

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Міністерство освіти і науки України  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
Державна наукова установа «Інститут модернізації змісту освіти»  
Національна хореографічна спілка України  
Версальська академія Франції / Académie de Versailles France  
Балтимор Балет США / Baltimore Ballet USA  
Управління парків та культури відпочинку Гранд-Рапідс, штат Мічиган,  
США / Department of Parks and Recreation. Grand Rapids  
Державний коледж сучасного танцю ім. Анни Малетіч м. Загреб, Хорватія /  
Dance studio named after Ana Maletich

## **МАТЕРІАЛИ**

### **VIII МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

# **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

**1–2 червня 2023 р.**  
до 25-річчя створення кафедри хореографії

Київ – 2023

**Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі** : матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 01–02 червня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. 219 с.

Збірник містить матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», яку провела Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 1 та 2 червня 2023 р.

### Редакційна колегія

**Копієвська О. Р.**, в.о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор, заслужений працівник освіти України; **Завалевський Ю. І.**, перший заступник директора Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти», професор, доктор педагогічних наук, заслужений працівник освіти України; **Денисюк Ж. З.**, в.о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків, доктор культурології; **Вантух М. М.**, завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України, Герой України, академік Національної академії мистецтв України; **Степаненко Л. М.**, перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, доктор педагогічних наук, заслужений працівник культури України; **Кулиняк М. А.**, директор 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 / Académie de Versailles France, кандидат педагогічних наук, доцент; **Тараканова А. П.**, методист вищої категорії відділу змісту позашкільної освіти та виховної роботи Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України, відмінник освіти України; **Бевзенко-Грін В. В.**, магістр хореографії Youth Dance instructor, Department of Parks and Recreation, Grand Rapids, Michigan; Dance instructor, Haus of Glass Dance, Grand Rapids, Michigan USA; **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 27.06.2023 № 10)*

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, 2023  
© Автори, 2023

## ЗМІСТ

### Секція 1

#### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Афоніна О. С.</i> Сучасні хореографічні практики: міждисциплінарні зв'язки.....	7
<i>Reva T.</i> Hybrid Threats in Cultural Domain of The Modern Society (on Choreography Examples) [Гібридні загрози в культурному домені сучасного суспільства].....	9
<i>Бережна Т. І.</i> Мистецька освіта як чинник формування творчої особистості .	10
<i>Трусова І. В.</i> Реклама в соціальних мережах як впливовий чинник залучення молоді до здобуття вищої мистецької освіти в сучасних умовах .....	13
<i>Коган Ю. А.</i> Мистецько-освітній простір: педагогічне партнерство та співпраця.....	15
<i>Печененко М. В.</i> Збереження кращих традицій Кіровоградської хореографічної школи.....	18
<i>Скрипник О. С.</i> Професійний імідж майбутнього вчителя хореографічного мистецтва.....	21
<i>Синєок В. А., Калієвський К. В.</i> Народно-сценічний танець як основоположний чинник патріотичного виховання.....	23
<i>Шабінський М. Є.</i> Хореографічне виховання у французькій школі на прикладі навчальних закладів Версальської академії .....	27
<i>Бевзенко-Грін В. В.</i> Танцювальні студії штату Мічиган на базі Haus of Glass Dance.....	29
<i>Рубан В. В.</i> Сучасний танець та його методологічні можливості формування майбутнього вчителя хореографії на прикладі кейсу роботи зі студентами департаменту танцю і хореографії Стокгольмського університету мистецтв: від формального підходу до концептуального.....	34
<i>Козинко Л. Л.</i> Початкова мистецька освіта: специфіка підготовки програм викладання хореографічних дисциплін .....	40
<i>Тараканова А. П., Божко І. Б.</i> Освіта в культурі фестивального руху .....	43
<i>Шалана С. В.</i> Хореографічний твір: інтелектуальна власність і плагіат .....	46
<i>Камінська М. І.</i> Виставка пам'яті видатного балетмейстера Миколаївського краю Мерлянова Михайла Васильовича в Миколаївському обласному краєзнавчому музеї.....	53
<i>Драч Т. Л.</i> Творчий доробок хореографа танцю модерн Оксани Лань.....	55
<i>Корисько Н. М.</i> Гастрольна діяльність Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського як фактор інтеграційних культурно-мистецьких процесів.....	58

## Зміст

<i>Демещенко В. В.</i> Роль сучасного танцю в патріотичному вихованні молоді ....	60
<i>Нечитайло В. С.</i> Роль та значення хореографічного мистецтва України в національно-патріотичному формуванні молоді .....	62
<i>Ivlieva V.</i> Dance in America [Танець в Америці] .....	65
<i>Драб'юк О. Я., Фриз П. І.</i> Основні тенденції розвитку сучасного хореографічного мистецтва.....	67
<i>Науменко О. А.</i> Вплив хореографічного мистецтва на формування особистості крізь призму методик А. П. Тараканової.....	70
<i>Мельниченко П. А.</i> Дитячий сценічний костюм та естетика народного костюма .....	75
<i>Білошкурський В. С.</i> Український народний танець: принципи обробки .....	78
<i>Гурський В. І.</i> Народний ансамбль танцю «Горлиця»: історія і сьогодення.....	80
<i>Климчук І. С.</i> Основні шляхи розвитку хореографічного мистецтва у XXI столітті.....	83
<i>Гурська О. Л.</i> Фолькопера «Цвіт папороті» за мотивами українського фольклору: очима виконавця.....	86
<i>Савченко Л. О.</i> Хустка як елемент культурної спадщини українського народу.....	89
<i>Карпенко Д. В.</i> Використання мультимедійних технологій у хореографічній культурі.....	91
<i>Шумілова В. В.</i> Ансамбль танцю України імені Павла Вірського в часі війни: культурний фронт .....	93
<i>Шкурєєв К. І.</i> Проблеми інституціоналізації вищої професійної освіти спортивних бальних танців в Україні .....	95
<i>Садовенко С. М.</i> Творчість Радуги Поклітару і театру сучасного танцю «Київ Модерн-балет» у контексті історичних закономірностей та принципів розвитку модерної української хореографії.....	98

