колективу. Визначення репертуару – дуже важлива та серйозна складова, від якої залежить творча й концертна діяльність хореографічного колективу. Організаційна та навчально-виховна робота є основою, на яку має спиратися керівник колективу при визначенні репертуарної політики.

Керівник колективу у своїй роботі над репертуаром повинен враховувати:

- склад хореографічного колективу;
- вік учасників хореографічного колективу;
- рівень технічної підготовленості й акторської майстерності учасників хореографічного колективу;
- планування постановочної роботи на рік;
- планування постановочної роботи залежно від виду та форми хореографічного колективу (аматорський чи професійний).

Для аматорського колективу питання репертуару є особливо важливим: він є візитівкою колективу, робить заняття в ньому цікавими й творчими [1, 176].

Постановча робота – це підсумок усієї діяльності колективу. Вона демонструє, наскільки добре постановочна робота підкріплена організаційною та навчальною складовими. У процесі постановочної роботи розширюється кругозір учасників

аматорства, відбувається оволодіння танцювальною культурою. Тому особливо важливо правильно обрати тему постановки, визначити засоби, якими вона буде вирішена, провести пізнавальну роботу, пов'язану з нею [1, 177].

Постановча робота в хореографічному колективі завершує навчально-виховний процес. Робота керівника хореографічного колективу, педагога-балетмейстера (постановника) оцінюється постановками, що є в репертуарі колективу. Результати постановочної роботи свідчать про якість навчально-виховної роботи керівника [1, 179].

Література

1. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККиМ, 2015. 252 с.
2. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом: підручник. Ч. 2. Київ : НАКККиМ, 2015. 220 с.

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

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ КУБИНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ

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 не можлива 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 розташована в західній частині дуги Великих Атлантичних островів. Ця країна знаходиться трохи південніше Тропіка Рака, на межі Карибського моря, Мексиканського заливу та Атлантичного океану. З півночі від Куби – Флоридський залив, зі сходу – Навітровий 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. Щодо кубинців, їх називають кубанос – це народ змішаного походження. До появи на острові іспанців на цих територіях проживали племена сибонеїв, індіців аравакської групи – таїно, гуаанахабеїв та індіців, що переміщувалися на островні території з Гаїті [1].

Але з XVI століття розпочався новий період в історії остров'ян – початок іспанської колонізації, що спричинила завезення із 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 переважну частину становлять 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) та Кубинського генерал-капітанства (1607–1898). Сучасні кубинці зберегли основні компоненти культурної спадщини всіх груп, що фактично сформували нове населення Куби – націю, залишивши іспанську мову, католицьку релігію та африканські традиції. На жаль, у період іспанської експансії корінне населення – індієці – були переважно знищені. Як підсумок, у нашій уяві – екзотичний острів, з поєднанням фольклору населення Карибського басейну, Північної Америки, вихідців з Європи, Африки та Азії, сповнений містичних народних легенд, острів'ян, що вірують у надприродні сили та явища, їх реальність. Таких як корінного кубинського дуенда – Гюїхе [1].

Мандруючи в уяві по Кубі, відразу згадаєш традиційні товари острова – 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 уяв про жіночу красу й елегантність. Тому можемо стверджувати, що кубинський національний одяг не відрізняється від латиноамериканського загалом. Жіночий – це сукні з великою кількістю воланів, оборок, рюшів, збірок яскравого кольору. Доповнюють образ яскраві хустки на голові або великий кошик з квітами. Щодо традиційного чоловічого вбрання, то це *guayabera* – екзотичне слово. Це назва звичайної чоловічої сорочки, що є частиною національного чоловічого костюма не тільки на острові Куба, а й в інших країнах Латинської Америки. Гуаябера може бути з довгими рукавами, так і з короткими, на Кубі вона більше 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 й танцювального фольклору острів'ян, що між собою дуже пов'язані. Найулюбленішою та найпоширенішою формою танцювального фольклору острів'ян є кубинська румба, яку вважають матір'ю всіх інших форм танцю, таких як сальса та ін. З історичних хронік приблизно можна визначити час її виникнення, його відносять до XIX століття – період закріплення на острові африканських традицій. Поширення цієї танцювальної форми фольклору розпочинається в сільській місцевості Матансас та деяких районах Гавани, при цьому її вважають

досить непристойною, навіть аморальною. З часом румба долає упередженими, стає однією з найяскравіших форм танцю, а зараз входить у всі святкові шоу [2].

Наступним є музичний і танцювальний жанр сон-кубано, який сформувався на початку XX століття, що зазнав найбільшого впливу латиноамериканської культури, його називають прабатьком направлення мамбо та сальси. Виник на острові Куба, у східній його частині, в провінції Орьенте. Ця форма являє собою злиття музичних традицій африканського народу банту з музичними звичаями іспанського населення острова, що виконують як на ударних, так і струнних інструментах. Сон-кубано – джерело розвитку сучасної сальси. Звуки її гітари, маракасів, конги, тріангулума, басового барабана 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 [2].

Кубинське болеро – музичний жанр, особливо популярний в іbero-американських країнах. Появу відносять до кінця XIX століття в місті Сантьяго-де-Куба зі своїми традиціями трубадурів-кочівників. Музична основа розділяє назву з іспанським танцем «Болеро», що виник ще у XVIII столітті і виконувався в музичному розмірі 3/4. Кубинське болеро має іншу ритмічну схему й мелодію, що відповідає 4/4. Типове кубинське болеро приблизно з'явилося в 1840 році, але болеро, що мало назву «Тристезас», написав кубинець Хосе Пеппе Санчес у 1883 році, і його прийнято вважати першим. На початку XX століття болеро поширюється 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 й афро-кубинських ритмів – підкорила світ завдяки простоті виконання, можливості танцювати в парі, поодинокі, цілою групою. Існує ще одна версія його назви, що приписують чаклунам вуду, здатному занурити людину в 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 [2].

Кубинська сальса – вид кубинського найпопулярнішого танцю, що виник як трансформована форма, як результат еволюційних процесів кубинської народної музики, що виникла у 70-х роках XX 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 казино як руенда, де касіно. Сьогодні ця форма танцю вже більш розвинена й містить у своїй структурі не тільки кубинські ритми, а й колумбійські, пуерто-риканські, навіть включає поп-, джаз-, рок-, R'n B'-напрями. 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 зазвичай містить синкопи та тріолі. Генетично цей танець відноситься до форми контрдансу, що був завезений до Куби наприкінці XVIII століття. З часом, на початку XIX століття він був трансформований у 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 й залишилася назва «хабанера», що міцно закріпилася в Іспанії, а потім вже у Європі. Хабанера – це колективна форма з чітко визначеним малюнком танцівників і відповідною послідовністю регламентованих фігур. Найвищий період розвитку цього танцю припадає на другу половину XIX століття. З часом танцювальна складова стає не актуальною, але пісенна форма зберегла себе до початку XX століття. Час, коли хабанера набирає обертів своєї популярності в країнах Латинської Америки, припадає на 1850–1860 роки. Її танцюють скрізь у країнах Карибського басейну, особливо в Мексиці. А також в Ла-Плате, де вона вплинула на формування креольського танцю. Щодо Іспанії, то вона залишається формою деяких портових міст, передусім Кадиса й Більбао, але з часом зникає з народного музичного середовища. І нарешті, Ча-ча-ча – танцювальна форма й музичний стиль, що виник і побутує на Кубі. Набув поширення в латиноамериканських країнах Карибського басейну, а також у 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 те, що четверта доля нового такту розділена навпіл і танцювати вони починають з другої долі, а не з першої. Має спільні корені з румбою у своєму походженні, відмінність – швидкий і грайливий темп. З характером виконання – кокетство і флірт [2].

Відомим новим танцем, що виник на основі кубинських фольклорних форм карнавальної ходи, є дуже популярним, має спільну назву, є 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 усіх 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 історико-культурного розвитку. Інші набули більш розвинутої форми, здобули популяр-

ність 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 найбільш стала, основна танцювальна форма фольклору острів'ян, яка має відмінності стилевих особливостей у середині самої форми. Наприклад, існує різниця між стилями кубинської румби ямбу, гуагуанко, колумбія. Ямбу – цю стилеву форму румби завжди виконують більш досвідчені виконавці, її називають танцем «літніх людей». Лексична основа танцю не дуже складна, має невелику кількість стилізованих рухів. У румбі стилю ямбу існує базовий крок, як і в стилі гуагуанко, але манера виконання відрізняється м'якістю, елегантністю, без активного навантаження, що більше підходить літнім людям. Відсутність технічного компонента в танці компенсується за рахунок акторських засобів, грайливих рухів, завжди спрямованих в бік 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 обов'язково перебуває жінка, відмінне – використання «вакуна», оскільки танець виконує літній чоловік.

Гуагуанко – форма танцю, де засобом виразності є тіло танцівника вище талії. Рідко може використовувати рухи ногами. Методика виконання схожа з ямбу, але більш енергійно, оскільки 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 партнерки, у жодному 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 чітке визначення гуагуанко, можна сказати, що це танець – діалог парубка 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 постійно дає наступний сценарій його виконання. Тобто існує обов'язкова імпровізаційна складова в структурі танцю. Ямбу і гуагуанко – це танцювальна форма – спокуса, тому завжди є 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 думки сучасників, що ця гіпотеза помилкова. Якщо говорити про пачангу як кубинський стиль танцю, слід зазначити, що вона була більш популярною за межею острова, а саме на східному узбережжі США був справжній пачангі. Основою стилю є ритмічний малюнок «кабальо». Перші прості форми з часом ускладнилися додаванням елементів ча-ча-ча і стали називатися пачанга-ча [2].

Модні тенденції були короткочасними на Кубі, але в далеких місцях Колумбії ця танцювальна форма була на піку популярності 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 виконує ціла група танцівників, що намагаються спокусити групу жінок. Використовуючи Абакуа в ритмі Колумбії, танцівник надає їй вже більшої пікантності. Між танцівниками існує відповідний елемент боротьби, кожний чоловік 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 в Абакуа, у якому лідер танцю то прикривається, то робить енергійне очищення ним. Хустку завжди тримають лівою рукою, тому що в цьому закладене відповідне символічне значення. Хустка – засіб ще більше підкреслити характерні особливості румби. У кубинських танцях важливим фактором є збереження символіки танцю, де кожний елемент має свій особливий код. Отже, танець румба на Кубі – це танець «красунів» та «сміливих» чоловіків, але важливо його виконувати правильно [2].

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 побутував як у середовищі звичайних людей, так і професійних музикантів та хореографів з метою ще більшого вираження. Сублімація стилів на острові Куба зіграла ключову роль у появі нових унікальних танцювальних стилів, що стали популярними в інших країнах Латинської Америки, кожний у 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 межі традиційних стилів.

Література

1. Латиноамериканські танці. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96 (дата звернення: 07.05.2025).
2. Школа латиноамериканських танців у Києві. CubanoBoom *Лівий берег*. URL: CubanoBoom.com.ua (дата звернення: 10.05.2025).

Гурський Віталій Іванович,
викладач Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв» імені Павла Чубинського,
старший викладач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
художній керівник Народного ансамблю танцю «Горлиця»
Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України

Гурська Олександра Леонідівна,
викладач циклової комісії сучасного естрадного танцю
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «З УКРАЇНОЮ В СЕРЦІ» ДО 120-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

25 лютого 2025 року відбувся Мистецький проєкт «З Україною в серці», присвячений 120-річчю з дня народження Павла Вірського. Режисерська-постановча група – Віталій Гурський, Володимир Дольчук, Максим Карпенко.

У проєкті взяли участь провідні колективи України, які на високому професійному рівні продемонстрували різноманітний калейдоскоп українського народного танцю на сцені Міжнародного Центру Культури і Мистецтв.

Програма концерту:

І відділення

1. «Ми з України» – хореографія народного артиста України Павла Вірського, постановка заслуженого артиста України Максима Карпенка, музика народних артистів України Аркадія Філіпенко та Ігоря Іващенко, виконують народний ансамбль танцю «Горлиця»

Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України «Горлиця», ансамбль народного танцю «Барвінок-концерт» Центру культури і дозвілля Борщагівської сільської ради «Барвінок-Концерт», Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря», народний художній колектив ансамбль народного танцю «Україна» Дитячо-юнацької хореографічної студії імені Миколи Коломійця «Щасливе дитинство», директор заслужений діяч мистецтв України, Київська дитяча школа українського танцю «Барвіночок», хореографічний колектив «Либідь» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, народний художній колектив «Ансамблю народного танцю «Дружба» Рівненського міського палацу дітей та молоді, народний художній колектив ансамбль танцю «Веснянка» Хмельницької гімназії № 24.



2. Хореографічна композиція «Я піду в далекі гори» – постановка Олега Копильчака та Степана Беня. Виконує ансамбль народного танцю «Діброва» Комунального закладу Львівської обласної ради «Львівський фаховий коледж культури і мистецтв», художній керівник Олег Копильчак, хореограф Катерина Горинь, концертмейстер Петро Федорків.

3. «Волинська кадрили» – постановка Володимира Мамчура, музична обробка та аранжування заслуженого працівника культури України Анатолія Вихованця. Виконує народний аматорський ансамбль танцю «Волинянка» Комунального закладу «Палац культури міста Луцька», художній керівник заслужений працівник культури України Олег Козачук, балетмейстер Анастасія Матюшик.

4. Хореографічна композиція «Всі на ярмарок» – постановка заслуженого діяча мистецтв України Максима Печененка. Виконує народний хореографічний ансамбль «Світанок» Комунального закладу «Ліцей «Європейська освіта» Кропивницької міської ради, м. Кропивницький, художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Максим Печененко, хореограф Світлана Печененко.

5. «Дівочі мрії» – постановка заслуженої артистки України Ольги Яценко, музика Ігоря Шамо. Виконує народний художній колектив ансамбль народного танцю «Україна» Дитячо-юнацької хореографічної студії імені Миколи Коломійця «Щасливе дитинство», директор заслужений діяч мистецтв України, відмінник освіти України, відмінник столичної освіти Ольга Побежимова, художній керівник заслужена артистка України, відмінник освіти України, відмінник столичної освіти, лауреат мистецької премії «Київ» у галузі хореографічного мистецтва імені Павла Вірського Ольга Яценко.

6. «Бойківські забави» – постановка Ольги Квецко, музична обробка та аранжування Ярослава Грещука. Виконує ансамбль танцю «Дивоцвіт» Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, керівник – доцент, кандидат мистецтвознавства Ольга Квецко.

7. «Вишивальниці» – хореографія народного артиста України Павла Вірського, музика народного артиста України Ігоря Іваценка. Виконують студентки 1–3 курсів відділення народної хореографії та бакалаврського рівня вищої освіти КМАТ імені Сержа Лифаря. Постановник-репетитор заслужена артистка України Наталія Головка.

8. Хореографічна картинка «Куліш» – постановка Станіслава Новака. Виконує Муніципальний ансамбль українського народного танцю «Світанок» Кропивницького культурно-дозвілєвого центру Кропивницької міської ради, м. Кропивницький, художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Максим Печененко.

9. Закарпатський народний танець «Дубо-танець» – постановка Олега Копильчака. Виконує ансамбль народного танцю «Діброва» Комунального закладу Львівської обласної ради «Львівський фаховий коледж культури і мистецтв», художній керівник Олег Копильчак, хореограф Катерина Горинь, концертмейстер Петро Федорків.

10. Подільський танець «Василечки» – хореографія заслуженого артиста України Володимира Глушенкова, постановка Валентини Мандзій, музика народного артиста України Миколи Балеми. Виконує народний художній колектив ансамбль танцю «Веснянка» Хмельницької гімназії № 24, м. Хмельницький, художні керівники Валентина та Євген Мандзій.

11. «Барви Карпат» – постановка Ольги Квецко, музична обробка та аранжування Сергія Орла. Виконує ансамбль танцю «Дивоцвіт» Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, керівник – доцент, кандидат мистецтвознавства Ольга Квецко.

12. Хореографічна композиція «Залицяння» – постановка Володимира Божка, музика народного артиста України Ігоря Іващенко. Виконує народний художній колектив театр хореографічних мініатюр «Цвіт папороті» Центру дитячо-юнацької творчості Дніпровського району м. Київ, художній керівник відмінник освіти України Валентина Дворко, хореограф Ганна Божок-Осіпкова.

13. Волинський танець «Перегоня» – постановка заслуженого працівника культури України Олега Козачука, музична обробка та аранжування Олександра Федотова. Виконує народний аматорський ансамбль танцю «Волинянка» комунального закладу «Палац культури міста Луцька», художній керівник заслужений працівник культури України Олег Козачук, балетмейстер Анастасія Матюшик.

14. «Лютянські приказки», постановка заслуженого працівника культури України Михайла Сачка, музична обробка та аранжування заслуженого діяча мистецтв України Євгенія Досенка. Виконує народний художній колектив «Ансамбль танцю «Вітамінчики» Центру творчості дітей та юнацтва Святошинського району м. Києва, художні керівники відмінник освіти України Олена Мельник та Олег Мельник, педагоги-хореографи Назарій Мельник та Максим Цветков.

15. Хореографічна композиція «Купальський віночок» – постановка заслуженого артиста України Олександра Прокопенка, музична обробка і аранжування заслуженого артиста України Геннадія Панкова. Виконує народний ансамбль народного танцю «Барвінок» Борщагівської школи мистецтв, художні керівники: Олена Дольчук та заслужений працівник культури України, відмінник освіти України Володимир Дольчук, балетмейстери Олексій Дзвоник та заслужені артисти України Вікторія і Максим Карпенко.

16. Хореографічна композиція «Слобожанські дзигуни» – постановка Максима Кошавця. Виконує народний аматорський колектив України ансамбль танцю «Сонцеворот» Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, художній керівник заслужений діяч мистецтв України Ірина Кошавець.

17. Хореографічна композиція «Окрилені неосяжним» – постановка Тетяни Борисенко. Виконує народний хореографічний ансамбль «Молодощі» Академії мистецтв імені Павла Чубинського, художній керівник та балетмейстер-постановник, викладач-методист Тетяна Борисенко.

18. «Український святковий» – постановка заслуженої працівниці культури України Тетяни Домашенко. Виконує народний художній колектив «Ансамбль народного танцю «Щасливе дитинство» Комунального позашкільного навчального закладу «Палац творчості дітей та юнацтва» Дніпропетровської міської ради, художній керівник заслужений працівник культури України Тетяна Домашенко [1].

II відділення

1. Хореографічна композиція «На сивих теренах Дніпра» – постановка заслуженої артистки України Віри Синєок та Костянтина Калієвського. Виконує хореографічний колектив «Либідь» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, художні керівники: заслужена артистка України, лауреат мистецької премії «Київ» у галузі хореографічного мистецтва імені Павла Вірського Віра Синєок та лауреат мистецької премії «Київ» у галузі хореографічного мистецтва імені Павла Вірського Костянтин Калієвський.

2. Вокально-хореографічна композиція «Пливи, вінок» – постановка Ірини Гутник, слова Дмитра Луценка, музика Ігоря Шамо. Виконують колективи Київського національного університету культури і мистецтв: Ансамбль народного танцю «КИЇВ», художній керівник та балетмейстер – кандидат педагогічних наук, професор, лауреат мистецької премії «Київ» у галузі хореографічного мистецтва імені Павла Вірського Ірина Гутник та Український народний хор імені Станіслава Павлюченка, художній керівник та диригент – кандидат мистецтвознавства, доцент Олена Скопцова.

3. «Петриківські візерунки» – постановка заслуженої працівниці культури України Тетяни Домашенко. Виконує народний художній колектив «Ансамбль народного танцю «Щасливе дитинство» Комунального позашкільного навчального закладу «Палац творчості дітей та юнацтва» Дніпропетровської міської ради, художній керівник заслужений працівник культури України Тетяна Домашенко.

4. «Дівочий ліричний» – постановка Віталія Гурського. Виконує народний ансамбль танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України, художній керівник Віталій Гурський, балетмейстер-постановник Олександра Гурська.

5. Календарно-обрядова композиція зимового циклу «Колядки» – постановка заслуженої діячки культури України Ірини Коцавець. Виконує зразковий художній колектив України ансамбль танцю «Джерельце» Муніципального центру культури та аматорського мистецтва, м. Харків, художні керівники: заслужений діяч мистецтв України Ірина Коцавець та Максим Коцавець.

6. «Карпатські візерунки» – постановка заслуженого працівника культури України Миколи Кравченка. Виконує народний ансамбль танцю «Джерельце» Миронівського центру дитячої та юнацької творчості Миронівської міської ради, м. Миронівка, художній керівник заслужений працівник культури України Микола Кравченко, хореограф-балетмейстер Інна Тригуб, концертмейстер Максим Басай.

7. «Басівкутська полька» – постановка відмінника освіти України Наталії Віюк, музика з репертуару інструментального гурту «Народного художнього колективу» молодіжного фольклорного гурту «Веснянка» Етнокультурного центру Рівненського палацу дітей та молоді, художній керівник відмінник освіти України Анатолій Сайчишин, керівник Етнокультурного центру відмінник освіти України Віктор Ковальчук. Виконує народний художній колектив «Ансамблю народного танцю «Дружба» Рівненського міського палацу дітей та молоді, художній керівник відмінник освіти України Наталія Дзюбенко, балетмейстери відмінник освіти України Наталія Віюк, Андрій Майборода.

8. Хореографічна картина «Чумацькі радощі» – хореографія Павла Вірського постановка Заслужених артистів України Максима Карпенка та Олександра Омецінського, музика народного артиста України Ігоря Іващенка. Виконує народний художній колектив ансамбль танцю «Веснянка» Хмельницької гімназії № 24, м. Хмельницький, художні керівники Валентина та Євген Мандзій.

9. Буковинський танець «Дотуляс» – постановка заслуженого артиста України Максима Карпенка за участю танцівників ансамблю, музика заслуженого діяча мистецтв Сергій Дідок. Виконує ансамбль народного танцю «Барвінок-концерт» Центру культури і дозвілля Борщагівської сільської ради, художній керівник заслужений артист України Максим Карпенко.

10. «Колискова» – постановка заслуженої артистки України Людмили Вишотравки. Виконує народний художній колектив хореографічний ансамбль «Квіти України» Київського Палацу дітей та юнацтва, художній керівник залужений працівник освіти України Валерія Бакалинська, хореограф заслужена артистка України Людмила Вишотравка.

11. Хореографічна композиція «Харківські забавлянки» – постановка заслуженої діячки культури України Ірини Кошавець. Виконує зразковий художній колектив України ансамбль танцю «Джерельце» Муніципального центру культури та аматорського мистецтва, м. Харків, художні керівники: заслужений діяч мистецтв України Ірина Кошавець та Максим Кошавець.

12. «Козачок» – постановка Віталія Гурського. Виконує народний ансамбль танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України, художній керівник Віталій Гурський, балетмейстер-постановник Олександра Гурська.

13. «Агир ава ве кайтарма» – постановка заслуженої артистки України – Лена-ри Османової, музична обробка та аранжування Руслана Чір-Чір та Нарімана Баліча. Виконує Київська дитяча школа українського танцю «Барвіночок», директор Тетяна Левчук, художній керівник заслужений артист України Андрій Демешук, викладач Тетяна Лященко.

14. «Вербунк» – постановка заслуженого артиста України Максима Карпенка, музична обробка та аранжування народного артиста України Олександра Чеберка. Виконують народний ансамбль народного танцю «Барвінок» Борщагівської школи мистецтв, художні керівники: Олена Дольчук та заслужений працівник культури України, відмінник освіти України Володимир Дольчук, балетмейстери Олексій Дзвоник та заслужені артисти України Вікторія і Максим

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ: матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції

Карпенко та народний художній колектив ансамбль танцю «Веснянка» Хмельницької гімназії № 24, м. Хмельницький, художні керівники Валентина та Євген Мандзій.

15. «Загоринські вечорки» – постановка відмінника освіти України Наталії Віюк. Виконує народний художній колектив «Ансамблю народного танцю «Дружба» Рівненського міського палацу дітей та молоді, художній керівник відмінник освіти України Наталія Дзюбенко, балетмейстери відмінник освіти України Наталія Віюк, Андрій Майборода.

16. Фрагмент з балету «Сезони життя» – хореографія та робота заслуженого артиста України Олександра Нестерова, музика заслуженого діяча мистецтв України Євгена Досенка. Виконують студенти 1–4 курсів відділення народної хореографії та бакалаврського рівня вищої освіти КМАТ імені Сержа Лифаря.

17. «Гопак» – постановка народного артиста України Олексія Гомона, музична обробка та аранжування Сергія Павлюченко. Виконує Академічний ансамбль пісні і танцю України Державної прикордонної служби України, м. Київ, начальник заслужений працівник культури України полковник Василь Неграй, художній керівник заслужений діяч мистецтв України Геннадій Синєок, хореограф-балетмейстер заслужена артистка України Лілія Черноус [2].



Провідні колективи України в котрі продемонстрували велич, різнобарв'я та самобутність української народної хореографії.

Література

1. #virskyforever 3 Україною В Серці. Перше Відділення URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VMT5hTSnhmc&t=1s> (дата звернення: 10.04.2025).
2. #virskyforever 3 Україною В Серці. Друге Відділення URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-tcMwQbNcmQ> (дата звернення: 21.04.2025).

*Шишкарьова Кристина Володимирівна,
старший викладач
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва*

ІНТЕГРАЦІЯ МЕТОДІВ НЕНАСИЛЬНИЦЬКОГО СПІЛКУВАННЯ В СУЧАСНИЙ ОСВІТНІЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

Ненасильницьке спілкування (далі ННС) сприяє створенню позитивного та безпечного навчального середовища. Завдяки принципам ННС, таким як активне слухання, емпатія, вираження своїх думок без оцінки й засудження, зменшуються конфлікти, покращується взаєморозуміння в колективі та розвивається емоційний інтелект [1, 28–30; 2, 15–17]. Це сприяє академічному розвитку й соціальній взаємодії та формує культуру поваги й співпраці в танцювальному колективі.

У 60-х рр. XX ст. американський психолог Маршал Розенберг розробив концепцію ненасильницького спілкування як новітній та екологічний підхід до комунікації, орієнтований на емпатію, взаємоповагу та розуміння без агресії чи маніпуляції [1, 72–74; 2, 45–47].

Основні принципи:

1. Спостереження без оцінок – розрізнення фактів і суджень та уникнення критики або суб'єктивних оцінок.
2. Вираження почуттів – відкритість і чесність у висловлюванні саме своїх емоцій без звинувачення інших.
3. Визначення потреб – акцент на проявленні своїх потреб без наміру задовольнити їх через конфлікт.
4. Запит на конкретні дії – формулювання чітких конструктивних прохань, що допоможуть задовільнити потреби людини.

Методологія охоплює активне слухання, фокус на емоціях і потребах, прагнення до співпраці, а не боротьби [3, 122–124]. ННС застосовують у різних сферах: освіта, медіація, психологія, міжособистісні взаємини.

Актуальність впровадження ННС у сучасному освітньому процесі, зокрема в хореографії, зумовлена необхідністю створити сприятливе та безпечне середовище для творчого розвитку учнів, а також подолати наслідки радянської освітньої системи, яка часто базувалася на авторитаризмі, приниженнях, покараннях і жорстких методах навчання, таких як психологічне й фізичне насильство. Ця проблема й досі існує в системі освіти, а особливо в хореографії, де робота з тілом і тілесністю часто є на межі фізичних можливостей, тому для мотивації використовується панівна роль вчителя чи вчительки, які не звертають уваги на проблеми учнів, а лише вимагають виконувати норми, встановлені «владною вертикаллю». Вважаю важливим створити альтернативу й потужну протидію такому тоталітарному підходу, що створює атмосферу страху й відчуження, а також знижує творчий потенціал і мотивацію учнів до вільної творчості. У сучасному світі, де soft skills широко інтегруються в буденне життя,

маємо ставити вимоги, у яких для майбутніх хореографів важлива не лише технічна майстерність, а й розвиток емоційного інтелекту та комунікативні навички [4, 35–38]. Необхідно змінити парадигму, у якій авторитаризм був фундаментом освітнього процесу, на таку, у якій розвивається довіра між учителями й учнями. У хореографії ННС дає змогу учням відкрито й широко виражати свої почуття і переживання через тіло та глибоко занурюватися в процес дослідження, щоб створювати автентичні й суб'єктні мистецькі роботи. ННС є важливим інструментом для подолання наслідків старих радянських підходів і створення нової культури освітнього процесу.

У формуванні сучасних підходів для вирішення поставленого завдання в освітньому просторі велике значення мають хореографи-педагоги.

Хореографи виконують не лише технічну роль наставників, навчаючи основам професії, але є і вихователями, які формують комунікативні навички та своїм прикладом навчають ефективно взаємодіяти між собою. Хореографи-ментори відкривають учням світ емоційної чутливості, показують шляхи до самовираження, впроваджують у роботу навички активного слухання і конструктивної критики, виховують відповідальність, толерантність і емпатію, готують учнів до життя у професійному колективі.

Розвинений емоційний інтелект хореографів дає змогу розпізнавати й враховувати емоційний стан учнів і керувати власними емоціями під час робочої рутини й у критичних ситуаціях [4, 51–53]. Наприклад, якщо хореограф чи хореографка помічає тривожність учня чи учениці перед виступом чи екзаменом, то може надати емоційну підтримку й використати техніки релаксації, що значно знизить стрес і допоможе з концентрацією. Якщо помічає конфліктну ситуацію, може виступити в медіаторській ролі, допомагаючи налагодити комунікацію і повертаючи групу до ефективної співпраці.

Однією з технік ефективної комунікації є активне слухання.

Замість того щоб одразу виправити помилку, хореограф чи хореографка може сказати: «Я чую, що ти відчуваєш труднощі з цим рухом. Розберімося разом, як це зробити». Це показує учневі чи учениці, що їхні почуття важливі, і створює атмосферу довіри.

Наступною комунікативною технікою, яку можна використовувати в освітньому процесі, є неоцінювальна реакція.

Коли учень чи учениця робить помилку, хореограф чи хореографка може відреагувати без осуду, наприклад: «Це нормально, ми всі робимо помилки. Проаналізуймо разом помилки і спробуймо ще раз, маю впевненість, що в тебе вийде». Це допомагає не боятися помилок і сприяє розвитку впевненості.

Однією з найважливіших технік комунікації є підтримка.

У разі стресу перед виступом можна сказати: «Ти добре попрацював/ла, і я бачу твою готовність. Ти маєш все необхідне, щоб виступити чудово». Така підтримка допомагає відчувати, що учень чи учениця не самі.

Інтеграція ННС у навчальний процес хореографії.

Групові динамічні вправи мають потужне комунікативне значення в освітньому процесі.

«Емоційний відгук»: під час репетиції хореограф чи хореографка може запропонувати учням виконати певний рух або танець, а потім поділитися своїми емоціями без оцінювання одне одного.

«Імітація емоцій»: учитель чи учителька просить учнів вийти в центр і передати певну емоцію через рухи (радість, сум, гнів). Після виконання вправи група обговорює, як емоція була виражена, зберігаючи атмосферу без оцінок.

Методи невербальної комунікації [5, 46–47].

«Нескінченне дзеркало»: учні працюють у парах, виконуючи рухи одне за одним, передаючи рух партнерів без слів. Це сприяє розвитку уважності, довіри й синхронізації у парі, що є основою для створення гармонійного танцю.

«Зоровий контакт і жести»: хореограф чи хореографка просить учнів кілька хвилин взаємодіяти за допомогою лише жестів або зорового контакту, без слів, що допомагає учням краще розуміти одне одного через рухи й вираз обличчя.

Метод активного слухання через рух.