## Секція 2

### ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

<i>Благова Т. О.</i> Актуалізація ідей українського балетмейстерства в аспекті розвитку національної хореографічної педагогіки.....	101
<i>Тараненко Ю. П.</i> Досвід упровадження зошита із сучасного танцю в практику роботи закладів позашкільної освіти.....	104
<i>Гладка Л. В.</i> Ритміка у вихованні студентів-хореографів закладів вищої освіти України.....	107
<i>Войтович-Смирнова М. Є.</i> Ансамбль танцю «Джерельце» – скарбниця національного, патріотичного та творчого виховання учнівської молоді .....	110

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

<b>Бабенко І. А.</b> Специфіка постановочної роботи в дитячому ансамблі танцю «Школа танцю ExceLsiOr» .....	112
<b>Дольчук О. І., Дольчук В. В.</b> Організація роботи в дитячому хореографічному колективі в умовах воєнного стану на прикладі Народного ансамблю народного танцю «Барвінок» Борщагівської мистецької школи Київської області .....	118
<b>Вартовник В. О., Шелейкіс Я. Є.</b> Сутність педагогічної майстерності керівника хореографічного колективу .....	120
<b>Півторак Л. М.</b> Класичний танець і його значення в підготовці вчителів та керівників хореографічних колективів .....	123
<b>Тараненко Ю. П., Глазкова Т. В.</b> Інтеграція хореографії та спорту в змісті професійної підготовки здобувачів I рівня вищої освіти хореографічного напрямку .....	125
<b>Драч В. В.</b> Робота автономної нервової системи танцівника під час тренувань і виступів .....	127
<b>Копленко О. В.</b> Імідж творчого колективу як складова успіху в сучасному соціокультурному середовищі .....	131
<b>Камін В. О.</b> Лексика як провідний виразник ідеї в танці .....	134
<b>Божко А. Г.</b> Використання гімнастичних вправ на уроках хореографії .....	138

## **Секція 3**

### **ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ**

<b>Сидоренко Т. В.</b> Хореографічне втілення образу дівчини-тополі за однойменним твором Т. Г. Шевченка .....	140
<b>Рябець Т. О.</b> Хореографічне вирішення образів у п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» .....	144
<b>Максименко Б. Д.</b> Балет і мюзикл «Сорочинський ярмарок» за однойменною повістю Миколи Гоголя .....	146
<b>Джафарова Ф. Т.</b> Танець як засіб художньої виразності в п'єсі Миколи Гоголя «Ніч проти Різдва» .....	152
<b>Міщук О. О.</b> Особливості танцювальної культури Гуцульщини на традиційних весіллях .....	154
<b>Дейнега А. В.</b> Музика українського балету XIX–XX ст. ....	156
<b>Хуторянська І. К.</b> Тема кохання через призму еволюції українського хореографічного мистецтва .....	158
<b>Коротенко О. С.</b> Героїчний образ Марусі Чурай у хореографічному творі ...	161
<b>Череп Д. А.</b> Сила слова мовою танцю .....	163
<b>Кравець О. І.</b> Обрядові традиції України в хореографічному мистецтві .....	166

**Зміст**

<i>Євтушенко А. Д.</i> Contemporary в системі сучасної хореографії.....	168
<i>Шевченко В. А.</i> Жанрово-фольклорний колорит української літератури в балеті на прикладі твору Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала»....	171
<i>Голубова Б. В.</i> Джазовий танець у кінематографі на початку ХХ ст.....	173
<i>Гацелюк О. О.</i> Хореографічне вирішення міфологічних образів «Вальпургієвої ночі» у творі «Фауст» Й. Гете.....	175
<i>Шайкан І. А.</i> Сучасна інтерпретація фольклору в хореографічному мистецтві України .....	177
<i>Дібрівна В. Р.</i> Бальний танець та екранне мистецтво .....	180
<i>Фенько К. О.</i> Цикл обрядових танців-ігор за науково-фольклорним виданням Василя Верховинця «Весняночка» .....	183
<i>Бідна Е. В.</i> Акторська гра як засіб підсилювання видовищності балетного твору .....	184
<i>Ластовина М. В.</i> Вплив новітніх танцювальних тенденцій на індивідуальність артиста балету .....	187
<i>Михальська М. О.</i> Фольклорні традиції Чернігівщини.....	189
<i>Аза К. О.</i> Значення мелосу скрипки в хореографічній постановці «Скрипаль диявола».....	191
<i>Удод Н. О.</i> Переплетіння двох світів у хореографічній постановці за мотивами драми-фєєрії «Лісова пісня» Лесі Українки.....	193
<i>Старобуд О. В.</i> Тема відродження в хореографічній постановці «Вони не знали, що ми – насіння».....	195
<i>Морозов В. В.</i> Становлення та особливості хореографічного мистецтва Полісся.....	198
<i>Сілаков М. В.</i> Хореографічна культура західних регіонів України .....	200
<i>Рогальський А. Л.</i> Героїка в танцювально-постановчій роботі сюжетного номера «Сказання Фреї».....	203
<i>Барабашук В. В.</i> Особливості районування буковинського танцю .....	206
<i>Константинов О. О.</i> Висвітлення образів роману «Великий Гетсбі» Френсіса Скотта Фіцджеральда в однойменному балеті засобами хореографічного мистецтва .....	208
<i>Порпилиця О. Б.</i> Особливості лексики жіночих танців центральної України ...	210
<i>Бародай Д. О.</i> Українське козацтво .....	212
<i>Пен Лю.</i> Мистецько-освітній проєкт у контексті технологічного підходу до навчання .....	214
<i>Миколайцева Т. М.</i> Іспанський танець у формі народно-сценічної хореографії.....	216