«Тілесна реакція»: хореограф чи хореографка дає учням певне завдання, наприклад, виразити через рух свої почуття після виконання танцю. Після цього група може поділитися своїми відчуттями, а інші учасники слухають без коментарів, даючи лише позитивні відгуки.

Практика без оцінок.

«Рухи без суджень»: учні мають рухатися, не думаючи, чи це правильно.

Зміни в соціокультурному просторі, зокрема глобалізація, технологічний прогрес і розвиток мультимедійних платформ, вимагають нових підходів у навчанні й комунікації [6, 58–60]. Сучасні учні стають більш відкритими до різноманітних культур, що створює потребу в навчанні, яке враховує культурну різноманітність і підтримує інклюзивність. Також через дигіталізацію навчальні процеси мають бути адаптовані до використання нових технологій і мультимедійних інструментів. Це потребує розвитку навичок ефективної комунікації в умовах швидкозмінного світу, де важливі гнучкість, емпатія і здатність до конструктивного співробітництва в різноманітних середовищах. Інтеграція методів ненасильницького спілкування у навчальний процес на пострадянському просторі, зокрема в Україні в умовах війни, наразі стикається із серйозними труднощами [7, 8–10]. Багато вчителів і хореографів в Україні все ще не мають достатнього досвіду чи знань про методи ННС, оскільки традиційна педагогічна система переважно базувалася на авторитарному стилі управління і контролю.

Через реформи в освіті й постійні виклики війни багато навчальних закладів стикаються з дефіцитом часу для проведення тренінгів або інтеграції нових методик.

Після десятиліть радянської педагогіки, коли було прийнято підхід з жорстким контролем і наказовим стилем управління, на пострадянському просторі існують глибоко вкорінені стереотипи про те, що дисципліна досягається через суворі методи, а не через відкриту комунікацію.

Війна створює напругу, стрес і страх серед учнів і вчителів, що ускладнює впровадження технік ННС. Багато дітей і дорослих переживають травму, і вони

можуть не бути готовими до відкритого емоційного вираження чи співпраці через страх або почуття невизначеності. ННС може допомогти впоратися з емоціями, але для цього необхідна підтримка на всіх рівнях – від педагогів до адміністрації.

Інтеграція ННС потребує комплексного підходу, який охоплює підготовку педагогів, методичні матеріали й відповідну політику в освітніх установах. Перспективи розвитку хореографічної освіти в Україні в контексті сучасних соціокультурних змін щодо впровадження методів ненасильницького спілкування відкривають нові можливості для створення інклюзивного й гармонійного навчального середовища. В умовах глобалізації і культурних змін ННС допомагає адаптувати хореографічний процес до сучасних гуманістичних і демократичних вимог. Упровадження ННС у хореографічну освіту допомагає зменшити конфлікти, поліпшити комунікацію між педагогами й учнями, а також сприяти творчому самовираженню, що є важливим для розвитку сучасного танцю. У перспективі це може розвинути більш інклюзивну й адаптовану освіту та сприяти інтеграції української хореографії в міжнародний контекст, де взаємоповага, творчість і комунікація є ключовими аспектами.

Література

1. Rosenberg M. Nonviolent Communication: A Language of Life. PuddleDancer Press, 2003.
2. Розенберг М. Ненасильницьке спілкування. Мова життя. Київ: Софія, 2015.
3. Rogers C. On Becoming a Person. Houghton Mifflin, 1961.
4. Goleman D. Emotional Intelligence. New York: Bantam Books, 1995.
5. Чеп М. Елементи арт-терапії в танцювальній педагогіці. Мистецтво та освіта. 2019. № 3.
6. OECD. Teachers and School Leaders as Lifelong Learners. OECD Publishing, 2019.
7. UNICEF Ukraine. Supporting emotional resilience in wartime schools. UNICEF, 2023.

Фондера Руслан Вікторович,
*старший викладач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК МОВА НАЦІОНАЛЬНОГО САМОВИРАЖЕННЯ: СЦЕНІЧНА АДАПТАЦІЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ

У сучасному мистецькому просторі традиційний танець дедалі більше виходить за межі своєї первинної функціональності, трансформуючись у засіб художньої комунікації, осмислення національної ідентичності та інструмент переосмислення культурно-мистецької спадщини. Втрачаючи ритуально-обрядову природу, традиційний народний танець набуває нових значень у сценічному контексті, що змінює як його семіотичну структуру, так і спосіб сприйняття глядачем.

У сценічному дискурсі традиційний танець набуває нових художніх, комунікативних і концептуальних функцій, зумовлених як зміною просторово-часових координат його репрезентації, так і запитом сучасного глядача на

осмислене, естетично рефлексивне переживання мистецького продукту. У результаті танець перестає бути лише інструментом передачі традиційної обрядовості, а переходить у площину репрезентації культурних кодів у художньо оновленому вигляді. Тому нині важливо зберегти національні культурні коди в умовах глобалізації, а також акцентувати на запити сучасної аудиторії на інтелектуальну й естетичну перцепцію традиційного матеріалу. Адаптація традиційного танцю до сценічного простору потребує складного художнього перекладу етнокультурного коду в мову сучасної інтерпретації народного танцю з урахуванням специфіки глядацького сприйняття. Тому сьогодні варто акцентувати на зміні темпоритмічної структури, просторового вирішення, логіки побудови танцювального тексту, а також вокалі та сучасних мультимедійних технологіях.

Наразі головним викликом для хореографа стає пошук балансу між автентичністю та інновацією, що потребує глибоких етнографічних знань і високого рівня художнього мислення. У таких адаптаціях відбувається зміщення фокусу рецепції: глядач перетворюється на аналітичного інтерпретатора, що сприяє когнітивному осмисленню культурних кодів. Зміна контексту рецепції традиційного танцю, який переходить від сакрального до публічного і сценічного, змінює його сприйняття аудиторією. Глядач через когнітивне осмислення символіки, структури, жести й інтонації реконструює власну культурну картину світу. Так танець перетворюється на інструмент пізнання і критичної рефлексії, адаптований до сучасних реалій.

Адаптація традиційного танцю до умов сценічного простору передбачає не механічне перенесення автентичної практики на сцену, а потребує складного процесу художньої трансформації. Цей процес означає переклад етнокультурного змісту в мову сценічної пластики при збереженні базових ідентифікаційних ознак, таких як регіональний стиль, структура руху, колористика костюма, музичний супровід тощо. Інструментами такого перекладу стають стилізація, переосмислення композиції, використання сценографічних засобів, театралізація та введення елементів драматургії.

Унаслідок такої адаптації відбувається зміна ключових танцювальних параметрів: темпоритмічної організації, просторового вирішення, логіки структурної побудови. Якщо в традиційному контексті танець часто функціонував як елемент циклічної обрядовості з повторюваними елементами, то в сценічному форматі домінує лінійна або концентрична драматургія, що відповідає законам сценічного мистецтва. Це дозволяє виявити глибинні культурні сенси, актуалізувати теми, пов'язані з національною пам'яттю, історичним досвідом, соціальними трансформаціями тощо. Тому «традиції танцювальної культури не доцільно позиціонувати як незмінну, фіксовану сутність, оскільки історично вони набувають нових значень і функцій. Традиційні рухи та кроки фольклорних танців як основа багатьох хореографічних композицій сучасності зазнають відповідних змін. Повага до традиції народної танцювальної культури, збереження й розвиток автентичного народного танцю не повинні протиставитися процесу оновлення, творчим експериментам і новаторським пошукам в галузі народно-

сценічного хореографічного мистецтва. Спадок української народної танцювальної культури в поєднанні з творчим новаторством українських балетмейстерів-постановників та широким спектром сучасних форм дає змогу органічно поєднувати в народно-сценічному танці ХХІ ст. українську традиційну танцювальну культуру (елементи локальної танцювальної лексики, стилістику й композиційні особливості, колорит, характер, художньо-образні уявлення, календарну й родинну обрядовість) з елементами інших видів мистецтва, стилів і напрямів мистецтва хореографічного, а також передовими технологіями в пошуку нового вираження та відкриття нестандартних сенсово-змістових нюансів» [1, 157].

Окрім того, адаптація традиційного танцю до умов сучасності має не лише естетичний, а й ідеологічний вимір, оскільки вона здатна впливати на формування, підтримання або ревізію уявлень про національну ідентичність. Художні рішення, які приймають у процесі постановки, можуть як консолідувати уявлення про культурну спадщину, так і деконструювати наявні стереотипи, порушуючи питання репрезентації, автентичності, спадковості. Нині народний танець «зберігає танцювальні скарби народу та завдяки творчій діяльності балетмейстерів і виконавців, на основі фольклорних зразків створює нові форми танцю, розвиваючи і збагачуючи народні танцювальні традиції» [2, 108].

Сучасні хореографи активно використовують різноманітні прийоми, інтегруючи до своїх постановок елементи народного танцю, фізичного театру, медіамистецтва, вокалу, перформативної практики тощо. Такий синкретичний підхід сприяє розширенню семіотичного потенціалу танцювального висловлювання, забезпечує глибше включення традиції в контекст сучасного культурного процесу та відкриває простір для вільної інтерпретації. Збереження ключових етнічних елементів у сценічному танці (рухового лексикону, елементів традиційного костюма, музичного оформлення) є складним викликом для хореографа. Він повинен знаходити баланс між вірністю першоджерелу й художньою актуалізацією, що вимагає як ґрунтового етнографічного підґрунтя, так і високої креативності, здатної трансформувати традицію в діалогічну сучасність.

Отже, народний танець сьогодні є мовою національного самовираження, а його адаптація до сучасного сценічного простору та потреб глядацької аудиторії не є механічним відтворенням фольклорного матеріалу, а потребує глибокого художнього переосмислення та перекладу етнокультурного коду в мову сучасної хореографії. Такі процеси, безумовно, включають стилізацію, театралізацію, використання мультимедійних засобів, зміну просторової й темпоритмічної організації, а також включення драматургічних та концептуальних елементів. Тому основним викликом для хореографів стає збереження ідентифікаційних ознак традиції за умов інноваційного художнього переосмислення, у результаті чого народний танець перетворюється на відкриту художню форму, що здатна до інтерпретації, репрезентації культурної пам'яті та актуалізації національної ідентичності в умовах глобалізованого світу.

Література

1. Бойко О. С. Український народно-сценічний танець у контексті культури постмодернізму. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2020. № 43. С. 154–159. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220243>.
2. Квецко А. Синтез народного українського танцю з сучасними напрямками хореографічного мистецтва. *Молодий вчений*. 2021. № 1 (89). С. 106–109. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-1-89-23>.

Куранова Олена Миколаївна,

*керівник гуртка народного художнього колективу ансамблю танцю «Мрія»
Центру дитячо-юнацької творчості Дніпровського району м. Києва*

Буднік Тетяна Миколаївна,

*керівник гуртка народного художнього колективу ансамблю танцю «Мрія»
Центру дитячо-юнацької творчості Дніпровського району м. Києва*

Клименко Лілія Русланівна,

*керівник гуртка народного художнього колективу ансамблю танцю «Мрія»
Центру дитячо-юнацької творчості Дніпровського району м. Києва*

**ЗБЕРЕГТИ ДИТЯЧУ ТВОРЧІСТЬ,
ЗАЛИШАЮЧИ ПРОСТІР ДЛЯ МРІЙ**

Народний художній колектив ансамбль танцю «Мрія» Центру дитячо-юнацької творчості Дніпровського району м. Києва створили сестри Буднік Тетяна та Куранова Олена.

Історія керівників цього колективу є особливою. Тетяна Буднік з раннього дитинства займалася художньою гімнастикою в майстра спорту Распопової Лариси Андріївни, а згодом здобула вищу освіту, закінчивши Національний університет фізичного виховання і спорту України. Олена Куранова розпочала свій творчий шлях у 10 років, займаючись народним танцем в ансамблі під керівництвом Восковецької Стелли Семенівни – випускниці студії імені П. Вірського та артистки міського академічного ансамблю народного танцю «Жок». Згодом Олена здобула освіту в Київському національному університеті культури і мистецтв.

Поєднавши два різні творчі напрями – гімнастику й народний танець – сестри почали створювати власний ансамбль. Їх головна мета – зберегти дитячу тематику у виступах, де кожна дитина може стати, ким завгодно: веселою ципонькою, бешкетним котиком, східною красунею чи мандрівником у пошуках скарбів. Колектив занурює дітей у світ народної творчості, відкриваючи їм багатогранність національних культур – української, молдовської, іспанської, американської тощо.

Ансамбль «Мрія» був заснований у 1997 році. На той час у ньому займалася невелика кількість дітей, однак з кожним роком колектив зростає. Нині в ньому займаються понад 120 дітей – дівчаток і хлопчиків [1].

Особлива увага приділяється класичному танцю: роботі біля станка, на середині залу, а також вивченню елементів народної та сучасної хореографії. Усі знання закріплюються партерними вправами та розтяжкою.

Репертуар ансамблю різноманітний – кожен номер має свій характер, стиль і сюжет. У програмі понад 20 хореографічних композицій, більшість з яких створила Олена Куранова. У 2007 році ансамбль отримав звання «Зразковий», а після наполегливої праці у 2012 – почесне звання «Народний», яким керівники дуже пишаються.

Ескізи костюмів керівники створювали власноруч, вкладаючи в кожен образ частинку своєї душі. Завдяки професіоналізму і натхненній праці Тетяни та Олени діти мають змогу брати участь у міських і міжнародних конкурсах та концертах.

Ансамбль «Мрія» активно мандрує світом, демонструючи свою майстерність. Колектив виборював I та II премії в Болгарії, Словаччині, Іспанії, Грузії та Чехії.

Гордістю ансамблю є його випускники, які продовжують свій шлях у хореографічному мистецтві – створюють власні колективи, беруть участь у постановках. Зокрема, Анастасія Полякова та Анастасія Дера є авторами номерів «На репетиції» та «Я – Україна». Анастасія Буднік, випускниця і солістка ансамблю, також була його хореографом. Її місце посіла інша талановита й креативна випускниця – Ліля Клименко, яка продовжує навчати найменших [2].

Важливу роль у житті колективу відіграють батьки – вони завжди поруч у радісні й складні моменти, підтримують і надихають.

Головна місія керівників – зберегти дитячу творчість, залишаючи простір для мрій. «Мрія» – це шлях у майбутнє [1].

Література

1. MRIA. URL: <https://www.facebook.com/share/p/1DnhZzXXwv/?mibextid=wwXIfr> (дата звернення: 07.05.2025).
2. Ансамбль танцю «Мрія». URL: https://www.instagram.com/mriya_1997?igsh=NTc4MTIwNjQ2YQ%3D%3D (дата звернення: 07.05.2025).

Секція 2

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

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

**УКРАЇНСЬКИЙ ГОПАК ЯК САКРАЛЬНЕ ДІЙСТВО:
СИМВОЛІКА, ІНСТРУМЕНТАРІЙ**

Хореографічне мистецтво тією чи іншою мірою присутнє в культурі кожного етносу чи етнічної групи і охоплює як традиційне народне, так і професійно-сценічне втілення. Хореографічне мистецтво, хореографія (грецьк. choreia – «танець», grafia – «графія» – мистецтво створення танцювальних форм), перебуваючи в постійній динаміці, зберігає традиції, етнічні, ритмопластичні й емоційні коди. Танець постійно розвивається в усіх притаманних йому складових, збалансованих у контексті духовних, естетичних і технічних принципів. Досягнення в танцювальній культурі сприяють розширенню обсягів творчості, відкриттю нових стилів, форм, жанрів і напрямів розвитку хореографічного мистецтва та їх різновидів.

Знаний науковець Іван Дзюба у своїй праці «Злам тисячоліть: фантом чи реальність» (2002), пов'язуючи майбутнє високої національної культури з культурою народною, зокрема, хореографічною, підкреслював, що масова культура нині посіла місце культури народної. Він зауважував, що «колись народна культура задовольняла масові потреби на високому естетичному і духовному рівні. З розвитком цивілізації народна культура у більшості країн або взагалі зникла, або витіснена далеко на периферію – великою мірою тому, що ця культура виникла й функціонувала як культура селянська у широкому сенсі – тобто як культура, пов'язана із землею, з органікою. Оскільки ж органіку внаслідок урбанізації втрачено, то поступово зникла й ця культура» [3]. Сценічні ж форми українського національного танцю, задовольняючи естетичні потреби сучасників, продовжують свій розвиток у класичному, народно-сценічному, бальному, сучасному різновидах хореографічного мистецтва. Традиційна народна хореографія, відіграючи важливу роль у соціальному житті суспільства, від ранніх етапів його розвитку й у першій чверті ХХІ століття продовжує виконувати надважливі

функції культури, головними з яких є соціалізація людей і збереження культурної ідентичності, і є актуальною.

Метою пропонованої наукової розвідки є розгляд гопака як одного з відомих старовинних українських танців, що як істинно національний втілює символіку, інструментарій і виступає сакральним дійством, зрозумілим для обізнаних і не тільки.

Відомо, що Гопак зародився в часи язичництва як бойовий танець у сакральних дійствах жерців (волхвів). Найдавніші зображення фігурок воїнів антів, що проживали у VI столітті до н.е. на території сучасної Київської області, засвідчують, що Гопак існував навіть у скіфів. Притягує увагу, що анти зображені у вишиванках (рис. 1).



Рис. 1. Зображення антів, які є у вишиванках і які танцюють гопак
(<https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=44&idg=270>)

У XVI–XVIII століттях козаки Запорозької Січі підхопили Гопак, назвавши його первісно як «Козак» (згадаймо риму «Козак» – «Гопак» у поезії Тараса Шевченка «Гайдамаки»), що виконували виключно як чоловічий танець, що слугував своєрідним діалогом. Чоловіки танцювали Гопак у парах, демонструючи свою силу, мужній характер, сміливість, зухвалість. Козаків-танцюристів, а подеколи й верхівку війська, козацького старшину на чолі з гетьманом, які в утвореному колі виконували певні рухи, підтримували вигуками «Гоп!» та «Гей!». Саме ці вигуки і лягли в основу назви танцю, адже вигук «гоп» означає притупування, стрибок. А ще суголосне слово «гопало» зі спільним санскритським коренем «гоп» означає «охоронець» або «захисник». В індуїзмі Гопало – це Герой-захисник і покровитель пастухів.

«Новий тлумачний словник української мови» трактує слово «гоп» як «звуконаслідування, яким супроводжується стрибок, притупування в танці то-

що» [8]. Зі стрибком ототожнюється вигук «гоп» і в одному з найдавніших словників української мови – словникові П. Білецького-Носенка. У цьому ж словникові зустрічаємо термін «гопка» у значенні «стрибок», і термін «Гопак» як різновид танцю [1]. У «Словнику української мови» Ф. Піскунова, поряд із «Гопаком» і «гопкою», з'являється синонім «гоцак». Згідно з Ф. Піскуновим, «гопати» й «гоцати» означає «танцювати танець» [6]. «Етимологічний словник української мови» інтерпретує вигук «гоп» так: «гоп» (вигук) – гопа, гопашеньки, гопати, гопкати, гопцювати, Гопак (танець), гопи «стрибки в танці» (вдарити в гопи – «танцювати»), гопки – «стрибки в танці» [5]. Стає зрозумілим, що слово «гоп» і похідне від нього – «Гопак» в українській мові мають багату синоніміку.

Історія виникнення Гопака тісно пов'язана з бойовою підготовкою запорозьких козаків, які разом з вивченням грамоти, грою на музичних інструментах, вчилися також танцювати, про що здивовано у своїй книзі «Опис України» відзначав відомий французький військовий інженер Гійом Левассер де Боплан [2].

Тарас Каляндрук, досліджуючи бойову спадщину козацтва, також зауважував, що іноземці зазначали, що козаки «цілими днями тільки співають та танцюють, а потім, в один голос, дивувалися їхній надлюдській силі, витривалості й неймовірним подвигам у бою. Спробували б вони так проспівати та потанцювати – зрозуміли б, звідки сила береться» [6]. Дослідник підкреслював, що козаки танцювали з шаблею в кожній руці при повному озброєнні. Відтак виконання Гопака було своєрідною підготовкою для майбутнього бійця. Саме в танці парубчина перетворювався на повноцінного воїна, який мав досвід відпрацьованих основних бойових елементів: ударів руками, ногами, швидкості, тактики двобою тощо.

Після знищення Січі козаки розійшлися, оселившись у хуторах і селах. Принесена козаками танцювальна традиція сподобалася місцевим мешканцям і з часом гопак вже виконувався групами, у яких брали участь і хлопці, і дівчата.

Відродження Гопака пов'язується з діяльністю видатного українського хореографа Павла Павловича Вірського, який «на основі класики та традиційного фольклору» [7] з Гопака зробив український шедевр.

Мирослав Вантух, народний артист України, який нині очолює Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, завідувач кафедри хореографії Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, слушно засвідчує, що «цей танець є квінтесенцією всієї української хореографічної культури» [7]. Дійсно, таких танців з унікальною технікою, музикою, акторською грою, відкритими рухами, підкресленим національним колоритом у світі немає. Можливо, саме тому можновладці, відчуваючи силу національного духу, закладену в українському танці, намагалися Гопак заборонити або підмінити іншими танцями, приміром «Яблочко».

Бойовий Гопак був своєрідним козацьким ушу, хоча за ефективністю значно перевищував як ушу, так й інші східні бойові мистецтва. Адже для виконання Гопака треба було мати багато вмінь, які виходять за межі традиційних схід-

них єдиноборств. Варто наголосити, що під час виконання Гопака, козаки поєднували бойові вправи з танцями і піснями, що активно тренувало дихальний апарат і витривалість воїна.

Гопак як неймовірно складний танець включає велику кількість інструментарію, зокрема акробатичних елементів, які потребують постійних тренувань і багаторічної копіткої виучки, яка для відточування справжньої майстерності триває подеколи до 15 років. До специфічних рис Гопака, що виконують чоловіки, належить шпагат, що виконується зі стрибком, коли ноги та руки розкинуті в протилежні боки (рис. 2).



*Рис. 2. Гопак у виконанні Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського
(<https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=44&idg=270>)*

Традиційним технічним інструментарієм Гопака є танцювальні фігури, зокрема: «павучок» (танцюрист, сидячи навколішки, спирається на руки, та, ніби відкидаючи ноги вперед, переміщується сценою); «коза по колу» (танцівник на високій швидкості переміщується по колу і робить кругові оберти тулуба майже паралельно до землі); «колупалочка», славетні «голубці» та «подвійні тури» (стрибок у два оберти з підтиснутими ногами (хореографічна фраза сягає 12 подвійних стрибків).

Способами боротьби ногами на землі і в повітрі є «повзунці» (козак на землі, на барилі або на бочці, що котиться, рухається в присядці, по чергово викидаючи вперед ноги і тримаючи в обох руках по шаблі).

«Тинки», «розніжка» – це удари. «Щупак» – удар у стрибку двома ногами вперед, «пістоль» – удар однією ногою у стрибку вбік [6].

Подих захоплює від виконання цих та інших фігур Гопака Національним заслуженим академічним ансамблем танцю України імені Павла Вірського. Жінки, танцюючи ліричну частину, додають Гопаку грації та елегантності.

Невід'ємною складовою Гопака є унікальне національне вбрання. Чоловічі костюми (червоні шаровари, кольоровий пояс, вишита сорочка, взуття з гострими кінцями) є реальною козацькою формою того часу. Дівоче вбрання зазвичай представляє історичний костюм центральної частини України (вишита сорочка, спідниця-плахта, керсетка, віночок із кольоровими стрічками, червоні чобітки). Національне вбрання своєю символічністю допомагає розкривати сакральність традиційної культури, національну і культурну ідентичність українців.

Гопак виявляє дивовижну здатність адаптуватися до нових життєвих обставин, ставати цікавим і необхідним для молоді, збуджувати інтерес до скарбів народного пластичного мистецтва, сприяти природному виявленню глибинних духовних якостей українців, мати багатогранний зміст, виступати в різних формах, залишатися завжди сучасним. Український танок, загалом як у фольклорних, так і в народно-сценічних формах, через символи й інструментарій є демонстрацією життєвої сили, духовного й тілесного здоров'я, краси, творчої енергії, національної свідомості українського народу.

«Наш «Спас» (як визначає Гопак сучасний дослідник Тарас Каляндрук) був засекречений, хоча його елементи вивчалися у закритих розвідшколах. Гопак взагалі видавали лише за танець, кулачні бої всіляко заборонялись, замовчувались і бої на поясах, славетним майстром яких був Іван Піддубний. Ми <...> маємо знати, вміти гордитися тим», – наголошує автор, справедливо стверджуючи, що "українці – носії кращих лицарських традицій"» [6].

У всесвітній скарбниці хореографічної народної творчості Гопак є одним із відомих старовинних українських танців. Як істинно національний, Гопак втілює символіку, інструментарій, виступає сакральним дійством, зрозумілим для «втаємничених» (за С. Пономаренко [7]) і посідає значне місце в скарбниці національних культур. Поетичні рядки Василя Стасюка є підтвердженням тому:

Український Гопак – це не просто танок,

Це – культура і гордість народу!

Це – широка душа і мистецький вінок,

Цьому Роду – нема переводу!

Це – нестримний вогонь, ніжний подих вітрів,

Дивна грація, легкість і сила,

Емоційний порив, феєрверк почуттів,

Це – політ над віками, це – крила!

Це є нації код, і глибинне коріння,

Це – незламність, і гідність, і воля,

Це – велична й могутня моя Україна!

Її слава, окраса, і доля! [7].

Література

1. Біленький-Носенко П. Словник української мови. Київ : Наукова думка, 1966. С. 103.
2. Гійом Левассер де Боплан. Опис України / пер. з фр., приміт. та передм. Я. І. Кравця. Львів : Каменярь, 1990. 301 с.: іл.
3. Дзюба І. Злам тисячоліть: фантом чи реальність. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 147. С. 5.
4. Етимологічний словник української мови. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 1. С. 562.
5. Каляндрук Т. Гопак як бойове мистецтво. *День*. 2005. 28 серп. (№134). С. 8. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/hopak-yak-boyove-mystetstvo> (дата звернення: 25.05.2025).
6. Піскунов Ф. Словниці української мови. Одеса, 1875. С. 31.
7. Пономаренко С. Український «Гопак» – найвідоміший танець чи лицарське бойове мистецтво? (за матеріалами із фонду ДОУНБ та інтернет-джерелами) / Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія. URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=44&idg=270> (дата звернення: 20.05.2025).
8. Словник української мови (Новий тлумачний словник української мови) : у 4-х томах. Київ : Аконті, 2001. Т. 1. С. 638.

*Годлевський Володимир Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
провідний концертмейстер кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**АНСАМБЛІ ТРОЇСТИХ МУЗИК ЯК ФОРМА СУПРОВОДУ
ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

Фольклорна спадщина – фундамент національної культури, через який відбувається контактування пластів минулого та сучасного, комунікація матерій ідентичності, цілісності та спадкоємності етнографічного базису. Фольклор як нащадок фольклорної спадщини має невичерпний потенціал, глибинну основу для безмірного застосування та використання у різних проявах та різновидах. Хоча фольклор має історичну, культурну, традиційну та автентичну площину, він постійно розвивається та еволюціонує у взаємодії з іншими напрямками сьогоденного сучасного контенту.

Звернення до фольклорної спадщини різними типами, формами, засобами тобто до самого фольклору має чітке визначення «фольклоризм», яке запропонував у XIX столітті французький дослідник та вчений Поль Себійо [2, 59]. У реаліях сучасності, швидкоплинності та глобалізації світового товариства фольклоризм як форма поєднання та використання елементів фольклору стає дієвим знаряддям дослідження взаємодії різних культур, прояву аматорського і професійного, автентичного та сучасного мистецького мислення новітніх майстрів означеного напрямку [1].

Якщо звернутись до першоджерела фольклорного мелосу і розглядати первісне музикування, то варто сказати, що найчастіше це мало синкретичний характер: танцювальний та пісенний матеріал у поєднанні з поезією створювали цілісний продукт, який використовували в різних процесах народної творчості: ритуалах, обрядах, церемоніях тощо. Археологічні знахідки свідчать про те, що

перші примітивні музичні інструменти, знайдені на території сучасної України, активно використовували в народному побуті та мали важливе значення для культури тих часів.

Першими музичними інструментами, які знайшли археологи та науковці, були ударні й духові інструменти, які датуються віком до двадцяти тисяч років. На стародавніх фресках можна бачити різні сцени з минулого, на яких зображені люди, що грають на інструментах, схожих на музичні – здебільшого струнних (арфа), духових (флейта) та ударних (барабан).

Одним із жанрів в музичній народній творчості України є інструментальна музика. Українські народні інструменти мають глибокі коріння та історію. Значна частина з цих інструментів з'явилась саме в період становлення та розвитку Київської Русі (IX–XII ст.). Інструментарій народної музики дуже об'ємний та різнобарвний. Його можна поділити на три основні групи: струнні, духові та ударні інструменти. До струнних народних інструментів можна віднести скрипку, ліру, кобзу, бандуру, цимбали, козобас. Велику представленість мають духові народні інструменти: сопілка, флюяра, дводенцівка, телинка, флейта, дрімба, най, ріг, зозуля, трембіта, сурма та ін. Ударні народні інструменти мають у своєму обігу бубон, барабан, бухало, гук, бугай, литаври, тарілки, дзвіночки та ін. За весь тривалий час від появи до сьогодення музичні інструменти української народної музики розвивались, трансформувались та вдосконалювались у процесі використання їх у різних напрямках інструментального фольклору (пісні, танці, обряди). У зв'язку з попитом та потребою застосування в цих напрямках, а також зростанням рівня виконавської майстерності виконавців формуються так звані ансамблі народних інструментів («троїсті музики»), у яких використовували інструменти із зазначених вище груп. У такому форматі могли бути задіяні, наприклад, сопілка, скрипка та бубон або дводенцівка, цимбали та барабан, тобто по одному народному інструменту з кожної групи.

С. Садовенко слушно зауважує, що «в народно-інструментальній музиці <...> одним із суттєвих принципів музикування є імпровізація» [2, 33]. «Неможливо уявити троїстих музик, які грають тільки по нотах. А якщо й беруться виконувати твір у доладному, орнаментальному аранжуванні, то й у такому разі музиканти, які грають на інструментах, що мають необмежені технічні можливості (скрипка, цимбали, бандура, бубон, дводенцівка, деркач, дрімба, гармошка, бухало та ін.) без віртуозних імпровізацій не обходяться» – наголошує науковця [2, 33]. І це дійсно так.

На початку ХХ століття народна інструментальна музика поступово переходить в іншу площину культурного розвитку цього жанру в Україні. Прояв інтересу до народного мелосу, звернення багатьох композиторів до фольклору веде до появи перших аматорських та самодіяльних ансамблів народних інструментів. У першій половині ХХ століття з появою навчальних закладів мистецтв та культури, у яких готували кваліфікованих кадрів, відбувалось створення професійних оркестрів народних інструментів, ансамблів пісні і танцю та народних хорів.

У сучасному інтерпретуванні роль супроводу в хореографічній композиції має неабияку актуальність та попит. Сучасна фольклорна музика являє собою складну систему комунікативних діалогів. На відміну від сталих взірців класичної та авангардної, фольклорна музика має завдання постійного руху та пошуку нових елементів художнього збагачення і заповнення хореографічного малюнку. Новітні манери звуковидобування, прийоми виразності, запроваджені сучасні спецефекти, агогіка, імпровізація прямують паралельно із сьогоденними вимогами та потребами музичної матерії в представленні фольклорного інструментарію як первинної форми супроводу хореографічної композиції.

Література

1. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 173–177.
2. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2019. 356 с.

Корисько Наталія Михайлівна,
*заступник завідувача кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
доцент, заслужений працівник культури України*

ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНИЙ РУХ ЯК ЗАПОРУКА ТВОРЧОГО ЗРОСТАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Сучасне українське хореографічне мистецтво потребує не лише організаційної, навчально-тренувальної складової у своїй творчості, а й відтворення набутих результатів на публіці через концертно-гастрольні заходи, фестивально-конкурсний рух.

У діяльності та розвитку аматорських хореографічних колективів ключовим і важливим фактором успішного функціонування фестивально-конкурсний рух відіграє важливу роль. Адже це професійне вдосконалення, обмін досвідом та стимулювання творчої активності. Це творче середовище, де поєднуються конкуренція, натхнення, навчання та обмін досвідом.

Колективи, готуючись до виступів, шукають нові ідеї, вдосконалюють технічну й артистичну майстерність.

Фестиваль-конкурс – це найкраща можливість обміну новими надбаннями та постановками, знайомство з новими тенденціями. Колективи з різних регіонів України та країн світу демонструють особливості у виконанні, манеру, унікальні стилі, бачення. Це дозволяє надихнутися цікавими новинками та формами у хореографії, зрозуміти сучасні напрями, упровадити щось нове до свого репертуару та практичної роботи [4, 10–15].

Підготовка до конкурсів та виступи на фестивалях – це той мотиватор, що згуртовує колектив. У колективі спільні репетиції, робота над репертуаром, радість від спільних успіхів та перемог формують почуття взаємодопомоги, відповідальності, відчуття єдиної команди, яка має бажання та мету, прагне до неї та досягає бажаних результатів.

Важливим фактором у формуванні позитивного результату під час участі у фестивалях-конкурсах є можливість отримати цінні рекомендації від професійного журі – досвідчених хореографів, балетмейстерів.

Участь у фестивалях, особливо міжнародних, відкриває хореографічним колективам можливість для розширення географії виступів та популяризації їх творчості. Колективи можуть виступати на престижних сценах, розширювати глядацьку аудиторію, знайомивши її з багатожанровим танцювальним мистецтвом України, а це сприяє залученню нових талановитих виконавців.

Конкурси та фестивалі стимулюють керівників колективів здійснювати пошуки тем для нових оригінальних постановок, що сприяє розвитку хореографічного мистецтва. Кожен виступ, участь у конкурсі – це можливість для керівника вдосконалити організаторські, педагогічні та творчі навички.

Упродовж 2024–2025 років у різних куточках нашої країни пройшли цікаві та престижні регіональні, всеукраїнські та міжнародні фестивалі-конкурси, що засвідчили масштабність різновидів танцювального мистецтва.

В Івано-Франківську у 2025 році відбувся XII фестиваль «Арканове коло», під час якого виконували масовий чоловічий гуцульський танець. Фестиваль народного танцю зібрав хореографічні колективи з різних куточків області, популяризуючи українське народне мистецтво, традиції та передаючи їх молодому поколінню. Особливістю фестивалю стало спільне виконання танцю опришків «Аркан», який увійшов до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України [1].

У Луцьку кафедра хореографії факультету культури та мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки з НХСУ та Фондом І. Палиці «Тільки разом» провели II Всеукраїнський фестиваль-конкурс хореографічного мистецтва «Волинський віночок». Захід зібрав танцівників з різних регіонів України, пропагуючи колективну творчість, збереження національних традицій та звичаїв. До програми змагань увійшла класична та народна хореографія, різні стилі сучасного танцю, що засвідчило багатогранність вподобань дітей та молоді [3].

Упродовж багатьох років радує шанувальників та учасників мистецтва танцю Міжнародний фестиваль-конкурс танцю народів світу «Веселкова Терпсихора», м. Київ, який приурочений Міжнародному дню танцю. Цьогоріч фестиваль засвідчив різнохарактерність та різножанровість танцювальних стилів, які були представлені в різних вікових категоріях – від наймолодших учасників до талановитої студентської молоді. Цікаві нові хореографічні композиції, сюїти, мінівистави полонили серця як глядачів, так і журі фестивалю-конкурсу, засвідчивши високий потенціал народного танцю з традиційними

рухами, стилізованим українським танцем, різновидами сучасного танцю, високим академізмом класичного танцю [2].

Фестивально-конкурсний рух є невід'ємною частиною життя сучасних хореографічних колективів. Він сприяє творчому зростанню, професійному розвитку та згуртуванню. Це динамічне середовище, де народжуються нові ідеї, вдосконалюється майстерність, закладається фундамент для майбутніх успіхів.

Література

1. «Арканове коло» 2025 – відкритий фестиваль народного танцю. URL: <https://cultcenter.if.ua/arkanove-kolo-2025-vidkrytyi-festyval-narodnoho-tantsiu/> (дата звернення: 05.05.2025).
2. Галаконцерт «Веселкова Терпсихора». Міжнародний фестиваль-конкурс танцю народів світу. 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sQBKNagZ-cw> (дата звернення: 05.05.2025).
3. У Луцьку відбувся II Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Волинський віночок». URL: <http://tilkyrazom.com.ua/banner-358/> (дата звернення: 05.05.2025).
4. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККиМ, 2015. 220 с.

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

«ЖИЗЕЛЬ» АКРАМА ХАНА ЯК НОВА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА БАЛЕТУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Оновлена інтерпретація балету «Жизель» у постановці Акрама Хана (2016) посідає знакове місце серед сучасних сценічних переосмислень класичних балетних творів. Створена в співпраці з English National Ballet, ця версія увійшла в історію сценічного мистецтва як сміливе художнє висловлення, в якому поєднуються канонічна структура, експериментальна хореографія та гостроактуальна соціокультурна проблематика. В основі постановки – мотиви відчуження, експлуатації, втрати ідентичності, які втілюються через трансформований образ Жизелі як представниці вигнаної та маргіналізованої спільноти. Її коханий Альбрехт, який імітує належність до її кола, фактично є частиною панівного класу, що й визначає трагічний розрив між ними. Соціальна нерівність постає тут як рушійна сила драми – не менш значуща, ніж зрада.

Постановка Акрама Хана не є ремейком у звичному розумінні, а радше функціонує як радикальне художнє переосмислення, у якому мова сучасного танцю виконує функцію оновленого драматургічного інструмента. Центральною особливістю інтерпретації є еволюція образу головної героїні: з ефемерної романтичної пастушки Жизель постає як повнокровна постать сучасної жінки, позначена травмою соціального виключення. Її тілесність не естетизована, а

навпаки – експресивна, протестна, «наелектризована» внутрішньою напругою. Саме тілесність у цій виставі набуває політичного змісту, стаючи не лише носієм емоції, а й знаком опору. Отже, балетне тіло в постановці Хана постає не як етерний ідеал, а як активний засіб художнього й політичного висловлення [1].

Сценографія, яку створив Тім Іп – лауреат премії «Оскар» за фільм «Тигр, що крадеться, дракон, що затаївся», – формує візуальний простір, який глибоко резонує з ідеями постановки. Масивна бетонна стіна, що розділяє вигнанців і землевласників, є не лише частиною сценографії, але й функціонує як просторово-архітектурна метафора сучасного соціального розмежування. Простір вистави – водночас індустріальний і позачасовий – репрезентує постіндустріальний стан суспільства, де фізичні й символічні межі набувають фатального значення. Атмосферне освітлення Марка Гендерсона не лише модулює емоційні стани, а й формує візуальну мову трагедії.

Музичне оформлення вистави – заслуга італійського композитора Вінченцо Ламаньї. Його партитура є не просто адаптацією оригінальної музики Адольфа Адана, а повноцінним композиційним твором, у якому класичні інструменти поєднуються з електронними шумами, індустріальними текстурами, спотвореними тембрами. Звуковий ландшафт вистави трансформується у складну поліфонічну структуру, що супроводжує дію на рівні хореографії: тут музика не підкреслює рух, а контрапунктує йому, вступаючи в напружений діалог. Важливу роль відіграють паузи, згущення звуку, злам ритму – як елементи драматургії часу і простору [2].

Постановка демонструє високий рівень інтермедіальності: сценографія, світло, звук і танець функціонують не окремо, а як єдина синтетична структура, що створює розширене естетичне поле. Політичність цього твору – не декларативна, а латентна, вбудована у матеріальність тіла, сценічного простору та драматургії. Через метафору вигнанців А. Хан актуалізує глобальні теми – біженства, соціального розшарування, втрати національної ідентичності. Отже, загибель Жизелі у постановці символізує виключення із системи.

У контексті балетного мистецтва ХХІ століття постановка Акрама Хана постає взірцем нової художньо-естетичної парадигми. На відміну від традиційних сценічних інтерпретацій «Жизелі», які понад півтора століття зберігали романтичний канон – від першої прем'єри в Паризькій опері в 1841 році до постановок у Маріїнському театрі, Королівському балеті чи в Токіо, – А. Хан запропонував принципово нову візію. Світова прем'єра його версії відбулася у 2016 році в Манчестері (Велика Британія), а у 2022–2023 роках виставу поновлено для нових гастрольних показів. Його трактування зберігає класичну форму, проте наповнюється глибоким сучасним соціальним і критичним контекстом. Постановка розширює межі балетної мови – хореографічної, музичної, сценографічної – і вписується у дискурс критичного мистецтва, відображаючи глобальні художні тенденції.

Подібні естетичні стратегії спостерігаються, зокрема, у творчості провідних хореографів сучасності, які, подібно до Акрама Хана, трансформують класичну спадщину, поєднуючи її з концептуальними, міждисциплінарними й

соціально чутливими підходами. Так, бельгійський хореограф Сіді Ларбі Шеркауї відомий роботами, у яких танець вступає в діалог з театром, цирком, східними єдиноборствами та релігійною символікою. Його постановки демонструють глибоку увагу до питань ідентичності, духовності та взаємодії культур. Німецький хореограф Марко Гекке, працюючи з провідними театрами Європи, використовує унікальну мову фрагментованого, «нервового» руху, що виводить балет за межі звичних естетичних кодів, перетворюючи його на форму емоційної інсталяції. Канадська хореографка Крістал Пайт у своїх творах, таких як *Flight Pattern* (Royal Opera House, 2017) і *The Seasons' Canon* (Paris Opera Ballet, 2016), поєднує глибоку концептуальність із масштабністю постановки, порушуючи теми втрати, екології, гуманізму.

Усі ці митці, як й Акрам Хан, демонструють спільну тенденцію: відхід від канонічної естетики на користь критичного, афективного, соціально ангажованого балету, де тіло – не ідеалізована форма, а носій досвіду й висловлення.

Отже, «Жизель» Акрама Хана – це не просто інноваційна адаптація класичного твору, а художній маніфест, що репрезентує зміну парадигми в балетному мистецтві сучасності. Цей твір зберігає спадщину, проте радикально її переосмислює – у контексті глобальних викликів, де естетика стає простором етичного вибору.

Література

1. Akram Khan's Giselle – English National Ballet. URL: <https://www.ballet.org.uk/production/akram-khan-giselle/> (дата звернення: 05.05.2025).
2. Vincenzo Lamagna – Akram Khan Company. URL: <https://www.akramkhancompany.net/company-profiles/vincenzo-lamagna/> (дата звернення: 05.05.2025).

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

КОЗАЦЬКІ ТАНЦІ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Танцювальне мистецтво має глибоке історичне коріння. Поява танців відбувалася в певному середовищі, у певний час, за певних умов. Набуваючи поширення та популярності з часом, танці зникали, але не безслідно. Деякі отримували назву від основного руху, серед них: «Голубець», «Гайдук», «Тропак», «Рівна» тощо.

Основою для створення української народної хореографії стали козацькі танці Запорізької Січі. Після походів або в мирний час козаки влаштовували гуляння, де співали, грали на музичних інструментах і танцювали. Танці були способом самовираження, демонстрації сили, майстерності та змагання між собою. І виникли як частина культури та способу життя запорізьких козаків.

Запорізький танець «Козак» майже не набув популярності, бо досить швидко забувся, про нього не згадували мистецтвознавці, він не увійшов до репертуару професійних та самодіяльних колективів. Проте замість танцю «Козак» популярності набули «Гопак» та «Козачок», які теж виникли в козацькому середовищі. Це стало причиною до пошуку нових відомостей про запорізькі танці. Вони знайшлися у працях українських та польських етнографів, енциклопедичних виданнях, художніх творах українських письменників XVIII–XIX століть. Середовище запорожців-січовиків створило танець, названий іменем їхніх творців – «Козаком». Його виконували дві особи, які начебто вели між собою безкомпромісний бій, у якому в той час були і веселість, і жарт, і шаленство. Цей танець – боротьба характерів, відкритий вияв емоцій, змагання в силі, вправності та фантазії [2, 9]. У фольклорних і літературних джерелах зазначалось, що виконавці танцю «Козак» «вистрибували», «забивали» гопака, «витинали голубці», «сідали гайдука». Танець увібрав основні рухи попередніх танців і демонстрацію своїх здібностей. Запорізьких козаків намагались наслідувати сільські парубки і місцева молодь, хоча їм не вистачало вправності, спритності, сили.

Козацькі танці зазнавали змін. Особливо це позначилося, коли партнеркою для чоловіка стала жінка, що додало стриманості, грації та шляхетності. Танці перетворювалися на певний образ. Мали емоційне забарвлення і розвинену лексику, збагачену новими рухами: стрибками, млинками, комбінаціями рухів і фігурами. Широко використовували змагання хто кого перетанцює. Танцювали по колу, у колі, парами. Запорізькі танці виконували в селах і містечках. Вони набували поширення, але не були козацькими, тобто оригінальними. Молодь пристосовувала їх до тих, що побутували. Селянська манера не мала героїчного забарвлення, мужності й козацького духу та характеру.

На Січ козаки прибували з різних регіонів України й зарубіжжя. Кожен із них вносив частку своєї культури. Як форма мистецтва, козацький танець народився серед запорізької вольниці й виражав через танцювальні елементи, міміку та пластику, національний дух й особливості вдачі тих, хто його створив. Козацький танець – це войовничий танець чоловіків, де відображаються їх доблесть, сміливість, бойовий дух. Часто в танці зображували сцени бою, походів. До того ж козацький танець вимагав від виконавців не лише вправності, а й фізичної сили та витривалості. Про козака, який танцював «Козака» чи «Гопака», у народі говорили: «Козак танцює, як на коні гарцює» [2, 15]. Композиційної побудови танці козаків не мали, виконували їх за логікою і складністю рухів, характер їх змінювався від мужнього і героїчного до запального та веселого з елементами жарту. Початок танцю був повільним, з простими рухами, які поступово ускладнювалися стрибками, вибриками, тропакми. Виконання рухів були легким, впевненим, невимушеним. У музичному плані – це супровід музик (акомпанемент кобзаря, бандуриста) або різноманітні приспівки, які танцівники виголювали по черзі, щоб надати пристрасті і настрою козакам у змаганні. Народні інструменти, на яких грали козаки до танців, свідчать про їхню безмежну любов до цього виду мистецтва. «Козаки збирались у невеличкі гуртки і по-своєму веселились: грали на кобзах, скрипках, ваганах, лірах, басах, цимбалах, козах,

свистіли на сопілках-свистунцях [3, 15]. Польський етнограф Лукас Голембі-йовський у книзі «Ігри і забави різних станів» дав цікавий опис танцю «Козак»: «дві особи стоять одна проти одної і танцюють, змагаючись. Роблять найважчі фігури і відскоки, млинки і присіду. Як жили самотні без суспільства, без жінок, на своїх островах на Січі, такі в танці їх багато сили і вправності, перед якими тільки й схиляли вони свої голови, бо козаками ставали тільки найкращі» [2, 16].

Козацькі танці виконували не тільки для веселощів, розваг і відпочинку, вони були засобом підтримки бойового духу, зміцнення тіла та виховання у юнаків військового мистецтва. Часто в танцях важливим елементом була зброя (шаблі, пістолі, рушниці, списи). Це не тільки підкреслювало силу і спритність, а й демонструвало бойові прийоми (удари, захист, дуелі). Так удосконалювали швидкість, точність, координацію, необхідну в бою, що символізувало незламність та бойовий дух козацтва. Танці зі зброєю були невід'ємною частиною козацької культури, яка гармонійно поєднувала мистецтво, військові навички та національну ідентичність. Саме з козацького танцю розвинулась українська хореографічна манера гордої волі, чоловічий танцювальний стиль.

Танком запорізьких козаків є старовинний танець «Гайдук». Крім назви самого танцю, й основний рух – «гайдук». Танець мав балканське походження і був впроваджений в Україну південними слов'янами через Угорщину. У Карпатах він з'явився, імовірно, внаслідок активних контактів між місцевими жителями та сусідніми народами. З угорського «Гайдук» – це погонич. Набув поширення в західних областях України. Спершу танець складався лише з одного головного руху, який дав йому назву. Згодом до нього приєднали інші елементи, проте базовий рух залишився незмінним. Виконували танець юнаки – у парах, четвірках або більшими групами. Основу становили підскоки та присідання, а сам танець мав змагальний характер, під час якого хлопці демонстрували свою силу, спритність і витривалість. У танці «Гайдук» рухи подібні до танцю «Гопак». Притаманні стрибки, присідання, притупи, вирізняє їх лише характер виконання. Щодо походження танцю «Гопак» досі немає єдиної думки серед дослідників. Більшість із них схиляється до версії, що танець виник на основі «Козака», перейнявши його змагальний характер. Відомо також, що спочатку «Гопак» був суто чоловічим танцем, а згодом до нього приєдналася і жіноча партія. Гопак може виконувати один, два, три і більше танцюристів. У сценічній обробці він має відповідну композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур. Проте гопак завжди відзначається героїчним забарвленням. Походження танцю «Козачок» теж пов'язане з життям воїнів-козаків. Його побутування відноситься до далекого минулого [1, 20].

Козацькі танці є невід'ємною частиною культурної спадщини України. Вони відіграють важливу роль у формуванні та збереженні національної ідентичності, поєднуючи в собі елементи бойового мистецтва, народних звичаїв і глибокий патріотичний дух українського козацтва. Козацькі танці – це не просто елемент народного мистецтва, а культурний код, який формує національну свідомість, об'єднуючи українців у прагненні зберегти власні традиції.

Література

1. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
2. Колосок О. П. Запорізька січ – колиска козацького танцю : методичні рекомендації. Київ : ДАКККіМ. 2004. 45 с.
3. Колосок О. П. Побудова екзерсису біля станка на основі української народно-сценічної танцювальної лексики : навчально-методичний посібник. Київ, 2001. 133 с.

*Драч Володимир Володимирович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

**ФОЛЬКЛОРНІ ТА СУЧАСНІ ФОРМИ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ
ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Українська хореографія – це унікальне явище, яке формувалося протягом століть на перетині традицій, звичаїв, обрядодій народної культури та духовних потреб людини. Будучи важливим елементом національної культури, українська хореографія виконує не лише естетичну, а й комунікативну функцію у міжкультурному просторі. Вона є не лише засобом художнього самовираження, а й потужним інструментом міжкультурної комунікації, що дозволяє знайти точки дотику між представниками різних культур, мов і світоглядів.

Фольклорні форми хореографії являють собою українські народні танці, зокрема гопак, козачок, аркан чи веснянки, що вражають своєю енергією, символікою та глибоким зв'язком із природою, побутом і життям українського народу. Через рухи, костюми, музику та ритм не лише передається емоційний стан виконавців, а й ретранслюється культурна пам'ять нації. Саме ця фольклорна спадщина дозволяє нам не лише зберігати, а й популяризувати українську культуру на міжнародній арені.

У наш час традиційна хореографія активно поєднується із сучасними формами танцю – контемпорарі, модерном, хіп-хопом та навіть балетом. Молоді хореографи створюють інноваційні постановки, у яких народні мотиви переплітаються з актуальними сучасними темами, техніками і засобами виразності. Такий синтез сприяє відкритому діалогу культур, коли автентичний танець набуває нової форми, але не втрачає своєї сутності.

Особливе значення українська хореографія має у сфері культурної дипломатії, її роль значно підвищилася в час війни, привертаючи таким чином увагу до України та її культури, актуалізуючи питання боротьби українського народу проти російських агресорів. Тут, зокрема, ми можемо зазначити про історію United Ukrainian Ballet – балетного колективу, що був створений у Нідерландах, у Гаазі, у 2022 році для українських танцівників, які були змушені залишити країну через війну. Під керівництвом нідерландської балерини Ігоне де Йонг та за участі хореографа Олексія Ратманського трупа представила виставу «Жизель» у США, Сінгапурі, Австралії та Великій Британії [2]. У 2023 році вони також презентували програму Dancing in Defiance, яка включала український гопак

у постановці Павла Вірського. Американська акторка Сара Джессіка Паркер та режисерка М. Гуттман спродюсували документальний фільм про цей колектив «Перший ряд». На жаль, у січні 2024 р. трупа оголосила про свій розпад через фінансові труднощі [3].

Хореографічний колектив «Світанок» із Кропивницького, що має понад 20-річну історію, наприкінці 2022 р. здійснив успішний гастрольний тур Європою, виступаючи в парламентах та президентських палацах із мистецьким проєктом «Різдво разом із Україною» [1].

Під час виступів за кордоном українські колективи не лише демонструють високий рівень виконавської майстерності, а й стають своєрідними послами національної культури, передаючи через танець історію, менталітет, боротьбу та красу, зрозумілу навіть тим, хто не говорить українською мовою.

Крім того, хореографія має великий освітній і виховний потенціал. Її застосування в закладах освіти формує в молодого покоління повагу до власного культурного коріння, водночас розвиваючи відкритість до інших народів. Танцювальні обміни, фестивалі та міжнародні проєкти стають дієвим засобом взаєморозуміння. Отже, фольклорні й сучасні форми української хореографії – це не лише естетичне явище, а й важливий канал міжкультурного спілкування.

Література

1. Кочерга Л. Іноземці плакали й співали Гімн України: танцівники з Кропивницького показали українське Різдво у Європі. URL: https://dostyp.com.ua/novini/inoziemtsi-plakali-i-spivali-gimn-ukrayini-tantsivniki-z-kropivnits-kogho-pokazali-ukrayins-kie-rizdvo-u-ievropi-foto/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: травень 2025).
2. Шилова А. «Ви не можете вбити танець»: історія трупи United Ukrainian Ballet, про яку знімуть документальний фільм. URL: <https://suspilne.media/culture/598775-vi-ne-mozete-vbiti-tanec-istoria-trupi-united-ukrainian-ballet-pro-aku-znimut-dokumentalniy-film/> (дата звернення: травень 2025).
3. United Ukrainian Ballet Company. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/United_Ukrainian_Ballet_Company (дата звернення: травень 2025).

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

АБЕТКА КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ЛЕКСИЦІ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Поняття «абетка класичного танцю» включає не лише знання термінів рухів, а й насамперед освоєння методики та техніки їх виконання. Цей досвід є важливим активом для танцівників, які прагнуть досягти успіху у своїй кар'єрі та розвитку як артистів.

Найчастіше, переглядаючи виступи аматорських колективів на конкурсах, фестивалях, на вступних іспитах абітурієнтів до вищого навчального закладу, спостерігаємо відсутність сценічної культури та виконавчої якості. У деяких випадках бажання задовольнити масову аудиторію призводить до зниження стандартів виконання. Танцювальні номери можуть бути спрощені або адаптовані для легшого сприйняття, що негативно позначається на їхній художній цінності. Деякі виконавці можуть відчувати труднощі в пошуку свого унікального стилю та самовираження, дотримуючись трендів, а не досліджуючи власні ідеї та техніки. Це може призвести до посередніх та невиразних виступів. Багато сучасних танцюристів не мають необхідної техніки для якісного виконання. Красива музика, яскраві костюми не врятують загальне враження від танцювального номера. Відсутність граційної постави, недбалі позиції рук і ніг, слабка техніка виконання рухів свідчать про низький рівень підготовки виконавців, незнання методики та навичок якісного виконання базових рухів хореографії. Подібна недбалість не припустима в професійному навчанні, тому дисципліна «Класичний танець» є основною в навчальному процесі, важливою для розвитку технічних можливостей та виконавської майстерності танцівників, які прагнуть творити в різних жанрах, забезпечуючи їм комплексні навички та знання, необхідні для успішної кар'єри у світі танцю. Класичний танець закладає фундаментальні принципи руху, які використовують у багатьох стилях, у будь-якому жанрі, для танцюристів будь-якої спеціалізації.

Класичний танець має глибоке історичне коріння, що йде в епоху Ренесансу. Цей час характеризується відродженням інтересу до мистецтва, культури та фізичного вираження. Однією з найважливіших подій історії класичного танцю стало заснування Паризької опери XVII століття, що сприяло формуванню систематизованої техніки балету. Першою балетною школою в Європі вважають «Школу танцю» (*Académie de Danse*), яку заснував у Парижі у 1661 році король Людовік XIV з метою професійного навчання танцівників. Директором академії був призначений П. Бошан. Він записав канони благородної манери танцю, в основу якої поклав принцип виворотності ніг (*en dehors*). Таке положення надавало людському тілу можливість вільно рухатися в різні боки. Всі рухи танцівника він розділив на групи: присідання (*plie*), стрибки (заноски, *entrechats*, *sabriele*, *jete*, здатність зависати в стрибку – *elevation*), обертання (*pirouettes*, *fouette*), положення корпусу (*attitude*, *arabesque*). Виконання цих рухів здійснювалося на основі п'яти позицій ніг і трьох позицій рук (*port de bras*). Всі *pas* класичного танцю стали похідними від цих позицій ніг і рук. Ця класифікація П. Бошана жива донині. Більше того, у результаті французька термінологія стала загальною для артистів усього світу [1, 34]. Школа танцю стала важливим кроком у розвитку балету як мистецтва та структурованого навчання танцю, місцем, яке започаткувало традиції, що живуть досі.

У хореографічному мистецтві основним засобом виразності є сам танцівник, його пересування в сценічному просторі під музичний супровід. Інструментом виразності танцівника є його тіло – фізично розвинене, технічно підготовлене. У хореографії безліч різної складності рухів і комбінацій, і не тільки кропітка

праця, але передусім знання методики й техніки виконання рухів значно полегшує їх виконання, підвищує якість і виразність, допомагає створювати на сцені технічно складні, пластично яскраві хореографічні образи. Вивчення термінології та методики виконання технічних елементів допомагає танцівникам розвивати координацію, рівновагу, силу і гнучкість, включає в себе розвиток м'язів, витривалості та загальної фізичної кондиції, виховує дисципліну, терпіння та наполегливість, що є важливими як для професійної кар'єри, так і для особистого розвитку танцівників.

Методика й техніка виконання рухів класичного танцю є універсальним для будь-якого хореографічного жанру, забезпечуючи міцну основу та необхідні навички для успішного виконання в різних стилях, тому що в кожному виді танцю також є стрибки, обертання, батмани, включаючи позицію ніг, роботу рук, поставу та багато інших вправ, що становлять навчальні комбінації та практичні хореографічні композиції. Освоюючи правильну техніку та навантажуючи тіло збалансовано, танцівники знижують ризик травмування. Це особливо важливо, коли вони починають працювати в динамічніших стилях.

Поглиблене знання класичних рухів дозволяє експериментувати з імпровізацією, поєднати структуру з вільною формою, що зумовлює збагачення постановчої хореографічної лексики, розвиток пластично-образного мислення, розширення діапазону творчої фантазії, дає змогу танцівникам поєднувати традиційні підходи з новими ідеями, створюючи оригінальні стилі танцю.

Заняття з класичного танцю сприяють розвитку виконавської майстерності та виразності, емоційності й музичності, дозволяють танцівникам не тільки відчувати та розуміти музику, а й пов'язувати її з власними емоціями й переживаннями, передавати почуття та емоції, закладені в музичних творах, через свої рухи, розвивають музичний слух, що сприяє формуванню власного музичного смаку.

Володіння лексикою та навичками класичного танцю допомагає танцівникам різних жанрів підвищити виконавську культуру, набути граційності, що підкреслює плавність і виразність рухів у танці, витонченість і навіть академічну манеру виконання, дає можливість танцівникам-аматорам перетворитися на професійних артистів, здатних створювати яскраві сценічні хореографічні образи, унікальні танцювальні твори.

Абетка класичного танцю містить основні терміни й концепти, що використовують у класичному балеті, які активно інтегруються в сучасну хореографію. Чергуючи навички й терміни з традиційного балету, сучасна хореографія розвиває нові стилі, підходи та техніки. Класичний танець залишається важливим елементом у розвитку й збагаченні сучасної хореографії, надаючи їй технічну ґрунтовність та естетичну витонченість.

Література

1. Безпаленко Ю. В. Виникнення та розвиток феномену класичної балетної школи в її історичному екскурсі. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2017. №2 (307), ч. 1. С. 34.

*Кисиленко Ірина Анатоліївна,
президент Громадської організації «Мистецтво танцю»,
художній керівник Народного ансамблю сучасного танцю «Майстер-клас»,
заслужений працівник культури України*

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «СВІТ У ТВОЇХ ДОЛОНЯХ»

Історія виникнення мистецького проєкту «Світ у твоїх долонях» доволі творча і яскрава. Від кроків створення і становлення можливо простежити за сторінками інтернету.

Сайт колективу «Народний ансамбль сучасного танцю «Майстер-клас».

Дитячий танцювальний колектив «Майстер-клас» був створений у 1999 році при професійному шоу-балеті «Кардинал» у Святошинському районі м. Києва. З невеличкого танцювального гуртка виріс різновіковий творчий колектив, який виховав та випустив у світ понад 300 учасників.

Народний ансамбль сучасного танцю «Майстер-клас» – багаторазовий володар Гран-прі вітчизняних та міжнародних хореографічних конкурсів. Майстерність колективу визнана не лише в Україні, але й у країнах Європи.

У програмі ансамблю понад 30 номерів у різних стилях та техніках сучасного танцю. Колектив активно співпрацює з визначними зірками української сцени: народними артистами України Анатолієм Матвійчуком, Іриною Шинкарук, Ніною Матвієнко, Аллою Поповою, Петром Чорним та ін.

«Майстер-Клас» за понад двадцять років свого творчого життя об'єднав найкращих українських хореографів, які, без перебільшення, сьогодні є зразками майстерності в мистецтві танцю. Кожен з них – яскрава індивідуальність, а всі разом – одна дружна сім'я.

З 2009 до 2013 року ансамбль «Майстер-клас» став володарем перших премій на Всеукраїнському фестивалі дитячої творчості «З днем народження, Артек!» та взяв участь у всіх програмах міжнародного дитячого центру «Артек».

Концертні виступи, найпрестижніші конкурси, фестивалі та урочисті події – творче життя колективу цікаве та насичене.

Окремою сторінкою біографії ансамблю є його благодійна діяльність. Щороку студія «Майстер-клас» організовує благодійну культурно-мистецьку акцію «Подорож твоєї мрії» для дітей з обмеженими фізичними можливостями Святошинського району м. Києва. Бере участь у всіх благодійних програмах міжнародного фонду «ЮНІСЕФ» та в благодійних мистецьких заходах Міністерства культури України.

Ми називаємось «Майстер-клас», тому прагнемо бути завжди найкращими!

Незмінний художній керівник та засновник колективу заслужений працівник культури України, президент ГО «Мистецтво танцю», президент міжнародного фестивалю-конкурсу «Світ у твоїх долонях», член Національної хореографічної спілки України, кавалер орденів «За служіння мистецтву» та «Берегиня України» Кисиленко Ірина Анатоліївна [1, 3].