**Секція 1**

**ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

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

**СУЧАСНІ ХОРЕОГРАФІЧНІ ПРАКТИКИ:  
МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ЗВ'ЯЗКИ**

Дисципліна «Сучасні хореографічні практики» належить до переліку обов'язкових дисциплін здобувачів вищої освіти зі спеціальності «Хореографія». Вона дає змогу здобувачеві вищої освіти ознайомитися з хореографічним мистецтвом сучасності, при цьому розширити знання з історії та теорії культури, включаючи сучасне музичне мистецтво. Невеличка кількість годин з дисципліни переважно присвячена вивченню українського хореографічного простору. Хоча намагаємося надати інформацію про сучасне мистецтво хореографії різних країн у порівняннях з українськими практиками.

Робоча програма дисципліни містить два модулі «Хореографічне мистецтво постмодернізму» і «Хореографічні практики українських митців».

Оскільки дефініції «постмодерн» і «постмодернізм», їхній зміст і співвідношення, базові характеристики в проєкції на хореографію, сучасні хореографічні практики залишаються поза увагою здобувачів, то перша лекція і семінарське заняття присвячені саме цим поняттям на основі робіт зарубіжних та українських вчених. Тут наявні міждисциплінарні зв'язки з філософією, культурологією, теорією та історією культури.

У другій темі «Хореографія в постмодерному дискурсі» розкриваємо соціокультурний контекст розвитку хореографічних практик кінця ХХ століття на прикладі робіт українських вчених (Ю. Станішевський, М. Загайкевич, О. Зінькевич). Серед вивчення особливостей українського контенту хореографічних практик представлено творчі пошуки українських митців (Р. Поклітару, А. Рехвіашвілі) та нові підходи до класичних вистав. Міждисциплінарні зв'язки виявляються в перетинах історії класичного хореографічного і музичного мистецтва, звернення до історії музики, але із включенням філософії та культурології.

У другому модулі «Хореографічні практики українських митців» розглядаємо особливості музичного супроводу в сучасній хореографічній практиці. У теоретичній складовій спираємося на роботи українських дослідників, але не забуваємо й про європейські здобутки різних часів. Звертаємося до музичної складової в роботах М. Бежара, І. Кіліана, Дж. Ноймаєра. Цікавим є порівняльний аналіз балетів українських митців і зарубіжних з погляду використання музичного матеріалу при розкритті класики чи модерну.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Приходимо до дискурсів у відмінностях класичних і модерних вистав, особливо кінця XX – XXI століття з переінтерпретацією як балетного лібрето, так і музики. Тут цікавим і корисним є звернення до євроінтеграційних процесів в українських хореографічних практиках означеного періоду.

Від збірної музики в балетних виставах в Україні та інших країнах переходимо до авторської музики в сучасних українських балетах. До семінарських занять входять відомі балети українських композиторів за п'ятдесят років, оскільки дисципліна має назву «сучасні», що обмежує часовий вибір творів (В. Губаренко, Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик). Але основний акцент робимо на авторській музиці балетів українських композиторів (А. Бондаренко, Ю. Гомельська, О. Козаренко, О. Родін). Поєднуємо композиторські знахідки з практикою хореографів-постановників. Відзначаємо оригінальність музичного матеріалу та його органічне втілення в хореографію, хореографічні пошуки з опорою на авторський музичний матеріал.

У цій лекційній, семінарській і дискусійній тематиці міждисциплінарні зв'язки виявляються у зверненні до історико-теоретичних проблем з балету, історії і теорії музики. Особливого значення набувають студентські знання історії та світової / української літератури. Звичайно, цінним для сприйняття і засвоєння матеріалу є виконавський досвід магістрів.

Тому продовженням знайомства із сучасними хореографічними практиками є розкриття стильових трансформацій у мистецтві танцю зазначеного періоду. Вважаємо, що цей матеріал безпосередньо залежить від персонологічного підходу, характеристики видатних українських / зарубіжних хореографів. Студенти обирають найближчих для себе майстрів і проводять аналіз їхньої творчості, оскільки в одній групі здобувачі представлені різними напрямками хореографії. Серед сучасних балетів обираємо вистави зі збірною музикою і авторською музикою українських композиторів.

Для забезпечення навчального процесу спеціально написані статті, присвячені творам сучасників: про балети «Аладдін» з музикою Олександра Родіна, про музичний ряд балетів «Данте», «Дама з камеліями», «Маленький принц» та ін.

Отже, дисципліна «Сучасні хореографічні практики» є прикладом міждисциплінарних зв'язків, які допомагають магістрам розкрити свій потенціал дослідників і зорієнтуватися у виборі теми дослідницького проекту.



*Reva Tetiana,  
PhD in Political Studies, Associate Professor,  
Department of Cultural Studies and Intercultural Communications,  
National Academy of Culture and Arts Management*

*[Рева Тетяна Сергіївна,  
кандидат політичних наук, доцент,  
доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв]*

### **HYBRID THREATS IN CULTURAL DOMAIN OF THE MODERN SOCIETY (ON CHOREOGRAPHY EXAMPLES)**

Art is a universal form of communication due to its sensual nature, which makes the intellectual perception of a work secondary. In the current context of information warfare and full-scale Russian invasion, the society must counter various forms of hybrid threats.

European researchers Giannopoulos G., Smith H. and Theocharidou M. in their work «Landscape of Hybrid Threats: A Conceptual Model», analysing the concept of hybrid threats and their domains, determine that culture is the target of hybrid threats, as it synthesises practical and value components. According to the scholars, culture is manifested in two aspects – internal and external [4].

Analysing the hybrid threats and their destructive manifestations in the cultural domain, we can distinguish their three components: informational, financial and axiological.

The first is embodied in the information culture and the vision of history. Information culture means the media literacy and manipulation of historical figures. For example, for a long time, the prominent choreographer Serge Lifar was associated with Russian culture abroad because he once worked for S. Diaghilev's Russian Theatre Seasons project. Accordingly, his creative legacy was attributed to Russian art, but in the second decade of the twenty-first century, thanks to an information campaign, we have seen changes in his presentation on information resources, such as Wikipedia, Britannica, and others. Serge Lifar is presented in different languages as a French choreographer of Ukrainian origin [5].

Another example of the restoration of historical memory is the revitalisation of names that were not popularised at the Soviet period and their achievements. An example is the Roma Pryima Residence of Classical and Contemporary Ballet, established in March 2023, which also hosted a children's and youth choreographic competition on 28–31 May, with more than 300 young dancers participating. This competition is a joint project of the Lviv National Opera, the Lviv Dance School, and the NGO Bright Country [2].

The second is revealed in the financing of various cultural and artistic projects and the production of cultural products. The term "toxic sponsorship" is now often used in this context. Until February 2022, it was used to describe

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

festivals, events, and products sponsored by organisations (companies) that are harmful to human health (alcohol and tobacco products) or the environment (large industrial complexes or mining). After the start of the full-scale Russian invasion, it became political in nature, as the aggressor country uses culture to promote its narratives [1].

The third covers the transformational processes in the value system of society and is embodied in the form of cultural trauma, described by Polish sociologist Piotr Stompka [6]. Such traumas are inherent in societies that are transitioning from an «old» to a «new» culture. So, there is a restructuring of values that ends in the formation of a new culture [3].

### Література

1. Глосарій з гібридних загроз / упоряд. С. В. Гришко та ін. ; за заг. ред. С. В. Гришко. 2021. 113 с. URL: <https://openarchive.nure.ua/handle/document/16258> (дата звернення: травень 2023 р.).
2. Марчук І. У Львові вперше відбулась Резиденція класичного та сучасного балету ім. Роми Прийми. Львівська мануфактура новин. 01.06.2023. URL: <https://www.lmn.in.ua/uvovi-vpershe-vidbulas-rezydentsiia-klasychnoho-ta-suchasnoho-baletu-im-romy-pryjmy/> (дата звернення: травень 2023 р.).
3. Рева Т. С. Культурна травма у концепції соціальних змін Пйотра Штомпки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 59–63. DOI:/10.32461/2226-3209.2.2022.262207.
4. Giannopoulos G., Smith H., Theocharidou M. (Eds.). *The Landscape of Hybrid Threats: A Conceptual Model Public Version*. European Union and Hybrid CoE, 2020. 58 p. URL: <https://euhybnet.eu/wp-content/uploads/2021/06/Conceptual-Framework-Hybrid-Threats-HCoE-JRC.pdf> (дата звернення: травень 2023 р.).
5. Serge Lifar. Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Serge-Lifar> (дата звернення: травень 2023 р.).
6. Sztompka P. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *European Journal of Social Theory*. 2000. № 3(4). P. 449–466. DOI: /10.1177/136843100003004004.

**Бережна Таміла Іванівна,**  
кандидат педагогічних наук, старший дослідник,  
вчений секретар Державної наукової установи  
«Інститут модернізації змісту освіти»

## МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

На сучасному етапі розвитку суспільства, що характеризується прагненням до подолання кризи в різних сферах життя, становленням громадянського суспільства, розвитком національної самосвідомості, особливу значимість набуває художньо-естетичне виховання дітей засобами мистецької освіти. Однією з основних функцій сучасної педагогіки стає створення оптимальних умов для формування системи цінностей, норм, які дають змогу

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

особистості в майбутньому ефективно адаптуватися в суспільстві, взаємодіяти з навколишнім світом.