Офіційний інтернет-портал Святошинської районної державної адміністрації в м. Києві публікує:

«02 грудня 2013 року о 16.00 год у залі «Бінго» пройшла благодійна культурно-мистецька акція «Світ у твоїх долонях» до Міжнародного дня інвалідів. Акцію започаткували й провели Народний ансамбль сучасного танцю «Майстер-клас», художній керівник – Ірина Кисиленко, заслужений працівник культури України, і ІР-фонд інвалідів Миколи Підряzana.

У заході взяли участь:

- Народний ансамбль сучасного танцю «Майстер-клас», художній керівник – заслужений працівник культури України Ірина Кисиленко;
- Зразкова студія степу «Чарлі», художній керівник – заслужений артист України Микола Сушицький;
- Зразковий вокально-естрадний ансамбль «Забава», художній керівник – Дар'я Кириченко;
- переможці районного фестивалю народної творчості серед дітей з обмеженими можливостями.

Акція, проходила в межах соціально-культурного проєкту «Крок до мистецтва: заклади культури районів для киян». Організатори акції – управління культури, туризму та охорони культурної спадщини Святошинської районної в місті Києві державної адміністрації та Народний ансамбль сучасного танцю «Майстер-клас».

Доброта і милосердя – два крила, на яких тримається людство. Доброта людини – у її погляді, лагідних очах, щирій усмішці та в доброму привітному слові. Адже словом можна і поранити боляче, якщо воно зле й безсердечне, і вилікувати, оживити, якщо воно чуйне та сповнене безмежної доброти.

Гаслом цієї події став вислів:

Є поміж нас багаті й бідні.
Кому, що треба, доля не пита.
Та є дві речі, всім нам необхідні:
У світі – мир, а в душах – доброта.
Хай живе надія, хай земля радіє,
хай смуток серця обминає,
а добро всіх людей єднає!

Саме добро, ніжність та музика танцю і пісні об'єднали всіх присутніх у концертній залі «Бінго», які протягом двох годин відчували себе єдиною великою родиною. На театралізоване дійство «Світ у твоїх долонях» прийшло багато гостей і друзів. Це – діти-інваліди, батьки, працівники служб у справах дітей, центрів соціальної служби для сім'ї, дітей та молоді, представники громадських та благодійних організацій.

З нагоди відзначення Міжнародного дня інвалідів теплі й щирі слова всім гостям висловили: Наталія Сергіївна Пазенко – заступник голови з гуманітарних питань Святошинської районної в місті Києві державної адміністрації, Микола Подрязан – інвалід І групи, голова Міжнародного фонду інвалідів України та Володимир Петровський – інвалід І групи з дитинства, голова Всеукраїнської

Секція 2. ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

громадської організації інвалідів «Всеукраїнська профспілка працездатних інвалідів».

Концертна програма була наповнена яскравими танками та задушевними піснями. Особливо цікавими були виступи:

- танцювального гурту молодіжного відділення Святошинського дитячого будинку інвалідів з хореографічною жартівливою композицією «Веселі бабусі»;
- танцювального гурту спеціальної школи-інтернату № 16 з хореографічною композицією «Квітка-душа»;
- вихованки спеціальної школи-інтернату № 15 співачки Оксани Мачачі з піснею «Злива і полум'я»;
- вихованця відділення соціально-медичної реабілітації дітей «Пролісок» гумориста Євгена Поліщука та співачки;
- ведучої заходу – народної артистки України Ірини Шинкарук.

Управління культури, туризму та охорони культурної спадщини висловлює всім артистам і глядачам заходу щирі слова вдячності, бажає здоров'я та благополуччя» [4].

Fest-portal.com інформує:

«04 травня 2025 року в Києві на сцені Центру культури Київського політехнічного університету імені Ігоря Сікорського, за сприяння громадської організації «Мистецтво танцю» та Національної хореографічної спілки України відбулась Щорічна мистецька премія «Кришталева Зірка Терпсихори».

У премії взяли участь танцювальні колективи різних стилів хореографії, проте кожен з них лауреат гран-прі міжнародних або всеукраїнських конкурсів за останні два роки.



Символом нагороди стала унікальна відзнака – «Кришталева Зірка Терпсихори», разом із грошовою премією в розмірі 50000 грн.

Премія започаткована за підтримки Героя України, Національної Легенди України, професора, академіка Мирослава Вантуха; до експертної комісії увійшли видатні хореографи-постановники країни, зокрема: Роман Горбач, Світлана Шалапа, Валерій Шкориненко, Микола Пересунько.

Підсумком премії став великий благодійний гала-концерт з участю кращих танцювальних колективів-учасників, професійних груп та відомих зірок української сучасної музики. Ця подія була неймовірною!» [6].

Сайт Національної академії курівник кадрів культури і мистецтв повідомляє:

«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 став творчий показ-звіт кафедри хореографії НАКККіМ і творчих колективів України», у якому взяв участь Народний ансамбль сучасного танцю «Майстер-клас», художній керівник – Ірина Кисиленко, заслужений працівник культури України, з номерами: «Дощі моєї душі», «Молюся за тебе» [5].



На головній сцені міста Катаріні у Греції, 25.06.2025 року пройшов XXXIII Міжнародний фестивалю-конкурс дитячої та юнацької творчості «Світ у твоїх долонях у Греції» [2]. Творчі номери Гала-концерту супроводжувались оплесками глядачів. Запальний український танок не залишив байдужим жодного присутнього! Культурно-виховна місія «Мистецький проєкт «Світ у твоїх долонях» крокує з ланів України у світ!

Література

1. Видатні святошинці. URL: https://media-stg.kyivcity.gov.ua/kyivcity/sites/16/uploaded-files/Vidatni_Sviatosh.pdf (дата звернення: 12.05.2025).
2. Міжнародний фестиваль дитячої та юнацької творчості «Світ у твоїх долонях». URL: <https://www.facebook.com/svitfest/> (дата звернення: 12.05.2025).
3. Народний ансамбль сучасного танцю «Майстер-клас». URL: <https://kyivurbanfolk.center/kolektyvy/mayster-klas/> (дата звернення: 12.05.2025).
4. Світ у твоїх долонях. URL: <https://svyat-2023.kyivcity.gov.ua/news/2219.html> (дата звернення: 12.05.2025).
5. X 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-cherhvnia-2025-r> (дата звернення: 12.05.2025).

6. Щорічна премія для хореографічних колективів – володарів Гран Прі міжнародних та всеукраїнських конкурсів «Кришталева Зірка Терпсіхори» URL: <https://festival-portal.com/ev/mizhnarodnij-dvoturovij-festival-konkurs-dityachoyi-ta-yunatskoyi-tvorchosti-novorichna-misteriya/> (дата доступу 26.04.2025)

*Бабенко Ірина Андріївна,
художній керівник Зразкового аматорського
хореографічного ансамблю «Школа танцю Excelsior»*

*Триф'ячин Дарія Ярославівна,
викладач, хореограф-постановник Зразкового аматорського
хореографічного ансамблю «Школа танцю Excelsior»*

ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ МАГІСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ В АМАТОРСЬКОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

Хореографічна вистава Evolution базується на ідеї еволюції, що проходить через різні етапи розвитку, зокрема трансформацію фізичних, емоційних і духовних аспектів людини та суспільства. Вистава не просто демонструє хореографічні номери, а закликає до глибокого розуміння і рефлексії над тим, як танець може стати метафорою змін у світі культури та самопізнання. Важливою особливістю проєкту є синтез різних стилів і напрямів танцю, що відображає багатогранність процесу еволюції.

Створення хореографічної вистави Evolution передбачає не лише технічний розвиток учасників, але й глибоке психологічне включення кожного танцюриста в процес. Важливо враховувати психологічний аспект взаємодії в колективі, підтримку позитивного творчого клімату та розвиток креативного потенціалу кожного учасника.

Постановча робота із дітьми аматорського танцювального колективу передбачає поєднання теоретичних і практичних аспектів. З огляду на тему – еволюцію стритових танцювальних стилів, постановка включає історичний і культурний контекст, а також адаптацію танцювальних елементів під рівень підготовки дітей. Пояснення основних історичних ідей у доступній формі дозволить дітям краще зрозуміти, що вони танцюють, наприклад через перегляд відео виступів відомих танцюристів, адаптовані до віку лекції про історію стритових танців або навіть інтерактивні розповіді про культуру вуличного танцю. Постановча робота над таким проєктом поєднує навчання танцювальних навичок з підтримкою творчості та ентузіазму дітей. І як результат, створення насиченого, цікавого виступу, який відображає еволюцію стритових танцювальних стилів у доступній і захопливій формі для юних виконавців.

Методика викладання хореографії для дітей охоплює основні підходи до організації навчального процесу, добору танцювальних вправ, постановки танців і розвитку творчих здібностей учнів. Особлива увага приділяється ролі

хореографа-педагога, який має створювати сприятливі умови для навчання, заохочувати ініціативу та креативність дітей, а також формувати в них естетичний смак і любов до мистецтва танцю [1].

Як керівник хореографічного колективу, так і хореограф-постановник повинен враховувати фізіологічний розвиток дітей. Під фізіологічним розвитком розуміються якісні зміни в дитячому організмі, які полягають в ускладненні його організації, тобто в ускладненні будови й функцій усіх тканин та органів, ускладнення їх взаємовідносин і процесів регуляції. Кожен педагог несе відповідальність за виховання, здоров'я і творчу долю своїх учнів.

Саме в роботі з дітьми можна навчитися терпіння, розуміння та гнучкості, адже кожна дитина має свій темп засвоєння інформації, стиль навчання та інтереси. Важливо вміти адаптуватися під їхні потреби, знаходити нові способи подачі матеріалу та враховувати їхній емоційний стан.

Крім того, діти вчать не боятися помилок. У дитячих колективах часто можна помітити, як діти під час навчання помиляються, але не бояться цього, адже вони просто насолоджуються процесом. Це чудовий урок для кожного педагога – усвідомлення, що важливий не тільки результат, але й сам процес навчання та отримання радості від нього [3].

Отже, робота з дітьми – це не тільки процес навчання, але й постійне самовдосконалення для викладача, яке допомагає розвивати й педагогічні, й особистісні якості [2].

Хореографічна вистава *Evolution* включає в себе вивчення еволюційних процесів розвитку танцю, застосування новітніх методів постановки та виховання танцівників, а також інтеграцію різних мистецьких форм у створенні багатогранного виступу.

Реалізація творчого проєкту є складним і різнобічним процесом, що потребує врахування теоретичних аспектів хореографії, психології учасників, культурних тенденцій і технічних інновацій. Підготовка та реалізація хореографічної вистави потребують як глибокого розуміння мистецтва танцю, так й уважного ставлення до людських взаємодій, емоційного стану учасників та сприйняття аудиторії.

Література

1. Бондаренко Л. А. Методика хореографічної роботи в школі. Вид. 2-ге. Київ : Музична Україна, 1968. 191 с.
2. Дуткевич Т. В. Дитяча психологія : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 424 с.
3. Методика роботи з хореографічним колективом : методичні рекомендації до семінарських занять і самостійної роботи для здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 024 «Хореографія» / розроб. С. В. Шалапа. Київ : НАКККиМ, 2021. 68 с.

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

МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ БАЛЕТУ МИХАЙЛА ЧЕМБЕРЖІ «ДАНІЕЛА» В КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Сучасний композитор М. Чембержі є широко відомою фігурою в українських театральних колах, адже він чимало співпрацював з багатьма вітчизняними творчими осередками. Варто хоча б назвати театр «Колесо», театральну майстерню «Сузір'я», Національний академічний театр імені Лесі Українки, Київський академічний театр юного глядача на Липках, Київський академічний театр ляльок тощо. Композитор був відзначений двома «Київськими пектораллями»: за музику до вистав «Емма» (за Г. Флобером, 1999) та «Уявно хворий» (за Ж.-Б. Мольєром, 2003). Твори М. Чембержі завжди демонстрували найкращі риси його творчого обдаровання: динамічну образність, проникливий ліризм, емоційну глибину, мелодійне багатство, високопрофесійне інструментування; автор тонко відчував особливості режисерського задуму та створював гармонійний музичний простір, якого потребував постановник. Розмірковуючи над місцем і значенням музики в театрі, М. Чембержі наголошував: «Музика до театральних вистав – особливий жанр, що здатен зацікавити будь-якого композитора, адже аудіоряд інтегрується тут у складну художню цілісність. Звичайно, суто театральні чинники (драматургія та режисерське рішення) мають домінуюче значення. Однак це не применшує потенційних можливостей творчої самореалізації, що закладені в співтворчості з представниками інших видів мистецтв» [2, 20–21].

2004 року на замовлення керівництва Національної опери України М. Чембержі розпочав роботу над балетом «Даніела». Музика розроблялася в тісній співпраці композитора з диригентом-постановником – О. Бакланом та балетмейстером – А. Рехвіашвілі (сценографію згодом розробив А. Іконніков). Для вибору сюжету композитор перебрав різні літературні твори – від Г.-Х. Андерсена до Е.-Т.-А. Гофмана, проте зупинився на власній концепції: неминуча зустріч двох закоханих, дарована їм «дзеркалом небес». Справедливо зазначити, що перший варіант лібрето вийшов доволі складним. У пролозі було представлено наш час: площа перед театром, тут зібралися діти, студенти, курсанти – всі вони танцюють. Серед них – Вчитель, який обирає з натовпу двох молодих людей: Дівчина (вродлива, але по-своєму нещасна, адже не «бачить» серед присутніх того єдиного, з ким хотіла б розділити долю) та Юнак (внутрішня краса якого ще не проявилася і не помітна оточенню). Проте Вчитель розуміє, що Дівчина та Юнак створені одне для одного. Аби поєднати їх, він пропонує зіграти спектакль, у якому дія відбуватиметься в минулих століттях. Зрештою, після тривалих мандрів в історичному минулому, закохані зустрічаються в сьогоденні. На думку О. Зінич, «спектакль у спектаклі» (своєрідна сюжетна арка, яка перекидала героїв з давнини у сучасність) занадто ускладнювала

драматургічний розвиток на всіх рівнях вистави: як у музиці, так і хореографічному рішенні [1, 20]. Саме тому балетмейстер А. Рехвіашвілі запропонувала композиторові власний сюжет балету й інше прочитання його музики, яке й було прийнято до втілення. У другому варіанті лібрето події відбувалися в минулому; головним героєм став Фредеріко – юнак князівського роду. Йому затісно в старому родовому замку й бунтівний дух молодого князя спонукає його шукати щастя в чужих світах – «задзеркаллі». Останнє виконувало в балеті функції своєрідної «машини часу», яка дозволяла героєві мандрувати в просторі: спочатку в античній Греції, потім – у середньовічному замку і згодом – навіть у пеклі. Тема «задзеркалля» передбачала передусім філософський мотив пізнання героєм світу і самого себе. Нагородою для нього ставала зустріч з омріяним ідеалом – дівчиною Даніелою. Проте сама героїня з'являлася в балеті лише двічі: на початку першої дії, коли пишуть її портрет, і наприкінці другої, коли Фредеріко нарешті розуміє, що дівчина, яка завжди була поруч з ним, – той самий марень, який він зустрічав у подібні Німфи і Вакханки [1, 20].

У музиці тему пошуків кохання М. Чембержі розробляв через мотив подолання. Сам автор так висловився про свій твір: «Це сучасний балет на тему вічну, хвилюючу, натхненну, тему життя, у якому є Вона і Він. Герої ще не знають, де зустрінуться, коли відбудеться ця зустріч і їхні серця заб'ються в єдиному щасливому пульсі. Вони цього не знають, долаючи труднощі й перепони. Але промені небесних дзеркал уже шлють свій романтичний дороговказ, наповнений енергією впевненості щодо визначеної небесами долі бути разом, неминуче зустрітися і злитися у спільному щасті» [2, 18].

Прем'єра балету «Даніела» на сцені Національної опери України відбулася 26 листопада 2006 року. «Прочитання» авторської партитури диригентами вистави великою мірою сприяло сценічній долі спектаклю. Наприклад, під орудою О. Баклана виразна палітра звучання оркестру сягала мистецької досконалості та разом з хореографією становила єдиний образний простір, створювала динамічний темпоритм дії. Під батугою Г. Макаренка музика М. Чембержі набувала нового образно-емоційного наповнення: посилення драматизму деяких сторінок партитури войовничого характеру, оркестр пом'якшував за рахунок зменшення ритмічної «агресії» і старанно виструнчував контрастні музично-хореографічні картини у цілісне хореографічне полотно [2, 19].

Незважаючи на детальну розробленість класично-романтичної традиції вистави, рецензенти критикували авторів балету за недостатню музичну й хореографічну «життєздатність» образів. О. Зінич писала: «Якщо в розробці образу Фредеріко є певна характеристичність (щоправда, педальована на одному душевному стані – поривання, сум'яття почуттів), то Даніела взагалі позбавлена пластичної «тілесності», вона залишається ефемерною мрією, «річчю в собі», де немає навіть натяку на будь-яку характеристичність. До речі, цієї «виписаності» образів не вистачає і в музиці, у якій загальний піднесено-романтичний настрій превалює над ритмо-інтонаційною характерністю» [1, 20]. Бракувало, на думку рецензентів, і наскрізної лейтмотивної системи як основи музичної драматургії балету, розвинених дуетних форм (адажіо), притаманних романтичному балету;

пантомімічні сцени в «Данієлі» переважали над дієвим танцем. Не залишилося поза увагою критиків і співвідношення музики та хореографії: «Балетмейстер, свідомо відмовившись від сучасного плану дії, обмежилась класичною хореографією з її лексичними канонами, – писала О. Зінич. – До того ж у сценах, що передують «задзеркаллю», вирішених цілковито засобами класичного танцю, помітна деяка одноплановість і навіть стереотипність хореографічної мови. Тоді як музиці балету радше пасували б вільні пластичні форми» [1, 21]. Проте існували й інші думки: Г. Степанченко, навпаки, зазначала, що в пластичній мові балетмейстер поєднала ознаки класичної та сучасної хореографії. Критик писала: «Балетмейстерові вдалося створити виразну, осібну стилістику танцю, який відповідає музичному задуму композитора... Артисти балету відчують особливості музичної мови... Кожна балетна партія своєю пластикою відтворює багатозначність майстерної партитури Михайла Чембержі» [2, 19]. Слушною стала думка критиків про те, що з огляду на повну відсутність драматургічного визначення образу Данієли, варто було прийняти на фіналі роботи початкову назву вистави – «Дзеркала небесні», яка концептуально більше відповідала лібретній моделі вистави.

Незважаючи на різність думок, балет «Данієла» М. Чембержі тривалий час залишався в репертуарі Національної опери України й слугував вдалим прикладом експериментальної вистави в українському балетному мистецтві 2000-х років.

Література

1. Зінич О. Казка для всіх. *Музика*. 2007. № 2. С. 20–22.
2. Степанченко Г. Театральні обрії Михайла Чембержі. *Музика*. 2013. № 5. С. 18–21.

*Лейбук Мілена Володимирівна,
магістр хореографії,
керівник Зразкового колективу
сучасної хореографії «Маскарад» м. Харків,
заслужений діяч естрадного мистецтва України*

ДИТЯЧА ТВОРЧІСТЬ У БОРОТБІ НА КУЛЬТУРНО-ДУХОВНОМУ ФРОНТІ: ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ВІЙНИ В УКРАЇНІ – МІСТО ХАРКІВ

Творчість супроводжує нас усе життя: спрямовує та підносить, надихає та окрилює. Стимулювання становлення творчих процесів нині стало не тільки пріоритетним напрямом саморозвитку кожного, але й істинним рушієм прогресу суспільства загалом.

Формування власної творчості, творчого потенціалу починається з раннього дитинства. Поінформованість у проблемах творчого розвитку дозволяє пришвидшити успіх формування творчої особистості [1, 1].

Творчість – це одна із найзмістовніших форм психічної активності дитини. Навіть наслідуючи дорослих, дитина творчо видозмінює своє сприймання

відповідно до власних уявлень, а засвоюючи щось нове, пропускає його крізь особистий досвід – неповторний та унікальний. Нові знання кожна дитина творчо трансформує, зі своїми особливостями. Ці процеси є основою тих неочікуваних актів творчості, які породжує та реалізує дитина.

Україна – держава талановитих людей. Держава, де людина може сповна виразити свої здібності. Держава свободи й творчого лету.

Коли на наші землі прийшов ворог, то країна наче завмерла. Ніхто не міг жити й працювати так, як раніше. У кожного наче забрали частинку його самого. І щоб хоч якось виразити свій біль, хвилювання і страждання, люди почали творити. Діти втілили свій страх, тугу, гордість і любов до України в різноманітних ілюстраціях, іронічних карикатурах, чуттєвих віршах, патріотичних піснях, у хореографічних постановках. Націю, яка навіть у такі страшні часи знаходить сили, щоб допомогти країні своїм талантом, не переможе ніхто [2, 1].

Трагедія війни змінює наше життя назавжди. І водночас дає поштовх до творчості, зокрема дитячої.

Війна – це загострені відчуття про цінність сім'ї, мами і тата, про дім, якого у багато кого вже немає, а дітки продовжують його малювати, про мрії, які в багатьох вже не здійсняться... Перемога – діти її чекають, для цього серйознішають і стають старшими водночас, лягаючи спати, тримають мамині руки міцно-міцно [3, 2].

Іноді війну можна описати словами. Іноді – перекласти на мову музики та танцю. Війну можна намалювати або зобразити за допомогою рухів. Творчість воєнного часу розмаїта – так само, як і творчість мирних часів. Вирізняє ж «воєнну» творчість те, що вона є не лише проєкцією внутрішнього світу людини (зокрема дитини) чи намаганням упоратися з емоціями, які переповнюють. Це пам'ять про відчуте й пережите. Це нагадування про трагедію, яка сталася. Віра в те, що з цієї трагічної ситуації вдасться вийти переможцем, та прагнення застерегти нащадків від таких руйнівних подій.

Війна – це завжди руйнування, знищення, смерть. Культура, мистецтво – це творіння, життя.

Нині, під час російсько-української війни, кожен українець боронить свій фронт: і не лише військовий, волонтерський, гуманітарний чи інформаційний, а й фронт мистецький.

Багато танцювальних колективів продовжують займатися танцями, творити в умовах війни, проводять заняття в складних умовах під звуки сирен. Діти хочуть посміхатися й відчувати радість від танців. Кожне слово, кожний рух у танці – це відображення болю, сили та ненависті до ворога.

Діти зі своїми наставниками не зупиняються на досягнутому і працюють та розвиваються ще більше. Їхні проєкти стають все сильнішими й більш сповненими патріотизмом. У кожній танцювальній роботі діти розкривають українську культуру. Через їх виконання намагаються відстояти своє місце жити у вільній країні.

Місто Харків, відоме своєю багатою культурною спадщиною, стало ареною для надзвичайної боротьби під час війни в Україні. У ці непевні часи дитяча

творчість стала важливим засобом виживання та відновлення духу для багатьох молодих жителів міста.

Війна, яка охопила Україну, не оминула й Харків. Місто стало свідком руйнувань, переселень та загрози для безпеки місцевого населення. Специфічною чергою війни стало відчуття небезпеки та невизначеності, особливо для дітей. Але в цих умовах творчість стала джерелом натхнення та засобом боротьби на культурному та духовному фронті.

Багато дітей і підлітків з Харкова вирішили використовувати свої таланти в мистецтві, музиці та літературі, щоб виразити свої емоції та думки про війну. Вони організували художні гуртки, поетичні вечори та музичні концерти, фестивалі, які не лише розвивали їхні творчі здібності, але й підтримували їхні душі.

Ця дитяча творчість не лише надихала й підтримувала молодь Харкова, але й привертала увагу громадськості та медіа. Широке визнання та підтримку отримували як місцеві ініціативи, так і проекти, які об'єднували молодь з інших регіонів України та навіть із-за кордону.

У цій війні в місті Харкові дитяча творчість відіграла роль позитивного фактору в боротьбі на культурному духовному фронті. Вона нагадала всім, що навіть у важкі часи мистецтво й творчість можуть стати силою, яка об'єднує та допомагає виражати надію на мир та краще майбутнє.

Зразковий колектив сучасного танцю «Маскарад» існує з 1997 року. Є володарем міжнародних та всеукраїнських чемпіонатів із танцювального мистецтва, призер кубків світу WordCup dance в Італії, Франції, Англії та Чехії.

Учасники колективу – талановиті, творчі, цілеспрямовані та активні діти. Вони постійно підвищують свій виконавський рівень. Опановують такі дисципліни, як сучасний та класичний танець, гімнастика, акробатика, акторська майстерність. Репертуар поповнюється новими цікавими постановками.

Цей колектив об'єднав юних танцюристів, щоб створити не лише вистави, але й враження, що залишаються в серцях глядачів.

Кожен учасник колективу – це окрема крапля у великому океані танцю, де кожен рух, кожен витончений жест – це вираз особистості та глибокого розуміння мистецтва. Захоплива енергія та плинна гра кольорів стають невід'ємною частиною кожного виступу.

Зразковий колектив сучасного танцю «Маскарад» не просто виконує рухи – вони танцюють із пристрастю, вражаючи глядачів своєю витонченою технікою та харизмою. Кожна постановка цього колективу – це своєрідний театральний досвід, у якому мова тіла розповідає власну унікальну історію.

У часи воєнних дій у місті Харкові вихованці «Маскараду» виявили вражаючий дух та відданість своєму мистецтву. Несприятливі умови не зупинили цей талановитий колектив в його танцювальній місії. Замість того, щоб сховатися від труднощів, учасники об'єдналися ще тісніше, знаходячи в танцювальному процесі не лише розвагу, але й засіб вираження своїх почуттів у складний період.

Вихованці продовжували тренуватися та створювати вистави, навіть якщо це вимагало творчих адаптацій із врахуванням особливостей обставин. Їхні виступи

стали не лише джерелом натхнення для самого колективу, але й символом сили та витримки в умовах непевності та труднощів.

Такий підхід до мистецтва важливий не лише як засіб самовираження, а й як спосіб підтримки духу в часи випробувань. Вихованці колективу своєю відданістю мистецтву підкреслили, що танець може бути не лише розвагою, але й могутнім інструментом подолання труднощів і вираження найглибших емоцій.

Американська радіостанція NPR вирушила до Харкова, щоб розповісти світу про неймовірну силу та витримку дітей, які продовжують танцювати навіть у часи воєнного тиску. Журналісти отримали можливість заглибитися в життя цих вихованців колективу «Маскарад» та поділитися їхнім непересічним досвідом.

Репортери спостерігали, як діти, обличчям в обличчя з випробуваннями, виражали свої емоції через танець, створюючи не лише вистави, але й справжні мистецькі шедеври. Цей репортаж відображав неймовірний дух та витримку молодих артистів, які, незважаючи на війну, продовжують творити красу та позитив у своєму місті.

Історія про дитячий колектив стала свідченням того, що мистецтво може стати не лише розвагою, але й засобом вираження сили та опору в умовах випробувань. Цей репортаж розповів світові про талановитих танцюристів, які залишаються незламними у своїй мистецькій пристрасті.

Література

1. Біла І. М. Психологія дитячої творчості. Київ : Фенікс, 2014. 137 с.
2. Творчість українців під час війни. URL: <https://september.is/ukraine/tvorchist-ukrajintsiv-pid-chas-vijni> (дата звернення: 30.09.2024).
3. Час війни. Рефлексії... Діти... URL: <https://zbruc.eu/node/112113> (дата звернення: 22.07.2024).

***Романенко Світлана Афанасіївна,**
магістр-музикознавець,
викладач першої категорії з фортепіано
КЗ «Доброславська школа мистецтв
Доброславської селищної ради», Одеська область*

ТАНЦЮВАЛЬНІ ЖАНРИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Актуальність вивчення танцювальних жанрів у фортепіанному класі залишається завжди, оскільки початківці засвоюють їх із задоволенням. Танцювальним жанрам притаманні короткі виразні мелодії, повторювальні ритми, які легко сприймаються і запам'ятовуються учнями різних рівнів підготовки. Значення музики для дітей у формуванні виконавської майстерності та музичного мислення вивчають постійно, але ґрунтовних досліджень не так багато. Низка публікацій присвячена творчості українських композиторів (О. Афоніна, О. Зосім, А. Кравченко й ін.). Психолого-педагогічним проблемам присвячено статті

Оксани Гавелі. Роль українських композиторів у розвитку дитячого музичного репертуару вивчають О. Кушнірук, І. Новосядла, О. Олійник, О. Фрайт та ін.

Окремих досліджень з проблем танцювальних жанрів у фортепіанній музиці, визначення танцювальних жанрів і їх роль у фортепіанному виконавстві, види танцювальних жанрів у класичній та сучасній музиці, особливості використання танцювальних ритмів у дитячому фортепіанному репертуарі виявити не вдалося.

Музика українських композиторів для дітей, її танцювальна стилістика, особливості фортепіанних творів українських композиторів для дітей, танцювальні жанри у творах українських авторів, зокрема В. Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано» (1936), серед яких вальс, полька, мазурка, балетна сценка; танцювальні мініатюри М. Скорика з характерними ритмами; сучасні ритми та обробки народних мелодій у дитячих п'єсах Б. Фільц, Є. Станковича – було розглянуто перед тим, як зосередитися на окремих мініатюрах з визначенням ролі танцювальних жанрів у фортепіанній педагогіці.

У музичній педагогіці використання танцювальних творів сприяє розвитку ритмічного відчуття і техніки гри. Прикладом є твори І. Шамо зі стилізацією народних танців у фортепіанних творах, коли учням пропонують визначити специфіку фольклору, виокремити фольклорні елементи, які були використані при стилізації танців. Це сприяє вихованню музичного смаку, виробленню виконавських та методичних підходів до роботи з танцювальними жанрами в класі фортепіано.

На початковому етапі навчання в класі фортепіано найчастіше виконують танцювальні жанри, що мають чітку ритмічну структуру, просту мелодичну організацію та зручну фактуру. Вони допомагають розвивати ритмічне чуття, артикуляцію та координацію рук.

Серед улюблених дітьми танців є вальс. Він має тридольний розмір (3/4), що допомагає учням освоїти плавність і відчуття фразування. Приміром, «Вальс» В. Косенка із циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано» [1]. Вальс досить непростий. Хоча, на перший погляд, традиційний за своєю структурою, розміром, красивим мелодичним розвитком. Тональність сі мінор передає атмосферу легкого, меланхолійного здивування, ніби роздуми над невлостивою красою миттєвості. Як передати цей характер учневі? Простий образ може виявитися недостатнім, тож варто звернутися до гармонічного розвитку, який формує цей настрій.

Початок фрази побудований на зміні септакордів домінанти й тоніки, що становить чотиритактову структуру. Вона настроює на відчуття очікування та ніжної невизначеності. Далі розвиток стає більш несподіваним: звучать септакорди на субдомінанті, сьомому, третьому, шостому ступенях, а також септакорді другого ступеня. Напруга наростає, коли гармонія рухається до домінантового басу, затримуючись на ньому майже два такти. Після чого тоніка з'являється раптово й дуже коротко, лише на третій долі такту. Цей момент викликає відчуття миттєвого просвітлення, яке швидко зникає, залишаючи після себе запитання.

Драматургічний розвиток триває. Перший чотиритактовий мотив повторюється в першій фразі другого речення, але його друга фраза має висхідний напрямок, що підсилює відчуття пошуку. Вона побудована на послідовності септакордів четвертого, сьомого, шостого, сьомого, першого ступенів, після чого з'являється D65 до ре мажора. Далі домінантсептакорд соль мажора надає яскравості та рішучості настрою. Але ця гармонія швидкоплинна – вже на басу соль вона перетворюється на той самий домінантсептакорд, проте з подальшим розв'язанням у Соль мажор. І тут раптом несподіваність: соль мажор миттєво стає соль діезом, переходячи в зменшений септакорд, що рухається через квартсекстакорд домінанти соль мажора до домінантового квартсекстакорда сі мінора. Нарешті, звучить тоніка сі мінор, але враження завершеності ще не виникає.