Нова українська школа орієнтована на впровадження компетентнісного підходу. Його сутність полягає у формуванні особистості, здатної до перетворення культурних цінностей у професійну та особистісну компетентність, побудові на цій основі нових соціальних відносин, міжкультурного діалогу [4].

У Законі України «Про освіту» зазначено, що «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 потенціалу українського народу» [1].

На теперішній час, коли відбувається зміна ціннісних орієнтацій у суспільстві, відроджується національна культура, головним завданням педагогічних колективів художньо-естетичного спрямування є формування гармонійно розвиненої особистості, виховання в дитині зацікавленості до культурної спадщини своєї країни, розвиток творчих здібностей молодого покоління шляхом залучення його до історії українського мистецтва, ознайомлення з традиціями та національною культурою.

Мистецтву належить провідне місце в розвитку юні. Через мистецтво розкривається багатий світ духовної культури людини.

Доцільно згадати погляди В. Сухомлинського щодо естетичного виховання дітей. Педагог вбачав, що основним завданням естетичного виховання є навчити учнів бачити красу навколишнього світу, доброту, щирість, красу людських стосунків та стверджувати прекрасне в самому собі [7, 123].

В. Сухомлинський наголошував, що естетичне виховання – прекрасне й могутнє джерело моральної чистоти, духовного багатства, фізичної досконалості. Естетичне виховання має найтісніший зв'язок з усіма сферами духовного життя особистості й колективу [6, 153]. У його педагогічній спадщині описано систему засобів естетичного виховання дітей, серед них: краса, природа, слово, рідна мова, художня література, поезія, музика, мистецтво, живопис, дієве ставлення до довкілля [3, 96].

Найбільш універсальним засобом естетичного виховання В. Сухомлинський вважав красу. Він радив створювати «куточки краси», де вони можуть оточувати учня: у школі, вдома, на лоні природи. За його словами, «краса – це могутній засіб виховання учнів. Це – вершина, з якої можна побачити все. Краса – це яскраве світло, що осяває світ... тоді відкривається істина, правда, добро...» [6, 298].

Педагог говорив, що мистецтво сприяє вихованню любові до рідної природи, до прекрасного, формування дитини як особистості [7, 64].

Так, у своїй книзі «Сто порад учителеві» В. Сухомлинський пише: «Мистецтво й майстерність навчання і виховання полягає в тому, щоб, розкривши сили та можливості кожної дитини, дати їй радість успіху в розумовій

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

праці [8, 436].

Приділяючи увагу формуванню національної культури засобами мистецтва, дослідник К. Чайківський описує мистецьку діяльність з художньо-естетичного погляду. Автор зазначає, «виховання дітей мистецтвом робить їх підготовленими до життя в суспільстві, за національними та загальнонародними традиціями і звичаями, які відображаються у мистецтві [2, 19].

Перед українською державою стоїть низка проблем, які сьогодні необхідно вирішувати, головна – це проблема національно-патріотичного виховання, основним чинником якого є успадкування молодим поколінням багатства духовної культури народу, його національної ментальності, формування у дітей високої духовності, моральної, естетичної і художньої культури.

Мистецтво сприяє розвитку моральних ідеалів учнів, формування їхнього художньо-естетичного смаку, творчого мислення, естетичних здібностей, всебічного зростання, задовольняє інтереси й потреби учнів.

Отже, засобами мистецтва можна визначити розвиток у дитини високих художньо-естетичних ідеалів та поглядів Крім того, мистецтво активізує відчуття і сприймання дитини, її уяву та мислення, впливає на розвиток художньо-творчих здібностей, а також формує естетичний смак та духовно збагачує.

Отже, мистецтво сприяє виникненню в молоді поваги до загальнолюдських цінностей, формує національну культуру і патріотизм та є рушійною силою у формуванні художньо-естетичного й культурно-особистісного розвитку, національно-патріотичного самостворення та самореалізації дітей.

### *Література*

1. Про освіту : Закон України від 05.09.2017. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 11.05.2023).
2. Збірник законодавчих і нормативних актів про дошкільну освіту / упоряд. К. Л. Крутій, Н. В. Маковецька. Запоріжжя, 1999. 67 с.
3. Мусієнко-Репська В. А. Засоби естетичного виховання молоді в педагогічній спадщині В. Сухомлинського. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. 2018. № 3 (62). С. 95–99.
4. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення: 11.05.2023).
5. Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтва : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. / упор. С. В. Шалапа (Київ, 16–17 квітня 2021 р.). Київ : НАКККиМ. 216 с.
6. Сухомлинський В. О. Духовний світ школяра. Вибр. тв. у 5 т. Т. 1. Київ : Рад. шк., 1976. 414 с.
7. Сухомлинський В. О. Сучасність : наук.-метод. зб. Київ : Рад. школа, 1994. 162 с.
8. Сухомлинський В. Вибрані твори : у 5 т. Т. 4. Київ : Рад. школа, 1976–1977.

*Трусова Ірина Вікторівна,  
заступник директора Інституту сучасного мистецтва  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **РЕКЛАМА В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ ЯК ВПЛИВОВИЙ ЧИННИК ЗАЛУЧЕННЯ МОЛОДІ ДО ЗДОБУТТЯ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ**

Перехід до ринкової економіки від адміністративно-командної призвів до змін на ринку освітніх послуг. Передусім мистецькі заклади вищої освіти дістали більшу самостійність щодо прийняття абітурієнтів і вибору професій та спеціальностей. Поряд з державними мистецькими закладами вищої освіти з'явилося чимало освітніх закладів недержавної форми власності.

Слід також врахувати, що Уряд зменшив для державних закладів освіти обсяги державного замовлення, що призвело до запровадження вищими платної форми навчання. Прибуток став суттєвим джерелом розвитку навчальних закладів, а лівовою часткою цього прибутку стала плата здобувачів за отримані освітні послуги за спеціальностями.

Як наслідок, серед вишів виникла конкурентна боротьба за майбутніх абітурієнтів і слухачів. І для перемоги в цій конкурентній боротьбі перед мистецькими закладами вищої освіти постала проблема розроблення та реалізації маркетингових конкурентних стратегій, важливими складовими якої є не лише чітке сегментування ринку, визначення цільового сегмента, а й позиціонування закладу на ринку освітніх послуг.

Саме за таких умов маркетингу освітніх послуг можуть бути оперативно і якісно розроблені власні інструменти, зокрема такі, як: організація комунікації між закладом і споживачем освітніх послуг, формування попиту і забезпечення збуту освітніх послуг, організація взаємного виконання зобов'язань.

Але якщо проаналізувати ринок освітніх послуг і позиціонування закладів вищої освіти на цьому ринку, а також рекламні плани і їх реалізацію, просування рекламних продуктів у соціальних мережах, на телебаченні тощо, то, незважаючи на актуальність і важливість, можна зробити висновок, що маркетинг освітніх послуг, як і рекламні програми закладів не набули належного розвитку та не відповідають вимогам сьогодення і попиту.

Більшість закладів вищої освіти в Україні не мають підрозділів маркетингу або відділів зв'язків з громадськістю, або рекламних відділів. Маркетингова діяльність закладу зводиться переважно до роботи приймальної комісії та обмежується часом рекламної кампанії.

Саме на організації комунікації між закладом і споживачем освітніх послуг ми зупинимось, бо саме цю важливу функцію забезпечує реклама. А з огляду на те, що споживачі освітніх послуг – це молодь, яка, за статистикою, у середньому не менше двох годин проводить в інтернеті, то зрозуміло, що саме реклама в соціальних мережах і є впливовим чинником до залучення молоді до здобуття вищої мистецької освіти в сучасних умовах, а також конкурентного позиціонування мистецького закладу вищої освіти на ринку.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Якщо проаналізувати, що саме в цьому напрямі робить Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, зокрема Інститут сучасного мистецтва, то зазначимо, що керівництво Академії розуміє важливість цього питання і для його вирішення визначено окремого спеціаліста, до кола обов'язків якого входять саме питання реклами та позиціонування закладу в соціальних мережах.

Рекламна кампанія – це постійна щоденна кропітка робота, яка вимагає: по-перше, залучення та участі в цьому процесі всіх: і здобувачів, і викладачів, й адміністрації; а по-друге, чіткої стратегії і плану рекламної компанії. Над цим ми працювали, і результати такі:

- створено публічні сторінки в соціальних мережах Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ, які постійно наповнюються якісною та актуальною інформацією щодо заходів Інституту;
- для більшої впізнаності створено свій корпоративний стиль, який включає колір, логотип, емблему, нестандартне розміщення і подачу інформації.

До цього процесу, що важливо, були долучені наші здобувачі. Вони знімають невеличкі цікаві нестандартні ролики про свій заклад, про навчання і життя в Академії та викладають їх на своїх сторінках у TikTok, YouTube, Facebook, Instagram й ін. Переоцінено зміст і мету наших масових мистецьких заходів.

Не можна виховати фахівців у галузі культури, якщо не навчити їх розуміти сьогоденну ситуацію в державі. В Україні – війна. Ми боронимо нашу державу, відстоюючи її незалежність і наше майбутнє. Тому всі заходи, які ми проводимо, мають виховну складову і свідому громадянську позицію, про яку ми відкрито заявляємо в соціальних мережах.

Розробка та реалізація маркетингової стратегії і рекламної програми закладу – вимога сьогодення. На теренах вищої мистецької освіти деякі заклади опікуються цією роботою. Ми як сучасний заклад мистецької освіти цю необхідність розуміємо і цього прагнемо. На сьогодні максимально мобілізуємо наявний людський ресурс. Мета єдина – кожен учасник освітнього процесу долучається до реалізації рекламної програми в межах своїх можливостей, і кожен відповідальний за виконання поставлених завдань. Проста стратегія і чіткий план, у комунікації з усіма учасниками процесу.

Над чим ми зараз працюємо, щоб наша реклама була якісною і щоденно цікавою... Навчальний процес ще не всебічно інтегрований у нашу рекламу. Заходи, постановки, концерти – це ми висвітлюємо й розміщуємо, а ось цікаві мінісценки, замальовки, творчі знахідки, цікавинки, що виникають під час занять і репетицій, – це ще та площина, у якій потрібно працювати. А ще ми плануємо задіяти конкурсний механізм на кращий ролик, краще фото, кращий коментар заходу тощо.