Кульмінація емоційної нестабільності – несподівана поява неаполітанського до мажора з домінантою сі мінора, яка повторюється двічі. Це момент здивування, коли слухач очікує одного, але отримує зовсім інше. Після цього відбувається розв'язка: постлюдія на басу Сі, проте з ре діезом у гармонії, що переносить нас у сі мажор. Це надає фіналу світлого, але не безтурботного звучання – прощального, з відтінком ностальгії. Останній акорд, завершуючи твір у сі мажорі, формує відчуття завершення, проте легкий відтінок суму виникає через несподівану появу до-бекару, ніби натяк на те, що історія не завершується остаточно, а залишається відкритою для подальших роздумів.

Наступним танцем, який викликає задоволення від виконання, є полька. Цей веселий, енергійний танець у дводольному розмірі (2/4) сприяє розвитку чіткої артикуляції та швидкої зміни позицій, приміром «Полька» В. Косенка. Але в класі прагнемо показати українські здобутки в єдності з розвитком європейської музики, і тут актуальними є легкі обробки польок для дітей Й. Штрауса.

Обробки польок Йоганна Штрауса також є улюбленими серед учнів класу фортепіано. Їхня привабливість зумовлена яскравими, легкими для запам'ятовування мелодіями та чіткою ритмічною організацією, що допомагає формувати відчуття метроритму й музичної структури. Польки Штрауса часто мають грайливий характер, наповнені динамічними контрастами, що робить їх чудовим матеріалом для розвитку техніки легато та стакато, роботи над артикуляцією і швидкістю реакції пальців.

Окрім цього, польки дозволяють учням ознайомитися зі стилістикою віденської танцювальної музики, яка є важливою складовою європейської музичної культури XIX століття. Вони допомагають розвивати виразність гри, оскільки виконання цих творів потребує вміння передати характерний святковий, елегантний настрій. Учні вчаться варіювати динаміку, використовувати акценти, правильно інтерпретувати ритмічні фігури, такі як пунктирний ритм або синкопи, що є типовими для цього жанру.

До найпопулярніших творів Й. Штрауса, які часто виконують у фортепіанних класах, належать «Тритш-Тратш-Полька», «Грім і блискавка», «Анна-полька» та «Полька-піцикато». Вони підходять для різних рівнів підготовки: початківці можуть виконувати спрощені версії, а більш досвідчені учні – повноцінні обробки, що включають складніші технічні елементи та фактурні

розширення. Тож польки Й. Штрауса є не лише чудовим навчальним матеріалом, а й допомагають виховувати в учнів любов до класичної танцювальної музики, формуючи їхню музикальність, технічну майстерність і стилістичне розуміння жанру.

Наступним танцем, який часто виконують у класі фортепіано, є Менует. Це спокійний, урочистий танець у розмірі $\frac{3}{4}$, який допомагає розвивати відчуття стилю та елегантності у виконанні. Яскравим прикладом є Й. С. Бах – «Менует» з «Англійських сюїт» або Л. Бетховен – «Менует» соль мажор.

Менуети Й. С. Баха з «Англійських сюїт» є витонченими зразками танцювальної музики бароко, де гармонійно поєднуються ритмічна чіткість і мелодійна елегантність. Учні мають знати, що менует – це урочистий придворний танець у тридольному розмірі, який у Баха набуває глибшого змісту завдяки багатству поліфонічної фактури та вишуканій мелодичній лінії.

Менуети в «Англійських сюїтах» мають стабільний пульс, передаючи відчуття природного руху. Їхня ритмічна структура базується на рівномірному чергуванні сильних і слабких долей, що надає музиці відчуття граційності й рівноваги. Чітко окреслені метричні акценти допомагають виконавцеві зберігати танцювальний характер, а синкопи та дрібні ритмічні фігури додають витонченості й легкості.

Мелодії в менуетах Баха відзначаються ясністю та логічною побудовою, що завжди приваблює маленьких виконавців, попри те, що танці були написані в XVII столітті. Вони часто складаються з плавних, співучих фраз, які формують своєрідний музичний діалог. Використання секвенцій, орнаментальних прикрас і тональних модуляцій додає мелодійній лінії витонченого барокового звучання. При цьому Бах зберігає баланс між строгою формальністю танцю та виразністю мелодичних інтонацій.

У менуетах Баха ритм і мелодія взаємодіють так, що виникає відчуття невимушеної граційності. Структура музичних фраз органічно вписується в танцювальну форму, підкреслюючи природний рух танцю. Поєднання рівномірного ритмічного пульсу з плавними мелодійними лініями надає менуетам особливого барокового шарму та аристократичної вишуканості.

Менуети Й. С. Баха з «Англійських сюїт» є зразками витонченого танцювального стилю, де ритмічна чіткість і мелодійна елегантність утворюють єдине ціле. Вони не лише відображають характер епохи бароко, а й залишаються актуальними у виконавській практиці завдяки своїй виразності, логічності та художній довершеності.

Для передачі темпів, у яких звучали менуети Баха, учням варто показати картини майстрів епохи Бароко. Танцівники тих часів мали важкий одяг і взути, багатокомпонентні перуки, тому вони рухалися повільно і темпи часів Бароко відрізняються від сучасних. Фільми й відеоматеріали допоможуть розкрити особливості епохи та показати це в грі на фортепіано.

Поза нашою увагою ще залишаються інші танці, зокрема жвавий танець у дводольному розмірі, часто з пунктирним ритмом – Гавот, який виконують для розвитку точності в ритмічних малюнках (Й. С. Бах – «Гавот» з «Французьких

сюїт»). Звичайно, українські народні танці (гопак, козачок, коломийка), які сприяють розвитку технічної майстерності та ритмічної гнучкості (В. Косенко – «Український танок», Б. Фільц – «Гопак», М. Скорик – «Коломийка»).

Тож освоєння танцювальних жанрів у музичному навчанні сприяє розвитку ритмічного відчуття та моторики, формуванню стійкого пульсу та навичок ансамблевої гри, знайомству з музичною формою (повторення, контраст, варіаційність), вихованню музикальності та артистизму.

Література

1. Косенко В. 24 дитячі п'єси для фортепіано. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/5445/file.pdf> (дата звернення: 17.05.2025).

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

ІННОВАЦІЙНІ ОСВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦТВІ ТАНЦЮ

Досить успішному розвитку особистісно-канонічних, освітніх технологій в мистецтві танцю слугує педагогічна майстерність керівника хореографічного гуртка, яка потребує комплексної, тривалої підготовки в системі педагогічної освіти. Прагнучи досягнути «секрети» інноваційних освітніх технологій у мистецтві танцю, керівник гуртка повинен володіти певними методами й прийомами навчання та виховання. Сучасні трансформації в системі освіти зумовлюють необхідність впровадження інноваційних технологій мистецтва танцю в процес навчання. Виклики сьогодення вимагають від керівників гуртків нових підходів до організації освітнього середовища, яке сприятиме розвитку креативного мислення, артистизму та самовираження в дітей в умовах воєнного стану.

Складовою інноваційних освітніх технологій у мистецтві танцю, на нашу думку, є педагогічна техніка, яка насамперед становить групу вмінь майбутнього керівника гуртка керувати своєю поведінкою: бути в гарному настрої, мати привітну посмішку й ласкаве слово, вміти висловлювати свої думки. Також необхідно вміти впливати на особистість і колектив через дисципліну. Педагогічна техніка є комплексом умінь керівника гуртка, що сприяє взаємодії з вихованцями в будь-яких ситуаціях, зокрема здатність використовувати психофізичний апарат як інструмент виховного впливу, прийоми володіння собою і прийоми впливу на інших. Все це однозначно є інноваційним аспектом технології в мистецтві танцю.

Крім досконалого знання предмета, керівник гуртка повинен знати методику педагогіки, вивчити анатомію людини, музику, стати певною мірою психологом, який аналізує душевний стан своїх підопічних, а це щоденний розвиток інноваційних технологій у мистецтві танцю, особливо в умовах сьогодення.

Серед етапів інноваційних освітніх технологій у мистецтві танцю також є методична підготовка, вивчення досвіду вчителів-новаторів, спілкування з керівниками провідних танцювальних колективів, організація семінарів.

Отже, зміст інноваційних освітніх технологій у мистецтві танцю передбачає знання предмета, методики його викладання, психології дітей різного віку. Використання активних, професійно орієнтованих методів навчання дозволяє сформувати в керівників гуртка творчий підхід до своєї роботи, навчити їх працювати усвідомлено та самостійно, активізує пізнавальну діяльність. Серед методів інноваційних освітніх технологій у мистецтві танцю передусім такі: моделювання фрагментів хореографічних занять, що допомагає майбутньому вчителю хореографії краще усвідомити сутність педагогічних явищ, набутти певного рівня педагогічної майстерності; презентація власних творчих доробків студентів – самостійно створені танцювальні композиції, записи фрагментів уроків, постановчі роботи; різні види спеціальних хореографічних практик тощо.

Інноваційні освітні технології в мистецтві танцю охоплюють як цифрові інструменти (відеоаналітика, онлайн-платформи, віртуальні студії), так і нові педагогічні моделі: проєктне навчання, технології змішаного та дистанційного навчання, методику «перевернутого класу» [1, 25]. Їх застосування дозволяє створити динамічний, адаптивний навчальний простір, орієнтований на індивідуальні особливості кожного учасника.

Одним з ефективних напрямів є використання відеоаналізу, коли діти та підлітки можуть самостійно переглядати власне виконання танцю та порівнювати його з професійними зразками. Такий підхід сприяє формуванню саморефлексії та критичного мислення [2, 52].

Варто також відзначити роль інтерактивних методів – імпровізаційних завдань, творчих лабораторій, танцювальних перформансів, – які активізують самостійність дітей [3, 74].

Особливого значення набуває підготовка молодого покоління як фасилітатора процесу навчання, здатного поєднувати класичні традиції з цифровими можливостями. Такий підхід відповідає сучасній парадигмі особистісно орієнтованої освіти [4, 41].

На думку психологів, талановитими можна назвати тих особистостей, які демонструють високі досягнення. Перспективи таких особистостей визначаються рівнем їхніх досягнень або потенційними можливостями в одній або кількох сферах, зокрема руховій. Здібності полегшують засвоєння професійних навичок керівників гуртка.

Комплексна професійна підготовка, самовдосконалення, саморозвиток, різні майстеркласи створюють всі можливості для подальшого засвоєння та вдосконалення педагогічної майстерності, розвитку загальнопедагогічних і професійно-практичних здібностей, без яких не можлива викладацька діяльність. Кожен день подальшої роботи – інновація (новизна), освіта (самовдосконалення), технології (наукові канони) в мистецтві танцю.

Упровадження інноваційних освітніх технологій мистецтва танцю не лише модернізує зміст і форму навчального процесу, а й підвищить його результативність,

відкриє нові можливості для професійного й особистісного зростання майбутнього покоління.

Отже, все стає можливим лише за умови самовдосконалення, що орієнтоване не лише на формування мистецтвознавчих знань, розвиток виконавських умінь і навичок, але й на вдосконалення своєї педагогічної майстерності, здатність моделювання і прогнозування художньо-педагогічного процесу з урахуванням закономірностей розвитку і самовдосконалення його суб'єктів в інноваційних освітніх технологіях у мистецтві танцю. Розвиваємо себе надалі. Оновлюємо розумову базу і не забуваємо про хореографічні закони.

Література

1. Гуменюк І. І. Інноваційні технології навчання у професійній підготовці хореографів. Київ : Міленіум, 2021.
2. Лисенко І. Хореографія та новітні технології: методологічні орієнтири. *Мистецтво і освіта*. 2020. № 3.
3. Руденко Л. В. Сучасні підходи до викладання хореографічного мистецтва. Харків : Основа, 2019.
4. Шульга Н. М. Інтерактивні технології в мистецькій освіті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022.

*Гулик Вікторія Сергіївна,
викладач-методист Київської муніципальної
академії танцю імені Сергія Лифаря*

ВИБІЙКА – ОДНА З ОСНОВНИХ ТЕХНІК ДЕКОРУВАННЯ ТКАНИН ДЛЯ ВИГОТОВЛЕННЯ ОДЯГУ

У статті «Костюм та його значення в розкритті образів хореографічного твору» Д. Демків пише: «Незважаючи на всі лихоліття, що зазнав український народ протягом багатьох віків, він зберіг і доніс до нас скарби народної творчості, духовну і матеріальну культуру, яку творили наші предки» [2, 43]. Одяг – це частка душі народу. Упродовж усього існування він задовольняв духовні та матеріальні потреби людей; виконував побутову, обрядову та соціальну функції. Емоційна складова, яка виражена на високому мистецькому рівні, віддзеркалює естетичні вподобання, світогляд та психологію українського народу. Це унікальне явище посідає визначне місце як у національній, так й у світовій культурі загалом [4].

Український костюм розвивався в тісному зв'язку з іншими культурами. Завдяки вигідному географічному розташуванню України, на її території заклались передумови для формування ранніх центрів культури. Вони, відповідно, перебували в контакті з Візантією, цивілізаціями Давнього світу, народами Сходу й Західної Європи. Активні сухопутні та водні торговельні шляхи, що простягались Україною, забезпечували не тільки культурні зв'язки, а й обмін товарами між усіма частинами світу [4].

Етнічна історія народу істотно вплинула на костюм українців. Упродовж історичного розвитку українських земель закладались локальні особливості національної культури, що, безперечно, мало промовистий відлук і в одязі. Різноманітні дослідження, розкопки та відкриття доводять, що під впливом сусідніх народів та історичних подій національний одяг змінювався. А національні традиції та смак помітні переважно в його оздобленні [3].

Як відомо, народне вбрання виготовляли з тканин домотканих та фабричних. Саморобні тканини – це «яскравий показник рівня матеріальної культури населення» [4, 55]. Їх виготовляли з однорідної та неоднорідної нитки. Були виключно лляними, із льону на половину з коноплею, з часом – конопляне разом з бавовною і виключно із бавовни. Від способу ткання залежали щільність, товщина, колір, фактура та малюнок. Важливою була ширина полотна, бо впливала на крій майбутнього одягу. А фабричні нитки зробили домоткане сукно тоншим, еластичнішим, а колірну палітру різноманітнішою.

Суттєвою соціальною, етнічною та естетичною ознакою був колір тканин, які використовували для пошиття одягу. Він слугував засобом вираження народної психології, смаку, світогляду, виокремлював обрядовий одяг, відображав статеві та вікові градації, святковість чи повсякденність одягу, виконував декоративну функцію. Кольорову тканину й прядиво фарбували власноруч у домашніх умовах або віддавали ремісникам (синальникам, дубильникам, красильникам, вибійникам). Фарбники були натуральні та місцевого походження, зрідка куповані чи привізні. Природними фарбниками слугували настої листя, квітів, кори, настої плодів, у які додавали хлібний квас та деякі хімікати (в доступі були квасці, мідний купорос тощо). Народні майстри мали у своєму арсеналі чимало методів та рецептів фарбування тканин, що робило більш різноманітною палітру кольорів та відтінків їхніх виробів.

Колір і фактура саморобних тканин були чудовим фоном для різноманітного декорування. Одяг оздоблювався вишивкою, тканням, вибійкою (безпосереднє нанесенням орнаменту на тканину) та нашивками (їх розташовували на вже готовому одязі).

Невигадливий крій українського народного одягу сприяв розвитку поліхромного художнього ткацтва, яке виконували різними техніками. Однак, крім нього, широкоживаною була й вибійка – техніка нанесення візерунка на тканину. Це давній спосіб: на дошках вирізьблювали малюнок та відтискали на тканині олійною фарбою. Поширена вона була в Україні у період з XVIII – першої чверті XX століття. Вибійчасті тканини виробляли вдома, на ярмарках. Майстрів-вибійників у західних областях України називали мальовники, маляр, друкарі, друкарі полотен, димкарі. Декоровані ручною вибійкою тканини називали: на Львівщині мальованками, у західних районах Дрогобиччини друкованицями, а на Наддніпрянщині димками [4].

Вибійки відтворювали двома техніками. Перша – верхнього вибивання, друга – резервного (кубового). Інколи дві техніки поєднувались в одному виробі. Вибійки мали рослинний або геометричний орнамент. Перший складався з квітів, листя, стебел. Такі мотиви називали чічки, квіточки, сливки, на пшеничку,

кружальця, на перець, барвінканя. Другий – становили ромби, овали, коліщата, зубці, квадрати, шестикутні зірки, поздовжні смуги (рівні, ламані чи хвилясті) тощо. Ці мотиви називали зернятка, горошок, баньки, полосатка, полосатка у дві смужки, клинці з кривулькою, вовчі зуби. Іноді ці два варіанти оздоблення поєднували в одній композиції і komponувались у лінійному, шаховому або вільному порядку. Для лінійної композиції характерне ритмічне чергування поздовжніх смуг, однакових або різних за шириною. Простір між ними заповнювали візерунки кривулок, овалів, зірочок, коліщат, переплетіть із квітів та листя. При шаховому укладі букети квітів чи дрібні фігури розташовували рядами у відповідному порядку. Неодноразово для заповнення поля вибійки використовували й дрібні елементи (штрихи, крапки тощо). У вільному варіанті оздоблення рослинні мотиви рівномірно вкривали все полотно вибійки плоским малюнком [4].

Анімалістичний малюнок траплявся рідко.

За винятком деяких областей, вибійку широко застосовували по всій Україні як тканину для одягу. З неї шили жіночі спідниці (димки, друкованиці, мальованки), верхній полотняний одяг та штани. Але із середини XIX століття фабричні техніки оздоблення тканин все більше витісняли вибійку, і вона з часом занепадала.

Будучи однією з галузей традиційної культури українців, костюм віддавна є об'єктом досліджень різних вітчизняних та іноземних фахівців. Джерелом досліджень найбільш ранніх періодів історії українського одягу є археологічні, іконографічні, літописні та архівні матеріали. Чималий спадок з історії української традиційної культури (до якої належить й одяг) залишили письменники, художники, фольклористи, етнографи, археологи, історики, антропологи. Він зберігається в музейних колекціях та фотоархівах, і до сьогодні поповнюється завдяки постійним етнографічним експедиціям у різних кутках України [4].

Г. Забашта у статті «Сценічний костюм: практика й проблеми» пише: «Народне традиційне мистецтво, будучи неперевершеним взірцем, слугує для митця джерелом ідей, уроком вічної краси й мудрості» [1, 78]. У сьогочасному світі важливо продовжувати зберігати культурні надбання наших пращурів. Ці знання як необхідні для відновлення раніше набутого, так і слугуватимуть основою сучасного мистецтва та наповнять його новим змістом. Національний костюм є потужним засобом духовного й естетичного виховання молодого покоління [3]. Й обізнаність з історії українського костюма важлива, особливо в професійній підготовці майбутніх етнографів, істориків, мистецтвознавців, художників, хореографів, дизайнерів тощо.

Література

1. Забашта Г. П. Сценічний костюм: практика й проблеми. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку* : наук.-практ. конф. 28 лютого 2002. С. 78–81.
2. Демків Д. П. Костюм та його значення в розкритті образів хореографічного твору. *Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи* : наук.-практ. конф. 28 жовтня 2003. С. 43–46.
3. Кузик О. Є., Голдрич О. С. Основи українського народно-сценічного костюма. *Традиції, культура, танець, народне вбрання* : навч. посіб. Львів, 2023. 328 с.; іл.
4. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176 с.; іл.

Секція 3

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

*Дем'яненко Катерина Валеріївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*
Науковий керівник:
*Шумілова Вікторія Віталіївна,
доцент, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України*

ЕВОЛЮЦІЯ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА КРИЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРИЧНИХ І КУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Балет як форма сценічного мистецтва посідає унікальне місце в культурному просторі людства, відображаючи в собі не лише естетичні канони свого часу, але й глибокі трансформації в суспільстві, ідеології, релігії та філософії. Його історичний шлях – це не просто зміна танцювальних технік чи сюжетних ліній, а складна й багатогранна еволюція, що відбувалася у взаємодії з політичними режимами, національними ідентичностями, художніми стилями та глобальними культурними течіями. Від своїх джерел у придворних ритуалах і святкуваннях епохи Ренесансу до сучасних форм постмодерного танцю балет зазнав фундаментальних змін, які є віддзеркаленням глибоких соціокультурних процесів, що формували світову цивілізацію [5].

Початкові форми балету були тісно пов'язані з урочистими подіями при королівських дворах, зокрема у Франції та Італії, де танець мав насамперед декоративну та церемоніальну функцію [2]. У цих ранніх формах мистецтва основна увага зосереджувалась на пишності костюмів, суворому етикеті рухів та створенні образу гармонії і порядку, які ідеологічно підкреслювали владу монарха. У цьому сенсі ранній балет був не стільки видом театрального мистецтва, скільки проявом політичного меседжу – мови тіла, підпорядкованої структурі соціальної ієрархії. В епоху Людовика XIV, котрий сам активно брав участь у балетних виставах, танець набув ознак державної політики, де естетичне й політичне зливалися в єдине ціле. Саме із цього часу балет починає формуватися як автономна мистецька система, що вбирає в себе впливи музики, драматургії, архітектури та костюмного дизайну [4].

Перехід балету з придворного середовища на театральну сцену знаменував глибоку культурну зміну: з елемента монархічного самопрославлення він поступово перетворюється на форму художнього самовираження. Цей процес

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

особливо активізувався у XVIII столітті, коли зростає зацікавленість до індивідуального героя, емоційної експресії та драматургічної глибини вистав. Просвітницька епоха внесла в балет елементи гуманістичного підходу, внаслідок чого на перший план вийшов образ людини як центрального носія змісту мистецтва. Балет почав апелювати до внутрішніх переживань, конфліктів та моральних дилем героїв, а його технічна мова ставала дедалі вишуканішою і точнішою. Саме в цей час народжується жанр балету-п'єси, де сюжет, хореографія та музика взаємодіють у єдиній драматургічній структурі [1].

XIX століття став періодом класичного розквіту балетного мистецтва, коли сформувалися основні канони академічного балету. В естетиці романтизму балет перетворився на потужне середовище для вираження ідеалів духовності, краси та мрійливості. Романтичні балети, зокрема «Жізель» або «Сильфіда», втілювали ідею втечі від суворої реальності до світу фантазії, містики та піднесених почуттів. Це був період панування жіночого образу – ефемерної, ніжної, трансцендентної істоти, яка вивисується над матеріальним світом і символізує ідеалізовану духовність. Балерина, одягнена в білосніжну сукню, стала втіленням ідеалу краси, гармонії і недосяжної досконалості. Водночас балет переживає технічну революцію: удосконалюється система позицій, розширюється словник рухів, з'являється пуантна техніка, що символізує прагнення до «невагомості» і втечі від тілесного [3].

У другій половині XIX століття і на початку XX століття в балеті відбуваються радикальні зміни, спричинені загальними трансформаціями в європейському мистецтві. Епоха модернізму принесла з собою пошук нових форм, заперечення традиційних канонів і прагнення до синтезу мистецтв. У цей період на арену виходять фігури, що стають символами нової епохи – Вацлав Ніжинський, Михайло Фокін. Вони демонструють, що балет може бути не лише витонченим мистецтвом, а й радикальним висловлюванням, носієм філософських ідей і культурного протесту [4].

У XX столітті балет не лише зберіг своє значення, а й набув нових функцій. На тлі соціальних катастроф, воєн, революцій та урбанізації він стає простором для рефлексії над долею людини в мінливому світі. У західному світі, особливо в США, виникають нові школи та напрями, серед яких домінують неокласичний балет Джорджа Баланчина та сучасний танець, що поступово відходить від суворих академічних форм. Балет стає демократичнішим, відкритим до різних культурних впливів, експериментів та технік. Водночас у країнах соціалістичного табору, зокрема в СРСР, балет зберігає академічну суворість, але набуває ідеологічного навантаження. Він стає засобом культурної пропаганди, демонстрації державної могутності та духовної вишості. Проте навіть у таких умовах балет залишається формою високого мистецтва, де розвиваються унікальні школи та виконавські традиції [2].

Сучасний балет переживає нову фазу переосмислення. У XXI столітті він існує на перетині жанрів, форматів і технологій, постійно адаптуючись до нових викликів. Застосування мультимедіа, цифрових технологій, залучення елементів, контактної імпровізації та сучасних стилів танцю свідчать про гли-

боку трансформацію цього мистецтва. Теперішній балет перестає бути лише мистецтвом сцени – він переходить у простір перформансу, інсталяції, віртуальної реальності. Одночасно з цим відбувається і повернення до тілесності, до дослідження тіла як носія досвіду, травм, ідентичностей. Танець, з одного боку, звільняється від надмірної естетизації, а з іншого – повертається до автентичності руху, до вираження суб'єктивного досвіду. У сучасному балеті зникає чітка межа між виконавцем і глядачем, між формою і змістом, між класикою та експериментом. Це мистецтво вже не диктує, як потрібно рухатися, а запитує, навіщо і про що цей рух [5].

Отже, балетне мистецтво постає як унікальний культурний хронотоп, що відображає найглибші коливання людської історії та свідомості. Його еволюція – це шлях від ритуального жесту до глибокої філософської метафори, від підпорядкування владному порядку до утвердження свободи мистецького вислову. Кожна епоха залишала в балеті свої сліди, перетворюючи його на живий архів цивілізації, що без слів розповідає про страхи, надії, ідеали та боротьбу людини за право бути собою. У цьому сенсі балет – не лише витончений танець, а й жива мова культури, що ніколи не мовчить.

Література

1. Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2024. 180 с. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zinchenko_Veronika_Ukrainian_Ballet_disertation_2024.pdf (дата звернення: 09.05.2025).
2. Гресь О. І. Балетна гоголіана в Україні (1940-і – початок 2020-х років). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ. 2024. 200 с. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2024/06/Gres-Dysertacziya-SAJT_compressed.pdf (дата звернення: 09.05.2025).
3. Плахотнюк О. А. (ред.) Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс). СПОЛОМ, ЛНУ імені Івана Франка. Львів. 2020. 308 с. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/O.-Lan-statti-z-Koletyvnoi-monohrafiia.pdf> (дата звернення: 09.05.2025).
4. Ma M. J. The Origin and Development of Classical Ballet. Scientific Research Publishing. Wuhan. 2019. 12 с. URL: <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=3615524> (дата звернення: 09.05.2025).
5. Fisher J. The Routledge Introduction to Ballet: Its Culture and Issues. Routledge. Лондон. 2020. 250 p. URL: <https://www.routledge.com/The-Routledge-Introduction-to-Ballet-its-Culture-and-Issues/Fisher/p/book/9780367434762> (дата звернення: 09.05.2025).

*Куліш Тетяна Ігорівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Корисько Наталія Михайлівна,
заступник завідувача кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
доцент, заслужений працівник культури України*

ЖІНОЧИЙ АРХЕТИП У СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: ОБРАЗ МАВКИ ЯК ГЕРОЇНІ-ПРОВІДНИЦІ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ «ШЛЯХ ДО КВІТКИ ЖИТТЯ»

У національній культурі України образ Мавки є одним із найглибших архетипів, що поєднує в собі містичне, природне та жіноче начала. Як героїня літературної драми Лесі Українки «Лісова пісня», Мавка уособлює естетичний і духовний ідеал, є символом внутрішньої свободи, любові до природи, а також провідницею між світом людським і надприродним [1, с. 45].

У хореографічній композиції «Шлях до квітки життя» Мавка постає не лише як персонаж літературного джерела, а як трансформований образ жінки-провідниці, що веде глядача крізь символічну подорож становлення, очищення і відродження. Хореографічна лексика тут стає засобом глибокої метафоричної мови, яка відтворює не лише рух, а й зміст – через пластику, емоцію, ритм [4, 12].

Образ Мавки в композиції представлений у кількох вимірах: як чиста душа-природа, як та, що відчуває біль світу, і як мудра жінка, здатна вести інших до внутрішньої гармонії. Таке багатопланове втілення вимагає від виконавиці тонкого психологізму, пластичної виразності та здатності працювати з енергетикою образу. Героїня не просто танцює – вона транслює ідеї внутрішнього пошуку, жертвовності й духовного піднесення [2, 178].

Особливої уваги заслуговує використання етнічних мотивів: музичні теми, побудовані на українських народних інтонаціях, елементи традиційного вбрання, жестові цитати з фольклорного танцю. Усе це дозволяє створити глибокий національний контекст, де Мавка є не лише художнім образом, а втіленням жіночої сакральності українського міфу [3, 89].

З технічного боку, хореографічна композиція «Шлях до квітки життя» поєднує елементи сучасного танцю, контемпорарі та класичної школи, що дозволяє максимально гнучко передати трансформаційний шлях героїні. Танцювальні комбінації побудовані на принципах контрасту – від плавної, кругової пластики, що символізує стан гармонії, до різких, ламаних рухів, які втілюють внутрішню боротьбу, розрив із минулим та перехід до нового етапу [4, 115].

Не менш важливою є взаємодія Мавки з іншими сценічними образами – силами природи, символами втрат і спокус, які постають у вигляді масових сцен або парного танцю. Ця взаємодія розгортається як міфологічний діалог, у якому Мавка виявляє жіночу мудрість, здатність прощати, вести за собою і захищати. Її образ як провідниці виходить за межі індивідуального й постає як

універсальний символ духовного пробудження, притаманного жіночому началу. Через цей образ сцена перетворюється на простір ініціації – не лише для героїні, а й для глядача, який проживає з нею шлях до квітки життя [2, 182].

Аналізуючи сценічне втілення, зробимо висновок, що Мавка – це не лише персонаж, а жіночий архетип у його найвищому духовному прояві. У композиції «Шлях до квітки життя» вона веде глядача через біль, втрату, очищення до народження нового – квітки життя, що символізує оновлення, любов і надію [1, 102].

Отже, авторська композиція стає простором, де давні архетипи набувають нового звучання. Образ Мавки – це не лише естетична фігура, а символ глибоких екзистенційних пошуків сучасної жінки та людства загалом [3, 93].

Література

1. Українка Л. Лісова пісня. Київ; Дніпро, 1975. 150 с.
2. Юнг К. Архетип і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2001. 588 с.
3. Костюк Л. Жіночі образи в українському фольклорі та драматургії. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. № 35. С. 85–95.
4. Іващенко О. Хореографія як форма національного коду. *Сценічне мистецтво і сучасність*. 2021. № 18. С. 110–120.

Обложок Анжеліка Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Корисько Наталія Михайлівна,
заступник завідувача кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
доцент, заслужений працівник культури України

ТРАДИЦІЇ ТА ОБРЯДОВІСТЬ ЯК ІДЕНТИЧНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ: ВЕСІЛЬНА ОБРЯДОВІСТЬ ПОЛІССЯ

Весільна обрядовість – це не просто свято, а сакральне дійство, у якому концентруються глибинні сенси буття народу, його уявлення про життя, родину, спільноту. Особливо цінною є весільна традиція Полісся – регіону, де збереглися архаїчні форми ритуалів, символів та обрядів.

У семіотичному плані українське весілля є своєрідним кодом національної ментальності, у якому об'єднуються два роди, освячується новий етап життя і закладаються основи нової спільноти. Весілля – це театралізоване дійство, де кожен учасник виконує визначену роль – від старостів і сватів до світилок, дружок, бояр, музик та кухарок [2].

Один із центральних обрядових моментів – заміна головного убору нареченої, яка символізує перехід з дівочтва в шлюбне життя. Вінок, часто з барвінку, – це символ молодості й чистоти, приналежності до дівочої громади. Після

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

обряду покривання його замінюють на чіпець, кимбалку або намітку –атрибути заміжньої жінки. Такий обряд супроводжується піснями, що акцентують драматичність моменту розриву з минулим [2].