Чудове місцезнаходження нашого мистецького закладу, самі приміщення Києво-Печерської лаври своєю історичністю та архітектурною привабливістю суттєво допомагають якості рекламного матеріалу. Але й у цьому напрямі ми маємо, куди розвиватись: відкриття нових локацій для зйомок

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

шляхом запровадження курсових робіт чи творчих проєктів, створення і наповнення «Банку ідей» наших здобувачів: дизайнерів, хореографів, акторів, режисерів, вокалістів – це той людський потенціал, який ми прагнемо об'єднати заради реалізації амбітних планів із позиціонування на ринку освітніх послуг Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв як провідного мистецького закладу вищої освіти.

*Коган Юхим Аркадійович,  
директор позашкільного комунального закладу  
«Одеський міський центр хореографічного мистецтва»,  
викладач кафедри хореографії Одеського національного  
педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського,  
заслужений працівник культури України, відмінник освіти України,  
кавалер ордена «За заслуги» III ступеня, голова Одеського осередку  
Національної хореографічної спілки України*

## **МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ПЕДАГОГІЧНЕ ПАРТНЕРСТВО ТА СПІВПРАЦЯ**

Комунальний заклад позашкільної освіти «Одеський міський центр хореографічного мистецтва» – освітній заклад, який є науково-методичним центром за напрямом хореографії [2]. Його структуру становлять: восьмирічна хореографічна школа, підготовче відділення – 2 роки, Зразкові ансамблі танцю «Дитинство» та «Сузір'я», спеціалізовані класи для дітей, які після закінчення хореографічної школи бажають вступати до закладів вищої освіти за напрямом хореографії. У Центрі працює методичний кабінет, проводяться курси підвищення кваліфікації для керівників хореографічних колективів, майстер-класи для викладачів та дітей.

Створення на основі Зразкового ансамблю танцю «Дитинство» Одеського міського центру хореографічного мистецтва в 1995 році стало відправною точкою для діяльності профільного закладу позашкільної освіти нового типу. Саме створення такої установи було фактором новаторства [1].

Із самого початку діяльності нашого Центру хореографії були закладені оригінальні ідеї розкриття талантів кожної дитини. Саме такий підхід дав можливість молодому педагогічному колективу розширити творчі та виконавські можливості творчих колективів Центру – ансамблів танцю «Дитинство» та «Сузір'я», які стали відомими не тільки в Україні, а й у багатьох країнах світу.

Незважаючи на набуту популярність, наш Центр завжди був і є в постійному пошуку нових ідей та нових форм навчання і виховання. Відповідно до запитів сучасного суспільства поступово модернізується система нашої освітньої діяльності, впроваджуються нові творчі проєкти й педагогічні технології, поновлюються та підтримуються інформаційні ресурси, визначаються загальні перспективи, орієнтовані на інтеграцію України до європейського простору.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

У 2022–2023 навчальному році організація освітнього процесу здійснюється за змішаною формою навчання залежно від безпекової ситуації в м. Одесі. На основі багаторічного досвіду педагогічного колективу розроблені навчальні програми, за якими здійснюється освітній процес у Центрі. Крім груп та класів хореографічної школи, ансамблю танцю «Дитинства», у структурі нашого Центру почесне місце посідає ансамбль танцю «Сузір'я», який об'єднує випускників хореографічної школи та молодих хореографів. Тут слід зауважити, що виховну роль відіграє приклад педагога хореографії, який бере участь у роботі ансамблю.

Особливої популярності набула традиція нашого Центру створювати силами педагогів і вихованців старшого віку новорічні казкові вистави, які інсценують вихованці Зразкового ансамблю танцю «Дитинство» та ансамблю танцю «Сузір'я» разом з педагогами.

Спільна виконавська діяльність дає змогу забезпечити важливий механізм в опануванні хореографічного мистецтва та зворотний зв'язок вихованця-педагога, адже вихованці мають можливість порівнювати себе з педагогом, здійснювати це порівняння «наживо» на хвилі спільної творчості та навчання.

Також важливою методичною передмовою викладання хореографії є забезпечення для вихованців порівняння власних досягнень у навчанні з результатами роботи інших хореографічних колективів. Цього досягають завдяки участі в концертах, фестивалях, конкурсах. Проєкт «Школа хореографічної майстерності», запропонований Центром хореографії, проводиться вже 15 років. Цей проєкт запропонований спільно з Асоціацією хореографічних колективів м. Одеси й Одеським обласним відділення національної спілки України. Метою проведення «Школи хореографічної майстерності» є створення унікального творчого простору, де учасники разом з педагогами в одному місці зможуть отримати нові знання з хореографії, обмінятися досвідом та розширити творчо-мистецькі зв'язки між творчими колективами. Захід традиційно проходить у червні в селищі Затока Білгород-Дністровського району Одеської області. Учасниками заходу є вихованці та педагоги нашого Центру, а також дитячих хореографічних колективів України. У програмі «Школи хореографічної майстерності» – майстер-класи з різних напрямів хореографічних дисциплін, виступи колективів на концертних майданчиках Одеси та Білгород-Дністровського, екскурсії, розважальні програми тощо.

Підвищення рівня результативності роботи вихованців та професійної компетентності педагогів відбувається також шляхом активізації співпраці з іншими освітніми та мистецькими закладами, громадськими організаціями, закладами культури.