«Ой, як тобі, Ганусю, не жаль буде, / Як у саду барвінок цвісти буде, / Будуть іти усі дівки вінки плести, / Через твоє подвір'я будут нести...».

Ще одним важливим елементом є рушник, зокрема заручиновий. Він мав магичне значення: саме ним перев'язували руки молодих або представників двох родин під час обряду заручин. Це символізувало злагоду, духовне й соціальне з'єднання двох родів у єдину спільноту [3].

Бояри (друзки зі сторони молодого) та дружки / світилки (зі сторони молоді) – це не просто помічники. Їхнє завдання – бути свідками обрядів, забезпечувати підтримку, захистити молодих від «злого ока», брати участь у виконанні пісень і діалогів. Світилки, наприклад, допомагали молодій у перевдяганні, символічно освітлюючи шлях у нове життя. Усе це формує глибоку спільноту, що об'єднує громаду [4, 384].

Весільні пісні – це не лише музичний супровід, а носії міфологічного мислення, заклиальної магії, морального коду нації. У них закладено побажання щастя, родинної злагоди, взаємоповаги. Як зазначає Л. Єфремова, такі наспіви є символами, які завдяки сталій традиції формують емоційне тло обряду [4, 384].

На сучасному етапі, в умовах глобалізаційних процесів, весільна обрядовість зазнає певних трансформацій: спрощуються ритуали, втрачаються символи, зменшується роль пісень і традиційного одягу. Проте водночас існує і протилежна тенденція – етнізація весілля, зокрема серед молоді, яка прагне повернутися до автентичного, до джерел національної культури. Відтворення стародавніх обрядів, використання рушників, вінків, старовинного вбрання – усе це є актом культурного самоусвідомлення і способом виявити свою національну приналежність [5, 112].

Весільна обрядовість виконує також функцію міжпоколінного діалогу. Адже багато знань, пісень, обрядів передаються усно від бабусь до онуків, від матерів до дочок. У цьому виявляється безперервність традиції, збереження пам'яті про предків, зв'язок поколінь. Такі знання мають не лише етнографічну цінність, а й емоційну, моральну, виховну. Залучення до весільного дійства членів родини різного віку сприяє укріпленню родинних зв'язків, формує почуття причетності до спільної культурної спадщини [5, 117].

Символіка весілля, його структура, участь громади, сакральність обрядів – усе це робить весілля не просто родинним святом, а унікальним елементом української ідентичності. Втрата цих традицій – це втрата частини себе як народу. Саме тому надзвичайно важливо не тільки досліджувати весільну обрядовість, а й зберігати її, передавати наступним поколінням, адаптуючи при цьому до нових умов життя [1].

Вивчення та популяризація весільної обрядовості Полісся – це не лише шлях до пізнання минулого, а й активна форма самоідентифікації українців, що сприяє зміцненню національної свідомості, духовного єднання народу. Весілля

як традиція – це той культурний код, який об’єднує нас, формує націю, надає змісту та глибини нашій сучасності [1].

Весільна обрядовість Полісся – це не архаїка, а жива тканина культури, яка формує національну ідентичність. Традиції головного убору, обряди з рушником, ролі учасників весілля – усе це є виразом глибокої філософії життя. У часи глобалізації та втрати культурних орієнтирів надзвичайно важливо вивчати, зберігати й популяризувати накопичені поколіннями знання. Адже саме традиції об’єднують нас, роблять унікальними та ідентичними, а без минулого – немає майбутнього.

Література

1. Єфремова Л. О. Українська весільна обрядовість у контексті сучасної культури. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2017. Вип. 33. С. 115–121. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/31.pdf (дата звернення: 16.05.2025).
2. Симонова Є. М. Покривання молодої у весільному обряді Полісся як ритуал соціального переходу. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2019. Вип. 3. С. 169–174. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2019-3/8.pdf> (дата звернення: 16.05.2025).
3. Сущенко О. Ю. Символіка весільного рушника в українській традиції. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2023. Вип. 3. С. 158–162. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2023-3/23.pdf> (дата звернення: 16.05.2025).
4. Весільні пісні українців: тексти, контексти, коментарі / упоряд. І. І. Желясковська. Київ : ІМФЕ НАН України, 2015. 384 с.
5. Гургула О. В. Обрядовість як форма збереження національної пам’яті українців (на прикладі весільної обрядовості). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2020. Вип. 53. С. 112–117.

Шнак Володимир Едуардович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Науковий керівник:

Забредовський Степан Григорович,

професор кафедри хореографії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

професор, кандидат педагогічних наук,

заслужений діяч мистецтв України

САКРАЛЬНИЙ ЗМІСТ НАРОДНИХ ОБЕРЕГІВ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «МОТАНКА»

Обереги традиційно становили невід’ємний елемент українського побуту та обрядовості, виконуючи функцію предметів та орнаментів, яким приписували захисні й цілющі властивості надприродного характеру. Із давніх часів в українських оселях були поширені різноманітні прикмети-обереги, зокрема підкови, розміщені над вхідними дверима, квіткові та орнаментальні розписи на стінах печей і стель, пучки сушених лікарських рослин у господарських примі-

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

щеннях, а також декоративні прикраси, такі як намиста та віночки [6; 8, 32]. Мотанка є давнім українським народним оберегом у формі ляльки, що уособлює жіночу мудрість та родючість. На території України мотанка історично виконувала функцію оберега родинного вогнища та особистої долі: її дарували новонародженим, клали в колиску або передавали в спадок як символ материнської опіки та захисту [3, 149; 7].

Упродовж останніх років спостерігається зростання інтересу до образу мотанки в сучасному сценічному мистецтві, що знаходить вияв у низці помітних хореографічних постановок, де цей образ посідає центральне місце. Зокрема, у листопаді 2024 року студія Lucky Dance під художнім керівництвом Олени Коляденко вперше представила масштабну дитячу виставу «Мотанка» на сцені Молодого театру м. Києва [2; 5]. У проєкті взяли участь понад 40 юних виконавців, які інтегрували традиційний сакральний символ мотанки із сучасними технологічними засобами сценічної виразності, зокрема анімаційними ефектами [1, 103; 5]. За відгуками глядачів, вистава відзначилася вдалим поєднанням елементів автентичної культури та інноваційних сценічних рішень: через танцювальні композиції було репрезентовано мотанку як символ сили, захисту й натхнення [5]. Сценічний наратив розгортається навколо образу ляльки-мотанки, яка, відповідно до сюжету, оживає на сцені, відтворюючи процес передачі традиційних цінностей сучасному поколінню [2; 5].

Серед інших знакових проєктів слід відзначити постановки народного ансамблю «Юнона» (м. Дніпро), до репертуару якого увійшли композиції «Лялька мотана – щаслива доля намотана» та «Мотанку мотала», прем'єра яких відбулася на гала-концерті 2023 року [5]. Зазначені сценічні роботи активно використовують міфопоетичні мотиви, впроваджуючи їх у хореографічну лексику з метою моделювання архетипічних образів кола родини, чергування дня і ночі, що втілюються через динаміку руху учасників різного віку [5].

Глибинний символізм образу мотанки в хореографічних постановках акцентовано завдяки цілісному використанню сценічних засобів виразності, зокрема пластики руху, костюмованого рішення та світлового дизайну. У виставі «Мотанка» спеціально для проєкту було створено ексклюзивні сценічні костюми, що поєднують українські традиційні мотиви із сучасною дизайнерською естетикою [4]. Традиційні декоративні елементи: вишиті орнаменти, кольорові стрічки та спідниці – інтегруються з авангардними силуетами та світлодинамічними технологіями [4; 5].

Сценографія і світлове оформлення сприяють зануренню глядачів у казково-міфологічний простір: уже з перших хвилин перегляду зал наповнюється світловими променями, які окреслюють казкові декорації, створюючи атмосферу дійства-дива [5]. Під час зміни сцен динамічні промені прожекторів підкреслюють трансформаційні моменти вистави, символічно оживляючи образ мотанки на сцені [5].

Хореографічна пластика базується на використанні плавних, закручених рухів рук, побудові хороводів та кругових композицій, що відтворюють семантику самого поняття мотання. Часто танцюристи імітують рухи намотування ниток

або сплітають танцювальні фігури, символізуючи єдність роду [4]. У рецензіях театральні критики акцентують на високому рівні виконавської майстерності: «вражаючі танцювальні композиції, яскраві сценічні костюми та витончене хореографічне рішення викликали у глядачів значне захоплення» [5]. Сама постановниця вистави наголошує на особливій «дівочій енергії» та життєствердному характері танців, підкреслюючи, що діти-артисти на сцені «винесли світло», яке символізує життєву силу й оберегову місію мотанки [2].

Отже, хореографічна постановка «Мотанка» репрезентує сучасну інтерпретацію традиційного сакрального символу в художньому просторі. Використання засобів танцювальної пластики, сценографії, костюмованого рішення та світлових ефектів забезпечило створення цілісної мистецької концепції, у межах якої мотанка постає не лише як архаїчний оберіг, але і як символ культурної пам'яті. Через метафоричну мову танцю та візуальні образи постановка актуалізує прадавні сенси родового тяжіння, захисту й життєдайної сили. Танець, що базується на характерних мотивах плетіння, закручування та утворення кругових композицій, відтворює ідеї циклічності буття й неперервності традицій. Інтеграція елементів автентичної орнаментики й сучасних сценічних технологій сприяє емоційному й інтелектуальному залученню широкої аудиторії. Постановка «Мотанка» демонструє потенціал народного мистецтва в процесі культурної комунікації, забезпечуючи його життєздатність в умовах сучасного мистецького дискурсу.

Література

1. Ковальчук О. Хореографічна образність у фольклорних композиціях. *Мистецтвознавчі студії*. 2022. Вип. 2. С. 102–110.
2. Коляденко О. Мотанка: хореографічна вистава для дітей і дорослих. *Lucky Dance Studio*. 2024. URL: <https://luckydance.com.ua/motanka> (дата звернення: 27.04.2025).
3. Котляр Н. Ф. Українська народна лялька-мотанка: символіка та традиції. *Народознавчі зошити*. 2017. № 3. С. 145–153.
4. Культурні коди в українській хореографії. *Art Ukraine*. 2023. URL: <https://artukraine.com.ua/cultural-codes-in-choreography> (дата звернення: 27.04.2025).
5. Сучасні постановки українського театру: нові тренди і традиції. *Театр і життя*. 2024. № 4. URL: <https://teatr.life/motanka-performance> (дата звернення: 27.04.2025).
6. Українські народні обереги: традиції та сучасність. *Рідна Україна*. URL: <https://ridna.ua/folk-amulets> (дата звернення: 27.04.2025).
7. Мотанка – сакральний оберіг українського народу. *Український інститут національної пам'яті*. URL: <https://uinp.gov.ua/motanka> (дата звернення: 27.04.2025).
8. Шевчук Л. Українська вишиванка як оберіг. *Народознавство*. 2016. № 1. С. 28–35.

*Лобода Олександра Сергіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Науковий керівник:
*Нечитайло Володимир Степанович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТЕМА ВІЙНИ В ХОРЕОГРАФІЇ: ВІД ГОПАКА ДО СУЧАСНОГО ПЕРФОРМАНСУ

Тема війни в хореографії є глибокою художньою рефлексією на події, що формують історичну ідентичність народу. Від традиційного гопака до сучасного танцювального перформансу образ воїна, боротьби, перемоги та втрати проходить як наскрізний мотив, що трансформується відповідно до епохи та соціального контексту.

У класичному українському танці, зокрема в гопаку, втілено ідеалізований образ козака-героя. Пластика, динаміка та структура цього танцю відображають архетипи звитяги, сили, мужності, що були ключовими у формуванні національного хореографічного стилю.

Зі зміною соціальних реалій і розвитком сучасного сценічного мистецтва хореографія стала інструментом не лише естетичного вираження, але й громадянської позиції. Особливо актуально це проявляється під час повномасштабного вторгнення росії в Україну. Саме в цей період з'являються десятки нових хореографічних творів, присвячених темам війни, пам'яті, втрати, надії.

У XX столітті, після Першої та Другої світових війн, з'явився експресіоністський танець як реакція на жахи бойових дій [1]. Марта Грем в США створила постановки, що передавали внутрішню боротьбу і тривогу (Lamentation, Chronicle) [2]. Апокаліптичні мотиви та філософію руйнування відображав у своїх постановках Моріс Бежар (Le Sacre du printemps) [3].

Козаки славилися не лише своєю військовою майстерністю, а й багатою культурною спадщиною, що включала пісні, думи, та, звісно, танці. Козацькі бойові вправи, демонстрації сили, спритності й гнучкості стали основою для формування своєрідного танцювального стилю – мужнього, запального, бойового. Саме ці елементи згодом лягли в основу сценічного гопака, який містить у собі глибоке історичне підґрунтя.

Окреме місце посідає творчість видатного українського хореографа Павла Вірського, який у своїй легендарній постановці «Гопак» [5] (у складі Державного ансамблю танцю України) не лише передав яскравий темперамент українського народу, а й закодував дух козацького бойового мистецтва. Цей танець став неофіційним символом сили, волі та мужності – рис, що нерозривно пов'язані з історією воєн і боротьби за свободу. Війна змінює тіло – і саме тіло стає носієм правди в хореографії. Саме тому танець у сучасному українському

просторі все більше наближається до перформативного акту, у якому поєднуються документальність, імпровізація і символізм.

Христина Шишкарьова, розробниця концепції «тактичної хореографії», стверджує: «Я почала розробляти з бійцями та волонтерами тактичну хореографію» [4].

Отже, хореографія сьогодні є не лише відображенням подій, а і їх інтерпретацією, катарсисом і голосом часу.

Література

1. Dovidka.biz.ua. Експресіонізм у мистецтві: поняття та представники. 2021. URL: <https://dovidka.biz.ua/ekspresionizm-ta-ioho-predstavnyky/> (дата звернення: 15.05.2025).
2. Martha Graham Center. Офіційний сайт Марти Грехем. 2024. URL: <https://marthagraham.org> (дата звернення: 15.05.2025).
3. Béjart Foundation. *Maurice Béjart*. 2024. URL: <https://www.bejart.ch> (дата звернення: 15.05.2025).
4. Шишкарьова Х. Воркшоп із Крістіною Шишкарьовою. 2023. URL: https://www.instagram.com/p/C-U0TRcCNLT/?locale=es_US (дата звернення: 15.05.2025).
5. Ансамбль ім. Павла Вірського. Гопак. Відео на YouTube. 2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=d_RN0CMgyME (дата звернення: 15.05.2025).
6. Ratmansky A. Alexei Ratmansky's Dance for the War in Ukraine. The New Yorker. 2022. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/10/24/alexei-ratmanskys-dance-for-the-war-in-ukraine> (дата звернення: 15.05.2025).
7. Vogue. The Ukrainian Dance Company That Finds Strength in Tradition. 2022. URL: <https://www.vogue.com/article/the-ukrainian-dance-company-that-finds-strength-in-tradition> (дата звернення: 15.05.2025).

Плахіна Валерія Олегівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Шалана Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
майстер спорту, член Міжнародної ради танців CID UNESCO

ЖИТТЄВІ ПРИНЦИПИ ЯК СКЛАДОВА ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ

Сучасна хореографія дедалі частіше звертається до тем, що стосуються глибоких філософських і психологічних питань. Постановка «Людське буття» досліджує фундаментальні принципи людського життя: любов, боротьбу, віру, надію, гнів, страх, радість. Через мову тіла, танцювальні імпровізації та чітко вибудовану сценічну драматургію передається складна палітра людських переживань і моральних виборів. Метою хореографічної роботи є не лише зображення

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

окремих емоцій, а й виявлення їхньої взаємодії та впливу на формування людської особистості.

Основою для створення постановки стала ідея сприйняття життя як калейдоскопа, рухомої, мінливої структури, де кожна емоція формує унікальний фрагмент загальної картини. Кожна сцена відкриває новий вимір внутрішнього світу людини. У сценічному втіленні застосовуються дуети, тріо, сольні та групові номери, що зображають різні форми взаємодії між людьми: від глибокої близькості до відчуження. Різноманіття хореографічних композицій дозволяє передавати контрасти між емоційними станами: любов і зрада, віра і сумнів, страх і сміливість.

Хореографічні засоби підсилюють внутрішню драму кожного персонажа: ламані лінії, ізоляції, уривчасті рухи символізують боротьбу; плавні порт-дебра і партнерські підтримки: любов і взаємність. У сценах радості переважають стрибкові комбінації, широкі амплітудні рухи, що передають відчуття свободи та внутрішнього піднесення. Натомість страх і гнів виражаються через напруження тіла, замкнуті пози, різкі зміни ритму та щільну, важку пластику. Таке розмаїття виразних засобів дозволяє створювати образи, що не потребують слів, але промовляють безпосередньо до емоцій глядача.

Особлива увага приділяється хореографічному відтворенню морального вибору та внутрішніх конфліктів. Наприклад, момент сумніву між страхом і надією передається за допомогою контрастів у темпі, просторових рішеннях і світлових ефектах. Освітлення відіграє важливу роль у постановці, посилюючи враження внутрішньої боротьби або, навпаки, просвітлення. Глядач спостерігає не лише за візуальною естетикою руху, а й за глибокою трансформацією особистості: її падінням, очищенням і відновленням. Такий підхід дозволяє трактувати танець як універсальну мову людської етики та цінностей [1, 45].

Сценічне втілення вимагає високої виконавської майстерності та глибокого осмислення змісту. Артисти не просто демонструють техніку, вони емоційно занурюються у свою роль, втілюючи внутрішній світ персонажа. У результаті виникає справжній емоційний контакт між виконавцем і глядачем. Завдяки цьому глядач стає активним співучасником подій, адже через емпатійний зв'язок починає ототожнювати себе з образами на сцені. Постановка «Людське буття» набуває значення не лише як мистецький витвір, а як простір для філософських роздумів, у якому кожен може побачити власну історію [2, 58].

Окремої уваги заслуговує композиція постановки. Вона побудована за принципом циклічного розвитку, де фінал перегукується з початком. Це підкреслює ідею безперервності людського існування, де емоції не зникають, а змінюються і набувають нового змісту. Повторювані мотиви, дзеркальні сцени та варіативні дуети демонструють, як внутрішні трансформації впливають на поведінку і вибір героїв. У такий спосіб мистецтво танцю постає як засіб осмислення життєвих принципів й етичних викликів сучасної людини. «Людське буття» – це не просто сценічна подія, а глибокий діалог про те, що формує нашу сутність і як ми рухаємося крізь життя, долаючи внутрішні й зовнішні конфлікти.

Література

1. Таран О. Життя в танці: моральні принципи у сценічному русі. *Хореографія і філософія*. 2021. № 2.
2. Шевчук Н. В. Танцювальна драматургія: емоція як конструкція образу. Київ : Мистецтво, 2020.

*Лютан Анастасія Андріївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Науковий керівник:
*Нечитайло Володимир Степанович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ЗВИЧАЄВА ОБРЯДОВІСТЬ ГУЦУЛЬСЬКОГО КРАЮ
В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «ГУЦУЛЬСЬКЕ СЕРЦЕ»**

У хореографічному мистецтві звернення до народної звичаєвої обрядовості слугує не лише джерелом сюжетів і образів, а й засобом актуалізації національної ідентичності. Елементи народної обрядовості висвітлюють у різних творах поезіях, піснях, хореографічних постановках, виставах, спектаклях. Сімейне життя традиційно супроводжувалось різноманітними обрядами та ритуалами, які визначали певні етапи життя народу, а весілля являло собою справжню народну драму. Одним із найяскравіших прикладів художньої інтерпретації весільних традицій є хореографічна постановка «Гуцульське серце», що ґрунтується на звичаях та обрядах гуцульського етнографічного регіону.

Гуцульщина – це гірський регіон з багатою етнокультурною спадщиною. Звичаї та обряди тут збереглися в автентичній формі. Особливе місце посідають родинно-побутові (сватання, весілля, хрестини, похорон) і календарно-обрядові традиції (колядування, щедрування, гаївки, Великдень, Івана Купала), які часто мають театралізований характер. «Найбільше звичаїв, пов'язаних з танцями, зберегла весільна гуцульська обрядовість. Центральним на гуцульському весіллі є танець молодого подружжя в колі весільних гостей. У ньому – не тільки побажання родинного добра молодій парі, а й освячення подружнього зв'язку» [1, 45].

У хореографічній постановці «Гуцульське серце» втілено один з найдавніших ритуалів родинно-побутової обрядовості українців – весілля. Через засоби танцю, музики, співу глядач занурюється в атмосферу гуцульського весілля. Це радісний та веселий обряд подружнього єднання молодих. Основу хореографії становлять автентичні гуцульські танці – аркан, гуцулка, троїстий танець, коломийки, перший танець молодої пари, кожен з яких виконує символічну функцію. Як згадує В. Шухевич про аркан: «Аркан танцюють лише чоловіки у величезному колі, вимітують то одною то другою ногою до середини колеса, а за голосом

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

провідника ідуть гайдука, задля чого розпускають руки і на поклик: «Гайдук раз! ще такий! ще кривий! ще сліпий! Ще раз! Най буде так! Ха, ха, ха!» присідають всі враз, після чого обкручує ся кожний для себе, а при поклику ха, ха, ха, ідуть тропата, ловлять ся знов у колесо і т. д.» [2, 90].

Весільна обрядовість представлена в хореографічній постановці детально: плетіння вінка, прикрашання весільного дерева, вінчання молодих, весільне застілля під супровід троїстих музик, ритуальний танець молодих, проходження під калачами, розплетення коси молодої. Ці сцени включають пісенні й танцювальні фрагменти. Як підкреслює В. Скуратівський, «гуцульське весілля – це синтез пісні, танцю, обряду й молитви» [3, 112–115].

На славному гуцульському весіллі молоді та гості обов'язково повинні бути у вишиванках чи етнічному одязі. У постановці використано символіку гуцульського одягу – кептарів, герданів, сардаків, які підсилюють автентичність. Колористика костюмів слугує маркером обрядового моменту: білий – на знак чистоти, червоний – як оберіг. Важливим є і музичний супровід, який базується на традиційній гуцульській інструментальній музиці (трембіта, цимбали, дримба, скрипка), що, як відомо, є невід'ємним компонентом танцю. Володимир Шухевич цитує: «Щодо записаних мною мелодій скрипкових і сопілкових, треба би зауважити, що записки ті не претендують на буквальну вірність; головна мелодія виходить в грі Гуцула з безчисленними прикрасами, мелізматами, мережанками, котрі не раз просто не можливо уловити з тої причини, що Гуцул кожного разу змінює сі мелізмати і ніколи не заграє другий раз зовсім так само, як грав першого разу. Тому-ж мої записки лише приблизно вірні» [2, 91].

Гуцульська культура – це унікальне надбання. Ніби магнітом вона притягує до себе своєю колоритністю, гарна музика, веселі співанки та старовинні танці. У ній є сила карпатських гір, щастя та злагода, у ній є Бог. Через використання автентичних танцювальних рухів, музики, костюмів і сценічних ритуалів вдається не лише передати глядачеві етнокультурну специфіку гуцульського регіону, а й зберегти духовну глибину його традицій. «Гуцульське серце» доводить, що народна традиція може бути органічно інтегрована в сучасне мистецтво, зберігаючи свою сутність та емоційну силу.

Література

1. Квецко О. Історична спадкоємність у збереженні фольклорного танцю етнографічних груп Прикарпаття, 2017. С. 44–51.
2. Шухевич Володимир. Гуцульщина. 3-я ч. 1999. 270с.
3. Гуцульщина : етнографічні нариси. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. 192с.
4. НБУ імені В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/2982> (дата звернення: 05.05.2025).

*Журавель Олександра Сергіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*
Науковий керівник:
*Попович Людмила Юріївна,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

ТВОРЧИЙ ЗАДУМ У БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКІЙ РОБОТІ «ТІНЬ МУЗИ»

Творчий задум – це початкова ідея або бачення митця щодо майбутнього твору. Він визначає, що саме автор хоче сказати, які емоції викликати та які засоби виразності використати. У хореографії це можуть бути сюжет, образ, тема або настрій, який передається через танець. Творчий задум є основою для побудови всієї постановки – від вибору музики до рухів і мізансцен. Саме від глибини та цілісності задуму залежить сприйняття твору глядачем.

Перший і найважливіший крок у створенні хореографічної постановки – це чітке розуміння того, що саме автор хоче передати глядачеві. Без чіткої ідеї складно сформувати танець, який буде емоційно переконливим і змістовно зрозумілим. Хореограф має не лише уявляти внутрішній зміст постановки, а й продумати, як зробити цей зміст доступним і виразним для публіки. Саме цілеспрямованість у роботі дозволяє створити завершену, художньо цілісну композицію. Формування творчого задуму – це початковий і надзвичайно важливий етап у процесі створення хореографічної постановки. У цей момент у свідомості балетмейстера виникає основна ідея майбутнього твору: тема, настрій, сюжет або художній образ, який він прагне передати глядачеві. Натхнення може приходити з різних джерел – музики, літератури, реальних подій або внутрішніх переживань. Хореограф осмислює, які емоції має викликати танець, якими засобами можна досягти потрібного враження, як поєднати рух, музику, пластику, простір і ритм у цілісну композицію. У цьому етапі важливо мислити не лише естетично, а й комунікативно – тобто як зробити задум зрозумілим для глядача. Саме на основі чітко сформульованого задуму будуються подальші етапи постановки: добір музики, розробка хореографічного малюнка, мізансцен та робота з виконавцями.

Постановка «Тінь Музи» – це пластичне розмірковування про природу натхнення, творчий пошук і внутрішні сумніви митця. Центральною темою є взаємозв'язок художника та Музи – як символу натхнення, духовного імпульсу, що спрямовує мистецтво. Візуальний образ Музи – як уособлення творчого імпульсу – виник майже одразу. Вона мала бути не просто персонажем, а пластичною метафорою: легкою, змінною, наче подих. Її роль – направляти, надихати, але не залишатись назавжди. Цей контраст між невагомістю Музи та тілесною, земною присутністю Художника ліг в основу всього хореографічного малюнка.

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Одним із найважливіших аспектів ефективної реалізації задуму є повна гармонія між музикою і рухом. Музика не може існувати окремо від танцю, так само як танець не повинен бути байдужим до звучання. Як зазначає Рудольф Арнхейм у «Мистецтві і візуальному сприйнятті», форма і зміст мистецького твору мають бути цілісними [1, 127–130]. У хореографії це передбачає, що рух має точно відповідати ритмічній структурі музики, її емоційному забарвленню та змісту. Рух, що суперечить музиці або ігнорує її динаміку, руйнує цілісність враження і заважає глядачеві зрозуміти ідею. Вдалий збіг музики та хореографії, навпаки, підсилює емоційний вплив і робить танець «прочитаним» на глибшому рівні.

У процесі створення задуму постановки особливу увагу приділено музичному супроводу. Обрана така музика, яка б передавала і внутрішню боротьбу, і натхнення, і спустошення – тобто три основні емоційні фази постановки. Музика мала стати «другою тінню» Музи, відігравати ключову роль – від уривчастих, дисонансних акордів на початку до мелодійної кульмінації та м'якого затухання в фіналі. Все це допомагає глядачеві не лише побачити історію, а й відчувати її емоційно.

Ключовим аспектом балетмейстерської роботи є взаємодія з виконавцем. Навіть найглибший творчий задум не зможе повністю реалізуватися без чіткого розуміння і відчуття його з боку танцівника. Завдання балетмейстера полягає не лише в тому, щоб створити хореографічну структуру, але й донести до виконавця суть образу, емоційний підтекст та ідею кожного руху. Під час репетицій важливо створити атмосферу, де танцівник не просто повторює рухи, а проживає сценічну дію. Балетмейстер має бути водночас режисером, педагогом і психологом, допомагаючи виконавцеві знайти особистісне ставлення до ролі, інтерпретувати її через власну пластику та емоційність. Кожен хореограф має шукати такі пластичні засоби, які найкраще передадуть задум. Чи буде це академічна техніка, сучасний танець, елементи імпровізації, залежить від змісту роботи. Як показує досвід сучасної хореографії, вдале поєднання стилів і технік може посилити емоційний вплив на глядача, якщо вони узгоджені із загальним задумом.

Хореографічна мова в цій постановці не просто слугує засобом передачі руху – вона є основним інструментом вираження ідеї: як виникає, впливає і зникає натхнення. Саме через мову тіла, простору й динаміки глядач відчуває емоції, закладені в постановці, без потреби в словах. Хореографія побудована на контрастах і нюансах, які відображають внутрішній стан головного героя – Художника – та його взаємодію з образом Музи. Весь танцювальний матеріал умовно поділено на три етапи, кожен з яких має власний характер руху, динаміку, пластику й ритміку.

Роздум та обміркування – це ключові інструменти хореографа на всіх етапах постановчої роботи. Хореограф може використовувати попередні перегляди, обговорення з глядачами або навіть відеозаписи репетицій. Вони дозволяють авторові постійно переоцінювати власні творчі рішення, виявляти слабкі місця, удосконалювати структуру композиції та зберігати єдність задуму.

У мистецтві, де кожен рух має сенс, самоспостереження стає не просто корисним – воно є необхідною умовою художнього зростання. Також важливо не забувати про вплив оточення та культурного середовища, хореограф працює не лише з особистим досвідом, а й з культурним кодом глядача. П'єр Бурдьє у «Правилах мистецтва» [2, 142–150] звертає увагу на те, що творчість формується під впливом соціального поля. Важливо враховувати, що певні образи, рухи або музичні теми можуть бути сприйняті по-різному залежно від контексту. Хореограф має адаптувати свої засоби виразності так, щоб вони були зрозумілі цільовій аудиторії. Завершення роботи над виставою чи номером передбачає чітке оформлення всіх елементів – від костюмів до світлового рішення. Тільки через ретельну підготовку можна досягти того, щоб задум був максимально зрозумілим і візуально завершеним для глядача.

Можна зробити висновок, що в хореографії реалізація творчого задуму – це складний і багатоплановий процес, де важливу роль відіграють усвідомлення ідеї, гармонія між музикою і рухом, вибір адекватних засобів виразності, боротьба із внутрішніми бар'єрами, постійна рефлексія та врахування культурного контексту. Головною метою є не тільки створити красивий танець, а й донести задум так, щоб глядач відчув і зрозумів, що саме відбувається на сцені. «Тінь Музи» – це не лише історія одного художника, це відображення стану, знайомого кожному, хто коли-небудь творив: натхнення приходить, веде – і зникає, залишаючи тебе з самим собою та тінню великого задуму.

Література

1. Арнхейм Рудольф. Мистецтво і візуальне сприйняття: психологія творчого бачення / пер. з англ. Київ : Основи, 2004. 432 с.
2. П'єр Бурдьє. Правила мистецтва: генеза і структура літературного поля / пер. з фр. Київ : Ніка-Центр, 2005. 376 с.

Аландаренко Костянтин Олександрович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Вантух Мирослав Михайлович,
завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України,
Герой України, академік Національної академії мистецтв України

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ КНЯГИНИ АННИ ЯРОСЛАВНИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

Історична постать княгині Анни Ярославни, доньки Ярослава Мудрого та дружини французького короля Генріха I, належить до плеяди видатних жіночих образів, що втілюють силу, мудрість і благородство української жінки доби

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Київської Русі. Її життя – приклад високої духовності, освіченості й водночас глибокої жіночої відданості обов'язку. Такі якості роблять Анну Ярославну актуальною та надзвичайно цікавою для сценічного втілення, зокрема у формах народно-сценічного танцю, який поєднує традицію, символізм і виразну пластику [1, 15].

Передусім сценічний образ Анни Ярославни варто трактувати як поєднання двох культур – української (руської) та французької. Саме на перетині цих цивілізацій і постає її унікальний внутрішній світ. У хореографічному розв'язанні це може виявлятися у використанні контрастних за характером танцювальних пластів: з одного боку, стримані, величні рухи, що символізують королівський статус; з іншого – м'які, плавні кроки й жести, натхненні українськими жіночими танцями центрального регіону [3, 112].

Сценічна композиція може починатися із сольного виходу героїні на фоні псалмодичного співу або архаїчної мелодії, що викликає образ Києва XI століття. Повільний темп, легкий нахил голови, руки, складені біля грудей, передають її благочестиву натуру та усвідомлення місії. Поступово темп ускладнюється, з'являються мотиви прощання з рідною землею, внутрішня боротьба між покликанням дружини-миротворки та ностальгією за домівкою.

Важливим моментом для хореографа є передання внутрішнього психологічного стану героїні. Анна Ярославна – не абстрактний історичний символ, а жінка, котра в реальному житті зіткнулась із викликами чужого двору, потребою адаптації, вистояти. У цьому контексті доцільним є включення групових сцен з іншими персонажами – символами рідної землі (дівчата в українських костюмах), що ніби зринають у її пам'яті. Такий сценічний прийом допомагає розкрити внутрішній конфлікт і духовну силу Анни [2, 65].

Костюм відіграє не менш важливу роль. Він має не лише відповідати епосі, а й підсилювати сценічний характер. Образ княгині може бути виконаний у кольорах золота, срібла й білого, що символізує світло, чистоту, просвітництво. Прикраси – перлини, хрест, вишивка – мають сакральне значення. Цей вигляд відразу формує в глядача відчуття присутності вищої духовної постаті.

Значну увагу варто приділити музиці та ритмічному малюнку. Поєднання старовинного київського розспіву з інструментальними темами в стилі бароко (як альянз на Францію) створить відповідну атмосферу й історичну достовірність. Можливе використання живої музики, що посилить емоційний ефект.

Сценічне втілення образу Анни Ярославни має не лише зачаровувати глядача красою танцю, а й нести глибоку смислову ідею. Вона – жінка, яка залишила дім задля політичного шлюбу, але не стала чужою на чужині. За висновками істориків, саме вона підписувала державні документи, була освіченішою за чоловіка, засновувала монастирі та школи. У хореографічному творі це можна підкреслити сценами з ритуальними рухами – хрест, розкриті руки, обертання навколо себе як символ круговерті подій і незламності духу.

Наприклад, у кульмінаційній сцені – «Благословення сина» – княгиня ніби «розчиняється» в просторі сцени, залишаючи по собі духовну тінь. Інші виконавці (ансамбль) зупиняються в позах пошани. Музика стихає, світло фокусується

на символічному знаку – хресті або відкритій книзі. Це підкреслює місію Анни – бути джерелом знання та морального авторитету для наступних поколінь [2, 91].

Отже, сценічне втілення образу Анни Ярославни в українському народно-сценічному танці є багатошаровим мистецьким актом, що поєднує історичну глибину, психологічну тонкість та національну символіку. Через мову тіла, ритму, жесту та костюма розкривається велич української жінки, яка є не лише свідком, а й творцем історії. Такий образ не просто зворушує – він надихає та утверджує ідентичність українського глядача.

Література

1. Залізняк Л. Л. Анна Ярославна – королева Франції: історична правда й легенди. Київ : Факт, 2011.
2. Савчук О. В. Народно-сценічний танець: традиції й сучасність. Київ : Мистецтво, 2014.
3. Костюк С. П. Жінка у княжій добі: від «дочки Русі» до матері Європи. Київ : Інститут українознавства, 2017.

Власова Софія Русланівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Науковий керівник:

Афоніна Олена Сталівна,

професор, доктор мистецтвознавства,

професор кафедри хореографії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: МІКС ФОРМ І ХОРЕОГРАФІЇ

Магістерський проєкт TWISTER, який буде реалізовано протягом наступного року, стане прикладом інтердисциплінарного підходу. Ця робота буде поєднувати кілька вимірів: тілесний (танець як основа вираження через тіло та рух), звуковий (голоси як елемент звукового дизайну, музика), ігровий (твістер як ігрова механіка, що формує нестандартну тілесність) та візуальний (кіно як засіб посилення враження від виступу танцівників і як форма синтезу всіх елементів).

Ці компоненти будуть доповнювати один від одного, вступати у взаємодію, взаємовпливати на сприйняття і передачу ідей, але загалом формувати єдиний художній простір. Саме через міждисциплінарну взаємозалежність виникне багатошарове, глибоке сприйняття композиції. Тому виникла необхідність у вивченні інтердисциплінарності як наукового поняття.

Розвиток сучасного мистецтва відбувається під знаком стирання меж між видами мистецтва та жанрами. Театр, музика, танець, кіно й візуальні мистецтва з кожним роком дедалі рішучіше долають бар'єри між собою та освоюють

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

суміжні території. Завдяки цьому техніка створення художніх творів постійно еволюціонує і набуває нових виразних форм. Це пов'язано з поняттям інтердисциплінарності – універсального підходу до вирішення завдань, що залучає методології різних дисциплін (не обов'язково художніх).

Поняття «інтердисциплінарність» увійшло в науковий обіг у другій половині XX століття, хоча загальне уявлення про нього з'явилося ще в грецькій філософії. Вебсайт Dictionary.com визначає інтердисциплінарність як об'єднання двох або більше академічних дисциплін або предметних галузей, а також двох або більше професій чи технологій [5]. Професор Моті Ніссані аналізує це поняття, розкладаючи слово на складові: префікс *inter* (між, усередині, з'єднуючи) і слово *disciplinary* (дисципліна). На його думку, інтердисциплінарність є поєднанням у єдине ціле компонентів двох або більше дисциплін [6].

На відміну від традиційного погляду на сукупність знань окремої дисципліни, інтердисциплінарність не зосереджується на обмеженні знання, а, навпаки, акцентує на зв'язках і взаємозв'язках між різними дисциплінами, що досліджують свій предмет. Вона дозволяє розглядати об'єкт з різних боків, використовуючи різноманітні методи, пронизує дисципліни та створює новий спосіб пізнання предмета [4, 55].

Інтердисциплінарне дослідження спрямоване на пошук або створення нових знань, дій чи художніх форм вираження. Такий підхід у дослідженні допомагає хореографу відійти від дисциплінарної ізольованості танцю. Зацікавленість у «читанні та інтерпретації тіла, руху, хореографії» спонукає замислитися над способами, якими ці елементи оформлюються в танцювальній практиці. Хореограф прагне не стільки знайти єдину відповідь, скільки інакше сформулювати запитання. Для цього він залучає фахівців поза межами сфери сучасного танцю.

В останнє двадцятиліття XX століття у художній структурі танцю поряд з уже традиційними ролями хореографа, виконавця-танцівника, композитора, сценографа, художника з'явилася фігура драматурга. Цей зсув знаменував собою початок нового етапу в історії міждисциплінарної взаємодії. Одним із перших і найвпливовіших прикладів такого співробітництва стало творче партнерство німецької хореографині Піни Бауш, засновниці напряму танцтеатру [1, 134], і драматурга Раймунда Хохе (1980–1989).

Залучення теоретичного підходу в практичну площину сприяло утвердженню сучасного танцю як самостійного й повноправного напряму в європейському мистецтві. Завдяки цьому змінився сам підхід до хореографії: танцівники більше не сприймаються як виконавці чийогось задуму, а стають активними учасниками, які формують політику й драматургію власної мистецької практики. Зокрема, рішення Бауш включати танцівників у процес створення драматургії, запитуючи їхню думку, замість того, щоб лише втілювати власну хореографію в їхніх тілах, дослідники вважають однією з найхарактерніших рис її творчості. Це переосмислення ролей розширює поняття авторства: танцівники стають рівноправними співавторами, а хореографічний матеріал більше не має беззаперечного пріоритету.

Така модель творчості є проявом інтердисциплінарного підходу, у якому всі учасники процесу, незалежно від професійної приналежності, мають рівні можливості впливати на результат. На думку багатьох дослідників, саме «точка зіткнення двох суб'єктів, дисциплін або культур має породжувати творчі можливості» [6]. Інтердисциплінарність стає не просто підходом, а необхідністю: «Акт творення часто передбачає поєднання раніше не пов'язаних між собою ідей» [6].

Сучасні хореографи дедалі частіше звертаються до інтердисциплінарного мислення, поєднуючи мистецтво з технологіями, передусім цифровими, приміром у виставах Радуги Поклітару «Вій», «Маленький принц». У свої вистави вони інтегрують мультимедійні елементи, інтерактивні проєкції, сенсори руху та переносні пристрої [2, 83], створюючи видовищні перформанси, що активно залучають глядача, приміром у балеті «Аладін» Сергія Кона з музикою Олександра Родіна. Така технічна взаємодія не лише збагачує виразні можливості танцю, а й поглиблює його емоційне сприйняття. Особливе місце тут посідає кінематографічний танець (кінотанець), який поєднує в собі візуальний та слуховий аспект сприйняття інформації, найбільш точно відображаючи взаємодію музики та руху [3, 134], дозволяє підсилити візуальність хореографії, зміцнити зв'язок між виконавцем і глядачем, перетворюючи танець на ще більш інтегровану форму мистецтва.

Осмыслити навколишню дійсність можливо лише через розуміння закономірностей і взаємозв'язків між окремими елементами та їхнім оточенням. В інтердисциплінарному підході й закладена ідея цілісності. Він стає інструментом для виявлення глибинних зв'язків між явищами, дозволяє бачити загальне в різному та поєднувати окремі прояви в ширший контекст.

У мистецтві інтердисциплінарність виступає умовою формування нових уявлень про єдність форми та змісту, стає способом створення багатовимірних художніх реальностей. Зокрема, у сучасному танці митці активно досліджують міждисциплінарні підходи: вони інтегрують елементи театру, живого слова, музики та образотворчого мистецтва у свої постановки. Така взаємодія дисциплін не лише збагачує мову танцю, але й трансформує його саму форму, відкриваючи нові горизонти для експериментів, інтерпретації та глядацького досвіду [2, 84].

Інтердисциплінарність у танці є не просто поєднанням різних мистецьких форм, а способом мислення, який розширює межі мистецтва, надаючи йому здатність глибше відображати складність сучасного світу.

Отже, проєкт TWISTER, запланований до реалізації протягом наступного року, є яскравим прикладом інтердисциплінарного мистецького підходу. Його концепція ґрунтується на інтеграції різних форм виразності – тілесної, звукової, ігрової та візуальної, що взаємодіють між собою не ізольовано, а як частини єдиного художнього процесу. Такий підхід не лише збагачує зміст і форму танцю, а й відкриває нові можливості для сприйняття, взаємодії з аудиторією та формування багатовимірного мистецького досвіду.

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Література

1. Бойко О. Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 134–138. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/160184> (дата звернення: 25.04.2025).
2. Климчук І. Основні шляхи розвитку хореографічного мистецтва у XXI столітті. Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 01–02 червня 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 83–85. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/Vydannia/konferentsii/ZBIRKA_2022_03_06_VII_Mizhnar_konf_NAKKKiM.pdf (дата звернення: 25.04.2025).
3. Климчук І. Роль інноваційних технологій в практичній діяльності хореографа. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матер. XIV Міжнар. наук.-творч. дистанц. конф. (Київ, 23 жовтня 2020 р.). Київ : НАКККиМ, 2020. С. 134–136. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/nauka/vydannia/2020_Kulturno-mystetske_seredovyshche_tvorchist_ta_tekhnolohii.pdf (дата звернення: 25.04.2025).
4. Токарчук Л. Інтердисциплінарність як вимога сучасної вищої освіти. *Моделі міждисциплінарних та міжгалузевих освітніх та освітньо-наукових програм: виклики, можливості та варіанти впровадження* : матер. Міжнар. конф. (Одеса, 25–26 червня 2020 р.). С. 54–56. URL: https://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/ggf/conference/zbirnyk_modeli_mizgdisciplin_mizggaluz_prog_2020.pdf (дата звернення: 25.04.2025).
5. Dictionary.com : URL: <http://Dictionary.com> (дата звернення: 25.04.2025).
6. Moti Nissani. Ten Cheers for Interdisciplinarity. Source: Social Science Journal. 1997. №34(2). P. 201–216. URL: <https://drnissani.net/mnissani/pagepub/10cheers.htm> (дата звернення: 25.04.2025).

Горяєва Катерина Олексіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Афоніна Олена Сталівна,
професор, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«УКРАЇНСЬКА СЮІТА» ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО: ВІД МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ ДО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВТІЛЕННЯ

Музика і хореографія перебувають у найтіснішому взаємозв'язку і є одними з найважливіших формотворчих ланок хореографічного твору. Тільки повна відповідність музики й хореографії, сценічної дії і музики можуть дати високохудожній оригінальний твір мистецтва. Для постановки хореографічної сюїти з музикою Василя Барвінського виникла необхідність вивчити жанр сюїти та музику сюїти композитора.

Сюїта сформувалась протягом тривалого історичного періоду в надрах фольклорного середовища. Чергування народних ігор, танців і хороводних дій з часом ставали предметом спостережень, вивчень та запозичень композиторів-професіоналів. Розвиток світського бального танцю, поширення балів-маскарадів також сприяло формуванню своєрідних композицій і в професійній музиці. У XV столітті в багатьох італійських композиторів з'явилися партити,

складені з танцювальних п'єс для виконання на музичних інструментах. Серед них можна зазначити повільну «павану» і швидку «гальярд», що утворили своєрідний мініцикл.

Згодом сполучення контрастних танців стало основою старовинної сюїти, яку почали використовувати й у придворних оперно-балетних дійствах. У них контрастне зіставлення танців визначалось їхніми характеристиками, відмінністю структури та виражальних засобів. З'єднувальною ознакою (принаймні інструментальної сюїти) була тональність, у якій писали всі частини, також це міг бути один або схожий метро-ритмічний та мелодійний матеріал.

У XVII столітті сюїту як самостійну форму танцювальної музики виконував оркестр Ж. Б. Люллі. В оркестровій сюїті Люллі впровадив жанри французької музики: марші, менуети, гавоти, буре, ригодон, що свідчить про внесення національних ознак. Сюїта також відіграла велику роль у дії оперних та балетних вистав, виконуючи різні драматургічні завдання.

Величезний внесок у розвиток жанру вніс Йоганн Себастьян Бах: барокова сюїта складалась з чотирьох частин – алеманди, куранти, сарабанди, жиги. Пізніше різні національні школи Європи і, відповідно, композитори розробили свій набір танців, які вводили між третьою та четвертою частиною – менует, гавот, полонез, пасп'є та буре. У XIX столітті принципи створення сюїти стали більш вільними, але незмінною залишилась головна особливість – контраст послідовних танців-частин.

Національна, а саме українська сюїта сформувалась під впливом європейської танцювально-інструментальної школи. Зберігаючи жанрово-структурні особливості, вона спираючись на пласт національної пісенно-танцювальної спадщини українського народу.

Василя Барвінського (1888–1963) називають патріархом професійної композиторської та фортепіанної школи. За визначенням Івана Коваліва, «представник неоромантичного напрямку з нахилом до імпресіонізму, завжди м'який лірик» Барвінський зіграв величезну роль у становленні культурно-музичного життя в Галичині, але постраждав від радянського режиму [3, 5].

Як зазначає Ганна Карась, велика заслуга в збереженні та поширенні музики Василя Барвінського належить Дарії Гординській-Каранович (1908–1999), учениці композитора у Львівському інституті. Навіть після переїзду до США, вона все життя залишалась відданою своєму вчителю та популяризувала його творчість. Саме вона в буремні роки Другої світової війни і під час пожежі у Відні врятувала партитуру фортепіанного твору – «Української сюїти», яку зберігала в подальшому у своєму концертному репертуарі [2, 39].

Як засвідчує музикознавиця Л. Кияновська, Барвінський написав «Українську сюїту» у 1915 році, у празький, так званий, «учнівський» період [1, 97]. Сюїта являє собою чотиричастинний цикл, у якому Прелюдія, Скерцо, Пісня і Фінал контрастують між собою характером та темпо-ритмом. В основу кожної частини покладена окрема українська народна пісня. Завдяки згадкам композитора, їх можна ідентифікувати. За словами Л. Кияновської, авторська програма

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

являє собою скоріше «орнаментальне тлумачення фольклорної фабули, аніж етнографічне передбачення, що впливає з поданого автором попереднього словесного тексту» [1, 101].

У першій «Прелюдії», яка заснована на пісні «Та нема гірш нікому», домінує ліричний настрій, який підкреслюється до-мінорною тональністю і темпом *Adnante* [4, 23]. Хоча первинний розмір зазначений як 4/4, декілька разів він змінюється на 6/4; така зміна притаманна багатьом українським пісням, що створює своєрідну метро-ритмічну свободу в розвитку. Характерною ознакою Прелюдії можна вважати й тональний розвиток: до-мінор змінюється на до#-мінор, потім на ля-мінор і повертається до основної до-мінор. Кульмінація Прелюдії створена поліфонічними засобами, ущільненням фактури та динамічною напругою. Кожний голос має свою лінію розвитку, доволі часто композитор використовує тріолі та квінтолі. Фактура розвивається від середнього регістру до охоплення нижніх та верхніх сегментів, а виразна народна мелодія перетворюється в лірико-драматичну картину, що завершується мажорною каденцією.

Скерцо контрастує з першою частиною та являє собою танцювально-грайливу картинку, під час якої виникає образ народного свята. Як і Прелюдія, п'єса починається одноголосно, потім приєднується інший голос, начебто з'являється враження діалогічного запрошення до танцю, після якого починається основний танцювальний епізод. Його тема «Ой ішов я вулицею раз-враз» [4, 23] має яскраві характеристики мазурки: розмір 3/4, акцент на другу долю, який композитор акцентує штрихами в партії лівої та правої рук. Характерною ознакою можна вважати квінти в низькому регістрі, що нагадують звучання струнних басових інструментів, які використовували на народних святах. Друга тема Скерцо лірична та має пісенну природу. Хоча вона контрастує з першою, але зберігає тридольність. Скерцо має ознаки тричастинної структури: після ліричного епізоду повертається перша танцювальна тема, яка добігає своєї кульмінації. Проте в кінці п'єси знову можна почути пісенні елементи другої теми. Як і в Прелюдії, Барвінський декілька разів використовує перемінний розмір: 3/4, 2/4, 4/4. Також основними методами музичного розвитку є варіаційність та тональне розмаїття. Основна тональність Скерцо – Соль-Мажор, проте з'являються такі далекі тональності, як Ля-бемоль та Ре-бемоль-Мажор, Мі-Мажор та Соль-дієз-Мажор, що додає яскравості блискучому Скерцо.

Третя частина – «Пісня» («Ой не світи, місяченьку») [4, 23] – знову повертає ліричний настрій. Написана вона в тональності мі-мінор і в розмірі 3/4. Композитор використовує різні піаністичні засоби, щоб «розмалювати» виразну мелодію – імітаційну та підголоскову поліфонію, тональні відхилення та модуляції. Завдяки цьому формується враження «пісенної» фактури від початку до кінця третьої частини.

Четверта частина «Фуга» є найбільш комплексною та емоційно насиченою. Л. Кияновська зазначає, що в цій частині Барвінський порушує стереотипи. По-перше, існує дуже мало фуг, які як теми використовують українські пісні. А по-друге, сполучення Варіацій та Фуги також є новаторським. Окрім основної козацької теми «Засвіт встали козаченьки» [4, 23], у п'єсі декілька разів

з'являється посилення на тему Пісні. Фуга починається в мі-мінорі з фрази «Ой, не світи, місяченьку», але в розмірі 4/4 та в зміненому пунктирному ритмі, що надає їй характер похідного маршу. Цей характер зберігається протягом усієї частини, коли на перший план виходить козацька тема. Ознаками Фуги є імітаційний розвиток, перемінний розмір, яскраве зіставлення далеких бемольних та дієзних тональностей: до-мінор, Сі-мажор, Мі-мажор, фа-мінор. Закінчується Фуга мажорною каденцією.

Отже, аналіз «Української сюїти» Василя Барвінського дає змогу зробити такі висновки. Чотиричастинний цикл зберігає жанрову основу сюїти. Частини контрастують між собою характером: лірична, танцювальна, пісенна, маршова. Яскравого національного колориту додає твору використаний музичний тематизм – народні українські пісні різного характеру. Перші три частини починаються зі своєрідного одноголосного «заспіву», що характерно для народного виконання. Композитор використовує перемінний розмір, варіативність, підголосну поліфонію, що додає Українській сюїті національного характеру. Але у творі наявні й романтично-модернові ознаки. На відміну від барокової моделі, сюїта Барвінського не зберігає тональну єдність: Прелюдія написана в до-мінорі, а наступні три частини – у мі-мінорі. Витонченість та, водночас, комплексність фортепіанної Української сюїти В. Барвінського, яку можна порівняти з творами Шопена чи Ліста, влучно характеризує Л. Кияновська, вбачаючи у творі «вельми розмаїту стильову багатозначність, тобто свідому авторську гру знаками попередніх культурних епох у їх контрастних зіставленнях, а також національних фольклорних архетипів» [1, 102].

Тож вивчення музики сюїти стане основою для хореографічного втілення, що допоможе розкрити музичний потенціал засобами хореографії.

Література

1. Кияновська Л. Василь Барвінський. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : дисертація ... доктора наук / Національна музична академія України. Київ, 2000. 380 с.
2. Карась Г. Збереження і популяризація творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя. *Українська музика*. 2018 № 4(30). С. 36–46. URL: <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/03/2018-4-n30-06.pdf> (дата звернення: 17.05.2025).
3. Ковалів І. Василь Барвінський. Нариси життя і творчості. Торонто : Гомін України, 1964. 14 с.
4. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 87 с.

*Мартюшенко Ангеліна Віталіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Науковий керівник:
*Забредовський Степан Григорович,
професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ МАВКИ В «ЛІСОВІЙ ПІСНІ»

Сценічне втілення образу Мавки в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» є втіленням ідеалу духовної краси, внутрішньої свободи та гармонії людини з природою. Образ Мавки – це символічний образ душі, яка прагне кохання, щирості та істини. Втілити цю героїню на сцені – завдання складне, бо воно вимагає передати не лише зовнішню тендітність, а й глибоку внутрішню силу, трагічність і поетичність.

У сценічному втіленні актор має поєднати тілесну легкість із духовною виразністю. Мавка постає як істота поза людськими законами, однак її емоції – справжні та глибокі. Її любов до Лукаша – щира, жертвна й водночас трагічна, що стикається з людською обмеженістю. Тому гра актора має передати тонке балансування між казковим і реальним, між наївністю та глибиною болю [2].

Образ Мавки часто потребує особливої пластики, музичного супроводу та символічної гри світла. У багатьох постановках режисери використовують багаторівневі сценічні рішення, щоб передати атмосферу лісу, фантастичний світ природи та внутрішній стан героїні. Пластичність рухів, легкість ходи, зміна голосу – усе це створює багатогранний сценічний образ.

У сучасному українському театрі образ Мавки набуває нових інтерпретацій. У багатьох постановках акцент робиться на екологічному контексті – Мавка як уособлення природи, що страждає через байдужість людини. Таке трактування поглиблює драматизм образу, додає йому сучасного звучання.

Особливу увагу варто приділити взаємодії Мавки з іншими персонажами. Саме в цих сценах актор може передати весь спектр її переживань – від щастя першого кохання до болю від зради. Зокрема, сцена прощання з Лукашем є кульмінаційною як у п'єсі, так і в театральному втіленні [3, 108].

Сценічне втілення образу Мавки – це складне творче завдання, яке потребує чутливості, глибокого розуміння тексту й символіки образу. Це не лише гра, а й акт духовного співпереживання, що дає можливість сучасному глядачеві глибше усвідомити вічні теми свободи, любові, жертвності й гармонії з природою.

У процесі репетицій важливим аспектом є не лише акторська гра, а й робота з режисером та сценографом. Образ Мавки вимагає тонкого поєднання режисерської концепції та акторської інтерпретації, адже кожна деталь постановки – від освітлення до сценічного костюма – впливає на сприйняття героїні. Символічність

костюма може підкреслювати природне походження Мавки або, навпаки, її внутрішню трансформацію упродовж дії.

Не менш важливою є звукова палітра вистави. Часто в сценах із Мавкою використовують елементи етнічної музики, шум лісу або авторські композиції, що допомагають створити атмосферу чарівного світу. Музика виконує не лише естетичну, а й смислову функцію: вона може підсилити драматизм сцени або, навпаки, додати відчуття надії й просвітлення [1, 12–17].

Сучасні режисери також звертаються до мультимедійних засобів: відео-проекцій, інтерактивного освітлення, ефектів туману, що дозволяє зробити сценічне втілення образу Мавки ще більш виразним і динамічним. Такі технічні інновації не применшують цінність класичної інтерпретації, а, навпаки, відкривають нові можливості для глибшого осмислення твору Лесі Українки.

Образ Мавки – це не лише естетичне явище, а й філософський символ, що торкається питань буття, свободи вибору, збереження внутрішньої цілісності. Саме тому сучасні театри продовжують звертатися до «Лісової пісні», відкриваючи її актуальність для кожного покоління. Мавка – це голос природи й душі, що не втрачає сили навіть у технологізованому світі.

Отже, сценічне втілення Мавки є прикладом синтезу мистецтв – акторської гри, музики, сценографії та режисури. Це підтверджує, що класичний драматургічний образ залишається живим, здатним до переосмислення і глибокого емоційного впливу на сучасного глядача.

Сценічний образ Мавки є унікальним явищем української драматургії, що продовжує жити й розвиватися на театральних підмостках, збагачуючи культурну спадщину та духовний світ нації.

Література

1. Зубрицька М. Музика–слово–уява: рецептивно-естетичне навантаження музичності тексту в «Лісовій пісні» Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. праць. Луцьк, 2008. Т. 4, кн. 2. С. 11–22.
2. Борисюк Т. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Затоплений дзвін» Гергарта Гауптмана. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=3035> (дата звернення: 02.06.2025).
3. Зеров М. Леся Українка : критико-біографічний нарис. *Українське письменство* / упор. М. Сулима. Київ : Основи, 2003. 352 с.

Брябін Віталіна Віталіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Вантух Мирослав Михайлович,
завідувач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
професор, народний артист України, Герой України,
академік національної академії мистецтв України

СИМВОЛІКА І ПЛАСТИКА КАЗКИ «ДЮЙМОВЧКА»: АВТОРСЬКА ХОРЕОГРАФІЧНА КОНЦЕПЦІЯ

Магістерська робота присвячена дослідженню символіки казки Ганса Крістіана Андерсена «Дюймовочка» та її втіленню через авторську хореографічну концепцію. У центрі дослідження – образ Дюймовочки як багатогранного символу, що поєднує крихкість, внутрішню силу, прагнення до свободи та гармонії з природою. Образ Дюймовочки інтерпретується як уособлення людини, яка, попри свою вразливість і зовнішню незначущість, долає життєві випробування завдяки духовній стійкості та вірі у власне призначення. Як зазначає Олена Григорович, «танець, що відображає внутрішню трансформацію персонажа, здатен передати найтонші відтінки його духовного зростання» [1, 45].

Пластика героїні в хореографічній постановці відображає легкість, витонченість і водночас динамічну трансформацію – від невпевненості до самопізнання. Через хореографію підкреслюються ключові символи казки: квітка як образ народження і краси, жаба як символ земних обмежень, жук як уособлення суєтності, кріт як метафора духовної сліпоти та ластівка як провідник до свободи й вищого призначення. За Карлом Густавом Юнгом, «символи природи, такі як квіти чи птахи, у казках відображають процеси духовної трансформації, що є універсальними для людської психіки» [3, 245].

Актуальність постановки зумовлена сучасними суспільними викликами, зокрема пошуком індивідуальної ідентичності в умовах глобалізації, екологічною кризою та потребою повернення до гармонії з природою. Дюймовочка як персонаж резонує із сучасною людиною, яка шукає своє місце у світі, протистоїть зовнішньому тиску та прагне самореалізації. Особливого значення набуває виконання хореографії підлітками, оскільки образ Дюймовочки та її шлях самопізнання безпосередньо стосуються їхнього вікового етапу. Підлітковий вік – це період становлення особистості, пошуку себе, боротьби з невпевненістю та зовнішніми очікуваннями. Історія Дюймовочки, яка долає труднощі й знаходить власний шлях, стає для юних виконавців джерелом натхнення та можливостю через танець виразити власні переживання, страхи й мрії. Участь підлітків у постановці сприяє розвитку їхньої емоційної зрілості, творчого мислення та екологічної свідомості, адже казка звертає увагу на гармонію з природою, що є особливо актуальним для молодого покоління в контексті глобальних екологічних проблем. Як зазначає Валерій Шевчук, «сучасне мистецтво, звертаючись до

екологічних тем, покликане не лише естетично впливати, а й виховувати нове покоління, яке усвідомлює свою відповідальність за природу» [2, 67].

Хореографічна постановка поєднує елементи класичного та сучасного танцю, використовуючи пластику, що відображає природні мотиви (рухи води, вітру, зростання квітів), а також інноваційні сценографічні рішення, які підкреслюють екологічний і духовний виміри твору. Робота включає аналіз літературного першоджерела, розробку хореографічної концепції, створення пластичних образів персонажів і сценографії, а також обґрунтування актуальності теми в контексті сучасного мистецтва. Постановка покликана не лише переосмислити казку через призму хореографії, а й запропонувати глядачам, а особливо юним виконавцям, глибоке емоційне та інтелектуальне занурення в теми самопізнання, екології та духовного зростання, що є особливо важливими у наш час.

Література

1. Григорович О. В. Хореографія: мистецтво руху. Київ : НАКККиМ, 2010. 180 с.
2. Шевчук В. Екологічна естетика в сучасному мистецтві. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2018. 240 с.
3. Юнг К. Г. Символи трансформації / пер. з нім. Львів : Астролябія, 2001. 512 с.

*Благоразумна Софія Ігорівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Вантух Мирослав Михайлович,
завідувач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
професор, народний артист України, Герой України,
академік національної академії мистецтв України*

ЗАКЛИКАННЯ ВЕСНИ У ЗВИЧАЯХ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Найважливіші складові духовного життя – свята та обряди. Вони відображають не тільки етнічну своєрідність, але й естетику, моральні цінності, ментальність, історію. До числа інститутів, породжених релігійними уявленнями й аграрним укладом побуту, належали календарні свята та обряди. Це найдавніша обрядовість, корінням своїм вона сягає первісних, язичницьких вірувань. Свята й обряди календарного циклу регламентували всі сфери життя українського селянина – виробничу, суспільну, сімейну, а головна їх мета – відвернути стихійне лихо, вплинути на врожайність [1, 120].

В аграрному календарі українців не було різкого розмежування між сезонами. Обрядовість зимового циклу поступово переходила у весняну, весняна – у літню і т.д. Кожний цикл ніс своє сезонне смислове навантаження (підготовка

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

ґрунту, сівба, посадка – навесні; збір і збереження врожаю восени). Календарний цикл насичений безліччю ритуалів і прикмет, які також зв'язують пори року.

Якщо окремо розглядати весняний цикл, то він має дуже велике метафоричне та символічне у своїй змістовності значення. На честь весняного пробудження природи слов'яни святкували Масляну. Серед весняних свят найзначнішим і улюбленим була Паска (Великдень). Обряди й ритуали великоднього циклу несли релігійне християнське і календарне язичницьке навантаження (воскресіння Ісуса Христа і пробудження природи). Великодню передувала Вербна неділя – період активної підготовки до свята [1, 121].

Оскільки образність весняного періоду дуже яскрава та наочна, то більшість характеристик цієї календарної обрядовості можна вважати за джерело натхнення та послугування для нашої наукової роботи. Народ наш у своїх казках створив чудовий образ весни – гарної молоді дівчини з вінком квітів на голові. Вона, ця дівчина-весна, або ж дівчина-панянка, – бажаний і довгожданий гість, її закликають дівчата піснями-веснянками, її зустрічають діти з дарами – солодким печивом у вигляді пташок, її уособлює найкраща з дівчат напередодні св. Юрія, «Ляля», або «Леля», що одягає на себе білу вишиту сорочку, кладе на голову вінок з весняних квітів, оперізується «зеленим» поясом з трави і квітів і роздає дівчатам дари – вінки [1, 139]:

Ой, весна, весна та весняночка,

Ой, де ж твоя донька, та паняночка... [3, 337].

Вона, ця вродлива дівчина або молодиця, дуже багата, від неї люди сподіваються щедрих дарів, а тому й виглядають її рано-вранці, до схід-сонця: вибігають на горби, стають на воротах, лізуть на дах комори чи клуні – і запрошують, закликають її піснями:

Прийди, весно, прийди,

Прийди, прийди, красна,

Принеси нам збіжжя,

Принеси нам красок (квітів) [3, 337].

Хороводи дівчат, «вулиця» сільської молоді, забави дітей, зустріч птахів, що повертаються з вирію, травневі свята і нарешті «зіленьник» – чарівна казка нашої старовини. Усе це – українська весна, голос предків наших, дорога поезія нашої Батьківщини. Закликають весну, звичайно, жінки, дівчата й діти. Імовірно, що час закликання весни залежить від місцевості і від кліматичних умов року – ранньої чи пізньої весни. Закликання весни, приносниці життя, поєднане з вигнанням зими – смерті.

Хореографічна постановка включає в себе аналіз літератури наукового та культурологічного спрямування, що позначилось на побудові творчої концепції, образності учасників постановки та сценографії танцювального полотна. Постановка покликана проаналізувати та зібрати в єдиний формат всі складові весняної обрядовості, що дозволить глядачам пізнати цікаві аспекти людського втілення та опису метафоричності й багатогранності природи.

Література

1. Воропай Олекса. Звичаї нашого народу: етногр. нарис : у 2 т. Мюнхен : Укр. вид-во, 1958.
2. Лисенко М. В. Молодощі. Збірка танків та веснянок. Збірка народних пісень в хоровому розкладі. Київ : Муз. Україна, 1990. 144 с.
3. Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року. Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1963. 671 с.

Мисишин Андріана Андріївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Науковий керівник:

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

**СТУДЕНТСЬКИЙ ТЕАТР ЯК ОСЕРЕДОК
ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ**

Складність сучасного світу спростовується тоді, коли нам видніються чітко окреслені орієнтири. Визнання певної системи цінностей стає запорукою творення особистості. Світова академічна спільнота неодноразово повертається до питання «інноваційної людини», а в Законі України «Про освіту» зазначено: «Освіта є основою інтелектуального, духовного, фізичного і культурного розвитку особистості, її успішної соціалізації, економічного добробуту, запорукою розвитку суспільства, об'єднаного спільними цінностями і культурою, та держави.

Метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних для успішної самореалізації компетентностей, виховання відповідальних громадян, які здатні до свідомого суспільного вибору та спрямування своєї діяльності на користь іншим людям і суспільству, збагачення на цій основі інтелектуального, економічного, творчого, культурного потенціалу українського народу, підвищення освітнього рівня громадян задля забезпечення сталого розвитку України та її європейського вибору» [4].

Шлях постійної творчості – це сміливий виклик подоланню стереотипів, які побутують довкола. Це віддана справа, яка потребує неабияких зусиль, власного пориву й, безперечно, внутрішньої відповідальності. Часто саме осередок стає визначним місцем творення системи цінностей, тому особливу увагу зараз приділяють якісному часопроведенню студентської молоді. І тоді театр набуває особливої значущості, бо стає місцем втілення спільної ідеї заради мистецької мети.

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Сформована думка щодо «інноваційної людини» у своїй основі вбачає таку особу соціально-культурного розвитку, яка здатна творчо працювати, бути конкурентоспроможною в умовах сьогодення [3]. Таким чином студентський театр, визначаючи свою місію, зосереджується на всебічній реалізації особистості в можливості проявлятися, залучатися до спільної взаємодії, творити, пропонувати, презентувати самостійно та набувати нового досвіду, що стає запорукою подальшої співдії в соціумі [1].

Студентський театр – майстерня глибокого пізнання свого внутрішнього світу й краси довколишньої крізь призму індивідуальності та його духовно-естетичного сприйняття. Поєднуючи в собі мистецьку різноманітність, театр гуртує людей, що вносять своє бачення в літературну, образотворчу та музичну діяльність. Тобто у формуванні кінцевого бачення результату важливий кожен учасник, який ділиться своїм уже набутим досвідом і зростає в процесі реалізації задуму, налагоджуючи етап самопрезентації, комунікації, уміння доносити свої ідеї та, що головне, брати за них відповідальність [2].

Визначаючи свою місію, студентський театр уже стає місцем зі сформованим баченням налагодженого процесу, який відображається в правилах щодо визначеної мови спілкування, поваги одне до одного, репертуару, стратегії розвитку та творчих горизонтів. Щодо дійсності, то саме ці моменти дозволяють стати безпечним середовищем для розкриття свого потенціалу, де немає засудження чи ідеальної довершеності, а натомість є можливість проявлятися в цілісності, людській неповторності.

Історія студентського театру – це не кінцеве, що залишається в умінні презентувати акторську майстерність на сцені. Доеднуючись до процесу творення театральної дійсності, кожен у міру своєї зацікавленості отримує цінний досвід, який проявляється в правильно поставленій мові, упевненості перед аудиторією, відчутті міри й естетичного смаку. Зокрема, така діяльність позитивно впливає на розвиток пам'яті та логічного мислення, що в поєднанні з духовними цінностями формує не лише митця, а й людину, яка здатна подавати себе світові з відчуттям власної гідності.

У підсумку зазначимо, що тенденції студентського театру набувають особливої популярності, оскільки серед такої великої кількості викликів бачення спільних цінностей об'єднує студентську молодь не лише в прагненні бути в розумінні «я є», а й проявляє себе у визначенні «я є заради». Заради тієї ідеї, яка їх привела до студентського театру, а він, своєю чергою, став для них осередком сформованих цінностей, які дозволяють у цьому світі відігравати свою роль не лише з огляду на театральну дійсність, а й на суспільне життя.

Література

1. Бійчук Г. Формування ціннісних орієнтацій особистості (психолого-педагогічний аспект). URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/719773/1/> (дата звернення: 18.05.2025).
2. Богасевич Є. Шкільний театр як засіб формування креативної особистості. URL: <https://adverman.com/news/3688/shkilnij-teatr-jak-zasib-formuvannja-kreativnoi-osobistosti/> (дата звернення: 18.05.2025).

3. Коваль Т. Студентський літературний театр як освітня інновація у контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду. *Порівняльна професійна педагогіка*. 2017. № 2 (т. 7). С. 93–99.

4. Про освіту : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 18.05.2025).

Стасенко Дмитро Олександрович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Камін Володимир Олексійович,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент

СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ROXANNE У МЮЗИКЛІ MOULIN ROUGE

Сценічний образ Roxanne у мюзиклі Moulin Rouge! – один із найсильніших прикладів синтезу емоційної драми і хореографії. У сцені El Tango de Roxanne композиція будується на поєднанні двох танцювальних структур – танго та пасадобля, що є рідкісним і складним художнім прийомом, який потребує глибокої режисерської концепції та виняткової виконавської майстерності.

Танго як основа сцени символізує інтенсивність пристрасті, ревності і внутрішнього конфлікту. Його характерна пластика – раптові зупинки, сильна опозиція рухів, тісний контакт партнерів – візуально передає напругу й болісне переживання героя. Водночас пасадобль вводиться як драматичне підґрунтя – маршева ритміка, демонстрація сили та контролю. Цей танець, що бере свій початок у традиції іспанської кориди, переносить образ Roxanne у площину символічної боротьби: вона – не лише жінка, а й поле битви між коханням, страхом і власною гідністю.

Така хореографічна комбінація дозволяє побудувати глибокий, багатоаспектний образ, у якому кожен рух має емоційне навантаження. Пасадобль стає репрезентацією чоловічої сили, домінування та боротьби, тоді як танго уособлює чуттєвість, вразливість та конфлікт почуттів. У поєднанні вони створюють візуальну метафору внутрішнього зламу персонажа.

Ключовим є те, що сцена Roxanne не є прямою ілюстрацією сюжету, а скоріше емоційним монологом у хореографічній формі. Глядач стає свідком психологічного падіння героя, тоді як сам образ Roxanne постає водночас реальною і символічною фігурою. Її рухи не просто супроводжують пісню – вони є тілесним втіленням внутрішніх процесів, що розгортаються у свідомості персонажів.

Особливе значення має також музичне оформлення сцени. Композиція El Tango de Roxanne поєднує елементи класичного танго з оркестровими вставками в стилі пасадобля. Такий музичний мікс створює напружений емоційний

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

фон, на якому відбувається акторська гра. Зміни динаміки, гармонічна напруга, злиття вокалу й драматичних вигуків – усе це підсилює драматизм сцени.

Отже, сценічне втілення Roxanne – це складна композиційна структура, що поєднує тілесну експресію, вокальну драму й культурні коди танцювальної традиції. Цей номер – приклад сучасного музичного театру, де образ створюється через глибоку взаємодію всіх засобів сценічного мистецтва.

Історично мюзикл *Moulin Rouge!* (2001) База Лурмана став новим етапом розвитку музичного театру, що поєднує естетику постмодернізму, елементи кіномонтажу, еклектичну музику та емоційну насиченість. Саме через подібний симбіоз мистецьких засобів образ Roxanne трансформується в щось більше, ніж традиційна героїня: вона постає символом протистояння жіночого «Я» і зовнішнього тиску патріархальної системи [3, 45].

Постановча сцена *El Tango de Roxanne* заслуговує окремого аналізу з огляду на її сценографію. Глибокі кольори освітлення, акценти на тіні, гра перспектив – усе це підсилює експресивність хореографії. У поєднанні з вокальними репліками героїв створюється ефект «внутрішнього вибуху», коли образ Roxanne одночасно уособлює як зовнішній об'єкт бажання, так і внутрішній страх, ревності, гнів [2, 122].

Розкриття образу Roxanne можна інтерпретувати в межах теорії архетипів Юнга: вона втілює образ Тіні, тобто тієї частини підсвідомості, що протистоїть свідомим намірам героя. Саме в сцені *El Tango de Roxanne* ця Тінь набуває тілесної форми, а хореографія – засобу психоаналітичного проговорення [5, 19].

Слід зазначити, що сучасний музичний театр, за словами Н. Пісарєвої, «переосмислює роль хореографії як основного інструмента драматургії» [4, 36]. У мюзиклі *Moulin Rouge!* це реалізується повною мірою: хореографія не лише супроводжує сюжет, а сама стає його рушієм.

Згідно з аналізом С. Горіна, сцена Roxanne формує в глядача «ефект катарсису», який виникає через поєднання трагізму, еротизму та фатальності рухів [6, 63]. Режисерська структура епізоду виконує функцію емоційного піку вистави, а музична напруга переходить у тілесну та візуальну кульмінацію.

Отже, сценічний образ Roxanne – це глибоко метафорична конструкція, що існує на межі тілесного, звукового та символічного. Саме ця багаторівнева структура забезпечує силу емоційного впливу на глядача та свідчить про високий рівень режисерського й виконавського мистецтва.

Література

1. Baz Luhrmann. *Moulin Rouge!* (Film & Stage Production Notes). 2001.
2. Brook P. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1990.
3. Зайцева О. Образ жінки у сучасному музичному театрі. *Культура і сучасність*. 2018. №3. С. 42–49.
4. Пісарєва Н. Хореографія в мюзиклі: від форми до ідеї. *Сценічне мистецтво*. 2019. №1. С. 35–41.
5. Тріска А. Архетип у хореографії: Юнгіанський підхід. *Театр і драматургія*. 2020. №2. С. 17–23.
6. Горін С. Мова тіла на сцені: функції пластики у сучасному театрі. *Мистецтво і час*. 2017. №5. С. 61–65.

*Бондарчук Аліна Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Науковий керівник:
*Забредовський Степан Григорович,
професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

ЯК МИ ЖИВЕМО В МЕЖАХ СОЦІАЛЬНИХ УСТАНОВОК

У сучасному мистецтві дедалі актуальнішою стає тема свободи вибору в умовах, коли сценарій життя визначається зовнішніми факторами: суспільними нормами, очікуваннями, культурними стереотипами. Постановка на тему «Соціальні установки» розкриває глибокий внутрішній конфлікт між прагненням особистості до свободи та обмеженнями, які нав'язуються ззовні.

Образ головного персонажа постановки – людини, яка усвідомлює власну запрограмованість, – символізує боротьбу за самототожність. Глядач спостерігає, як герой намагається вирватися з рамок і знайти свій унікальний шлях, попри всі спроби системи зберегти його в межах заданого сценарію. Через танець, міміку та акторську гру передається внутрішня боротьба між покорою та прагненням до свободи. Головна ідея – навіть у межах зовнішніх обмежень людина здатна знайти внутрішню волю [1].

Важливу роль у постановці відіграє сценографія: декорації, які змінюються механічно, символізують наперед визначені життєві «декорації», що підкреслюють замкненість світу героя. Освітлення використовується як засіб підкреслення моментів просвітлення чи зневіри. Герой виступає не лише жертвою обставин, а й тим, хто поступово переосмислює своє місце у світі [2].

Особливу увагу слід приділити відтворенню внутрішнього стану персонажа. В акторській грі важливо показати метаморфозу: від сліпого слідування до усвідомлення власної сили й бажання творити власну долю. Мова тіла, зміна ритму рухів, перехід від механічності до спонтанності – все це стає інструментом передачі глибоких емоцій і боротьби [3].

Постановка також актуалізує питання соціального контролю: як інституції – родина, освіта, релігія, медіа – впливають на формування сценаріїв життя. Через другорядних персонажів розкривається суспільний тиск: кожен з них є носієм певної ролі, яку нав'язує головному герою. Так підкреслюється, що суспільство часто не визнає індивідуального шляху, а очікує від людини дотримання визначеного курсу [4].

Сценічне втілення цієї теми вимагає від акторів не лише технічної майстерності, а й глибокого розуміння концепту свободи як внутрішнього стану. Лише завдяки щирому проживанню ролі актор здатен донести до глядача ідею: навіть

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

у найсуворіших рамках свобода залишається можливістю – якщо її вміти побачити.

Отже, постановка «Соціальні установки» набуває філософського змісту, актуалізує питання ідентичності та вибору, створює простір для переосмислення власної життєвої позиції. Вона резонує з глядачем, бо кожен у певний момент ставив собі запитання: чи мої рішення справді мої?

Література

1. Core.ac.uk. Особистість у розвитку. 2015. URL: <https://core.ac.uk/download/32309683.pdf> (дата звернення: 15.05.2025).
2. Files.znu.edu. Пластичність, мова, тіло. 2018. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi77/0057311.pdf> (дата звернення: 15.05.2025).
3. Українська сценографія. Er.nau.edu. 2016. URL: <https://er.nau.edu.ua/server/api/core/bitstreams/fbc3b1fa-3ac7-4be2-b2d3-8028402c828c/content> (дата звернення: 15.05.2025).
4. Qui.help. Як установки близьких впливають на наш шлях. 2024. URL: <https://www.qui.help/blog/zhittievi-stsenariyi-ta-antistsenariyi-yak-> (дата звернення: 15.05.2025).

Ільченко Вікторія,

здобувачка КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Науковий керівник:

Борисенко Тетяна Вікторівна,

голова ПЦК «Народна хореографія»,

викладач-методист КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ІНТЕГРАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНІ СЦЕНІЧНІ ФОРМИ

Інтеграція фольклорної основи українського танцю в сучасні сценічні форми є фундаментальним чинником збереження національної ідентичності та культурної спадщини. Поєднання традиційних елементів з професійною хореографією створює нові образи, що передають силу та дух народу. Така взаємодія збагачує мистецький простір і сприяє відродженню фольклорної основи танцю. Її прояв розгортається в таких сценічних формах, як: плейбек, перформанс, фізичний та іммерсивний театр.

Актуальність вивчення процесу інтеграції фольклорної основи зростає в контексті культурної трансмісії. Це забезпечує інноваційний розвиток українського танцювального мистецтва, відображеного у створенні динаміки авторського бачення хореографічного твору шляхом інтерпретації фольклору.

Поняття «інтеграції» передбачає використання традиційних рухів, застосування їх у комбінаціях, зі збереженням першооснови для передання проблематики композиції. Так хореографія набуває імпульсу до формування оновлених стилістичних напрямів.

На мистецькому тлі цей процес поширений як сучасна інтерпретація фольклору. При цьому відбувається відтворення автентики через призму сучасних стилів танцю в новітньому контексті. Така форма не лише омаж (фр. *omage* –

вдячність, шана) минулому, а й танцювальний апгрейд, де етнічне підґрунтя поєднується з тенденціями сучасності.

І. Пісклова до ознак, які розкривають зміст інтеграції, відносить:

- композицію як результативну дію нового прочитання твору автором-постановником, тобто відображення фольклору як «живої основи»;
- нові музичні форми, які формують думку щодо пластичного мотиву та зміни візуальної форми сприйняття її глядачем, Тобто зміна мелодій, вокалу в експериментальній обробці;
- включення глядача в танцювальну дію шляхом інтерактивності, тобто проєкції;
- залучення не обрамленої жанром фольклорної лексики, відтак створення умовної антонімічної адаптації (наприклад народний танець і танець modern, experimental та побутовий танець) [1].

Отже, мета інтеграції фольклорної основи зосереджена на джерелах народного танцю, повернені до основ, водночас при цьому без порушення канонів синтезу напрямів танцю. Це створює новий, граматично правильний та пластико-технічний компонент.

Як наголошував К. Василенко, український танець «має свою першооснову, першоджерело. Коли йдеться про культуру того чи іншого народу, доводиться враховувати не лише безпосередні його культурні досягнення, а й ту спадщину, яку він успадкував від своїх етнічних попередників, з яких утворився і сам народ» [2]. Це підтверджує думку, що народний танець – це багатогранний полікультурний вид мистецтва, що увібрав у себе ритмопластику, тілодинаміку із сакральним змістом. Він є цілісною думкою логічно-художнього сенсу етносу, особливості обраного регіону. Дотичним і неподільним до цього поняття є термін «фольклорна першооснова».

Фольклорна першооснова визначається як яскравий здобуток народу, що є відтворенням його історії, культури загалом. Традиційні елементи спадщини предків, музичні ритми слугують джерелом натхнення, певним рухокодом для балетмейстерів-постановників. Наприклад, у постановці М. Дорошенка «Поліська містерія» створено композицію, засновану на побутовому танку «Ойра». У ній збережено основу композиції, однак зі зміщенням акцентуацій пар у позах, хореографічних малюнках «кола», «зигзагу», «призми» тощо. Такий танець стає не простим видовищем, а танцнаративом української історії та традиції.

Із середини XX століття розпочинається період переформатування українського танцю. Відбувається інтеграція фольклорної основи, створюються нові концепції, нові хореографічні синтези. Важливим явищем стає генерація новітньої сценічної фольклоризації, зокрема в таких двох проявах:

1. Збереження танцювального мистецтва народу шляхом удосконалення технічно-емоційного компонента через структурний поділ мистецтва.

2. Авторська форма вираження експериментального задуму автора згідно з викликами «хореореволюції».

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Варто виокремити діяльність П. Вірського, який одним із перших почав використовувати фольклорну першооснову. Митець систематизував і надав на той час нові адаптації народного танцю, перемістивши його на професійний рівень базису хореографії (наприклад «Шевчики», «Гопак», «Повзунець»). Важливо відзначити таких новаторів-митців модерну й постмодерну в еміграції, як Д. Кравців-Ємець та Я. Хомчича. На жаль, їхня праця залишалась неоціненою в тогочасному суспільстві. Митці здійснили експедиції Покуттям, Лемківщиною, Бойківщиною та на основі матеріалу сформували сценічну умовність із семантикою руху. Їхній феномен полягав у створенні пластично-ритуального дійства як застиглої форми – простору діалогу будення та спадщини. У постановках Д. Кравців-Ємець яскраво простежується мотив реконструкції чинників культури, а саме: історично-релігійний мотив, демонстрація сакральності українського танцю-модерну (наприклад «Отче наш», «Ангел печалі» та ін.) [3]; у роботах Я. Хомчича використано мотив реконструкції танцювальних діалектів, етнічної ідентичності та емоційної виразності (наприклад «Гуцульська рапсодія», «Поліські витинанки») [4].

Значущим для розвитку українського «нового» танцю став період 1990-х – 2000-х років. У цей час з'являються нові імена на хореографічному полотні, які активізують та розвивають напрям сучасної інтерпретації фольклору. Основними передумовами цього процесу стали прагнення до культурного відродження, самоусвідомлення етнічного спадку. Це період пошуку «нового», але зі збереженням національної ідентичності, унікальності в умовах незалежності. Митці переформатували архаїчні танцювальні форми, адаптуючи їх до вимог сцени. Мотивацією для хореографів було прагнення створити нову хореографічну лексику, шукаючи нові засоби виразності через антонімічні поєднання для поширення значення культури в житті українського суспільства. До балетмейстерів того періоду відносимо таких, як: Т. Борисенко, А. Коротков, А. Рубіна, О. Стадник та ін.

Активним діячем української «хореореволюції» є А. Рубіна, діяльність якої активізувалась ще з 1980 років, але набула широкого розголосу лише з 90-х років [5]. Алла Давидівна – також одна з хореографів у напрямі інтеграції народного танцю в сучасні сценічні форми. Вона створила низку постановок: «Гопак у вінку», «Свято на селі», «Дівочі забави», де фольклор було відбито в упорядкованій сценічній формі. Зокрема, створила балет-містерію «Коли цвіте папороть» (1977) – унікальне сценічне втілення української міфології, переміщення спектру дій у дохристиянську окультну епоху. Можна ствердити, що ця постановка стала прикладом збереження національної ідентичності через естетичні переваги сучасного мистецтва.

Навчаючись в Академії мистецтв ім. П. Чубинського, я маю можливість занурюватись у глибини українського танцю не лише в первісних формах, а й через сучасну його інтерпретацію. Зокрема, переймати досвід викладачів, бути учасницею творчого процесу ізсередини в ансамблі «Молодощі» під керівництвом Т. Борисенко. Тетяна Вікторівна створила такі постановки для ансамблю, як: «Своєрідність українського альфреско», «Відгук Трипілля», «Сила тотему»,

«Окрилені неосяжним», «Серце Магури», «Вдих-видих», «Хлопці та дівчата», «Ой, зачарувала...», «Щедрівка», «Туди, сонце...». Весь спектр хореографічних композицій створено на основі сценічної реконструкції та інтеграції фольклорних дійств, відтворення обрядово-драматичних дійств з експресивно-образною «мовою» танцю. При цьому зберігаючи унікальність жанру та духовність сенсу, де кожен жест, костюм чи пісня мають не лише декоративну, а глибинну змістову функцію. Навчання в академії, участь у концертах та майстер-класах впливає на майбутніх хореографів, допомагає формувати власне бачення на розвиток танцю та його видозміни на основі традицій.

Вагомим внеском у популяризацію інтерпретації фольклору є діяльність О. Стадника. Починаючи з 1998 року, він плідно синтезував традиції та сучасність, формував діалог між буденням та багатовіковим здобуттям пращурів [6]. У таких постановках, як «Голос землі», «Тіні Купала», «Дощовий танець» розширено межі мислення, створено нові емоційно насичені образи, що дозволяє глядачеві сприймати танець як ланку нових прочитань видозміненого «ядра».

Однією із провідних новаторок сучасності у сфері інтерпретації українського фольклору є О. Шляхтич, яка сміливо поєднує традиційні елементи із сучасними хореографічними практиками, відкриваючи нові сенси національної культурної спадщини [6]. Її дослідження характеризуються інтеграцією культурної критики та реформативного підходу, що дозволяє поглибити розуміння символіки фольклорних образів. У виставі «Мойсей» фольклор осмислюється як джерело колективної пам'яті й духовного спротиву. Хореографія вистави трансформує біблійний сюжет у метафору мандрівки українського народу, у якій використовують рухи, навіяні ритуальними жестами та пластикою традиційного танцю.

У контексті нашого дослідження необхідно наголосити на тому, що фольклорна основа танцю слугує базисом для збереження та популяризації культури народу. Сучасні сценічні форми наповнюються розмаїттям народної спадщини, вираженої через інтерпретацію фольклору зі створенням нових образів. Є підстави говорити про закономірне існування в сучасній хореографії вектору відродження національного танцю. Балетмейстери розширюють межі асоціативно-творчого мислення шляхом трансформації автентичного мистецтва. При цьому враховують вимоги сучасного глядача та використовують інноваційні прийоми, засоби й технології. Все це формує оновлений формат сценічного номера.

Література

1. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок). *Трибуна молодого дослідника. Народна творчість та етнологія*. 2015. №5. С. 64–70. URL: <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2015/5/publications/64.pdf> (дата звернення: 18.04.2025).
2. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ІПКГ1К, 1997. 282 с. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi77/0057306.pdf> (дата звернення: 18.04.2025).
3. Березюк Т. Ємець-Кравців Дарія-Тетяна. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут

Секція 3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. URL: <https://esu.com.ua/article-19861> (дата звернення: 19.04.2025).

4. Станішевський Ю. О. Балетний театр України 1925–1985: шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014999> (дата звернення: 20.04.2025).

5. Зінченко Н. Алла Рубіна. *День*. 2008. № 107. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/alla-rubina-naubilshyy-kompliment-zrobuv-pysaryev-koly-skazav-shcho-moyu> (дата звернення: 22.04.2025).

6. Асадчева Т. Фортеця мистецтва: у столиці відбулася прем'єра сучасних балетів «Кассандра» та «Мойсей». *Вечірній Київ*. 01.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/104463/> (дата звернення: 22.04.2025).

Норіцин Євген Юрійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник:
Забредовський Степан Григорович,
професор, кандидат педагогічних наук, професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ І СОЦІАЛЬНИЙ ВПЛИВ DRAG-МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ: ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТОЛЕРАНТНОСТІ ТА САМОВИРАЖЕННЯ

Drag-культура як одна з форм сучасного сценічного мистецтва останнім часом активно розвивається в Україні. Її ключовими елементами є перформанс, перевтілення, візуальна трансформація та гіперболізоване самовираження. Проте за зовнішньою яскравістю drag-шоу стоїть глибока соціокультурна функція – виклик стереотипам, пошук ідентичності, розширення меж видимого й допустимого. Особливе місце в цьому посідає хореографія як мова тіла, що дозволяє артикулювати теми, про які складно говорити словами [1, 56–57].

Drag-перформанс в Україні, попри складну історію становлення, починає відігравати важливу роль у формуванні дискурсу рівності, інклюзії та свободи самовираження. Танцювальні номери в drag-шоу – це не лише естетичний компонент, а інструмент трансляції ідей, протесту та особистої історії. Поєднання класичних сюжетів із drag-естетикою, зокрема інтерпретація казки «Попелюшка» у форматі drag queen-шоу, відкриває нові культурні сенси для осмислення.

Drag – це не лише розвага. Це акт психологічного звільнення. Для багатьох артистів сцена стає простором, де вони можуть висловити себе без страху осуду. Відчуття захищеності, яке дарує сцена у форматі drag, сприяє глибшому самопізнанню, прийняттю власної ідентичності та переживанню емоційної трансформації. За словами психологів, участь у перформансах, що передбачають зміну зовнішнього образу, є ефективною формою психотерапії та підняття самооцінки [2, 56].

З культурного погляду drag-перформанс впливає на суспільство як засіб провокації, дискусії та культурної адаптації. Через гротеск, іронію, гіперболу та

хореографію драг-артисти перетворюють звичні архетипи на інструменти переосмислення. Наприклад, образ принцеси в Cinderella стає образом сили, трансформації та самоствердження. Це не лише переказ, а й маніфест: бути собою – це вже акт хоробрості [3, 34].

Одноактна хореографічна постановка Cinderella в стилі drag queen шоу – приклад того, як класичну історію можна переосмислити через сучасну сценічну естетику. У виставі задіяні drag-артисти та професійні танцівники-чоловіки, що створює унікальний сценічний образ – поєднання маскулінності й фемінності, традиційного й авангардного [5, 42–45].

Постановка включає п'ять хореографічних сцен, кожна з яких відповідає етапу трансформації головної героїні. Замість романтичної Попелюшки глядач бачить персонажа, який відчайдушно прагне бути прийнятим і вільно виражати себе. У хореографії поєднано елементи vogue, contemporary, кабаре та естрадного шоу.

Перетворення Попелюшки символізує не просто зміну статусу, а народження drag-особистості, яка не чекає принца, а сама виходить на сцену світу. Сцена фінального балу подається як виступ на сцені клубу: головна героїня виходить у блискучому образі, у символічній короні й танцює під біт сучасної попмузики.

Танцювальні засоби в drag-шоу виконують роль трансляторів соціальних меседжів. Тіло артиста в русі здатне викликати глибокі емоції та формувати емпатію. Через пластику, ритм, жест, акцент можна говорити про свободу,гноблення, боротьбу за право бути собою. Саме в такому форматі мистецтво перетворюється на інструмент толерантності. Постановка Cinderella має на меті не лише розважити глядача, а й звернути увагу на важливість прийняття іншості та цінності різноманіття в суспільстві.

Такі вистави стають соціальним жестом, який через хореографію впливає на глядацьке сприйняття, не лише змінюючи ставлення до drag-культури, а й відкриваючи нові горизонти сценічного мистецтва в Україні [4, 23–24].

Drag-шоу сьогодні – це не лише форма епатажного мистецтва, а й важливий соціокультурний простір, де хореографія відіграє вирішальну роль. Постановка Cinderella в стилі drag queen – приклад того, як за допомогою танцю можна розповісти історію трансформації, боротьби за себе й свободу бути інакшим.

Такі мистецькі проєкти сприяють розвитку інклюзивного мистецького середовища та піднімають рівень культури толерантності в українському суспільстві.

Література

1. Братусь О. І. Drag-культура в Україні: мистецьке явище та соціальний виклик. *Культурологія і сучасність*. 2022. № 4. С. 56–63.
2. Горбаченко С. Л. Театральна терапія: психологічна дія сценічного перевтілення. Київ : Центр практичної психології, 2020.
3. RuPaul Charles. Drag as Performance Art. New York : Icon Books, 2019.
4. Мельник І. В. Тіло у сценічному мистецтві: хореографія як соціальна мова. *Танцювальні практики XXI століття*. 2021. № 2. С. 17–24.
5. Світлова А. М. Візуальна естетика drag-артистів у перформансі та танці. Львів : ЛНМА, 2023.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

X Міжнародної науково-практичної конференції

**Особливості роботи
хореографа в сучасному
соціокультурному просторі**

5–6 червня 2025 р.

Коригування
Верстання

Оксана Бугайова
Світлана Шалапа

Підп. до друку 07.07.2025 р. Формат 60х84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,2. 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