Широко традиційно в дні новорічних та різдвяних свят Одеський міський центр хореографічного мистецтва на сценах Одеського національного театру опери та балету, Одеської обласної філармонії ім. Давида Ойстраха презентує дитячі музично-хореографічні вистави [3], також традиційним є абонемент «життя в танці» в Одеській обласній філармонії.

Адміністрація центру сприяє професійному розвитку та підвищенню кваліфікації педагогічних працівників. Одеським міським центром хореогра-



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

фічного мистецтва разом з ГО «Одеська міська асоціація хореографічних колективів та ансамблів народних танців» та Національною хореографічною спілкою України запроваджено спільний освітній проєкт з підвищення кваліфікації педагогічних працівників у галузі хореографії. Протягом 2022–2023 років у межах проєкту було організовано низку всеукраїнських семінарів-практикумів: «Особливості застосування танцювальної техніки модерн-джаз танцю на заняттях у хореографічному колективі», «Методичні аспекти проведення хореографічних занять з дітьми дошкільного віку», «Український народний танець та методика його викладання в аматорському хореографічному колективі», «Методика викладання класичного танцю в аматорському хореографічному колективі», «Сучасні підходи до викладання хореографічних дисциплін у дитячому хореографічному колективі».

Важливим напрямом виховної роботи нашого педагогічного колективу, як і педагогічних колективів закладів позашкільної освіти, є підготовка вихованців до професійної діяльності. Одеський міський центр хореографічного мистецтва з метою допрофесійної орієнтації вихованців продовжує тісну співпрацю з Одеським училищем мистецтв і культури ім. К. Ф. Данькевича, Південноукраїнським національним педагогічним університетом ім. К. Д. Ушинського, Київський національним університетом культури і мистецтв та Національною академією керівних кадрів культури та мистецтв. Під час проведення випускних іспитів хореографічної школи нашого закладу до екзаменаційної комісії запрошуюють викладачів закладів вищої освіти. Крім того, наукові працівники цих закладів постійно надають консультації педагогам Центру.

Підґрунтям професійної компетентності є загальна освіченість педагога, його знання методики викладання хореографічних дисциплін, знань щодо особливостей розвитку і вікових та індивідуальних особливостей дитини.

Для нашого закладу велике значення має методика викладання хореографічних дисциплін, тому для поліпшення якості підготовки не тільки виконавців, а й майбутніх викладачів хореографії, закріплення їх теоретичних знань у практичній діяльності студенти цих закладів вищої освіти проходять практику на базі міського центру хореографії. У нас вони мають можливість ближче познайомитись з професією педагога-хореографа, спробувати свої сили. Тут на заняттях студенти з допомогою наших педагогів відпрацьовують набуті знання, упроваджують інноваційні підходи. Під час такого виду педагогічної практики викладачі Центру діляться зі студентами своїми педагогічними знахідками, різними методичними прийомами викладання хореографічних дисциплін для дітей різного віку. Завдяки такій співпраці студенти мають можливість отримати своє перше місце роботи. Крім досвідчених педагогів, у нашому закладі працюють і молоді педагоги. Створення умов щодо залучення молодих педагогів до педагогічної діяльності в закладі відбувається через розширення співпраці із закладами вищої освіти. До нас приходять на роботу молоді педагоги, які вже розуміють специфіку роботи з дитячим колективом не тільки в теорії, але й, хоч і з маленького, усе ж практичного досвіду.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Педагогічне партнерство закладів позашкільної освіти та закладів вищої освіти дає позитивні результати в підготовці молодих хореографів, викладачів хореографії.

### *Література*

1. Dytynstvo Odesa. URL: <https://www.facebook.com/detstvo.odessa/> (дата звернення: 23.04.2023).
2. Одеський міський центр хореографічного мистецтва. URL: [https://www.facebook.com/profile.php?id=799722683528722&paipv=0&eav=AfZVhN3UZJ61GY7CD1-BuLd\\_g0SetHSy29hbMrdz4tr0FZ07eGLf7\\_d1wRHtPhNERp0&\\_rdr](https://www.facebook.com/profile.php?id=799722683528722&paipv=0&eav=AfZVhN3UZJ61GY7CD1-BuLd_g0SetHSy29hbMrdz4tr0FZ07eGLf7_d1wRHtPhNERp0&_rdr) (дата звернення: 23.04.2023).
3. Прем'єра музично казкової подорожі кіно-мульти-шоу «Новорічна Одиссея» за участі Зразкового ансамблю танцю «Дитинство» та ансамблю «Сузір'я» URL: <http://detstvo.od.ua/> (дата звернення: 23.04.2023).

***Печененко Максим Валерійович,***  
*заслужений діяч мистецтв України,*  
*викладач кафедри мистецької освіти Центральноукраїнського державного*  
*університету імені Володимира Винниченка, в.о. голови Кіровоградського*  
*обласного осередку Національної хореографічної спілки України, засновник*  
*і художній керівник народного хореографічного ансамблю «Світанок»*  
*Комунального закладу «Лицей «Європейська освіта» Кропивницької міської ради*

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ КРАЩИХ ТРАДИЦІЙ КІРОВОГРАДСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ**

Народний танець є пластичним портретом народу. Фольклор – безцінна криниця народного досвіду, яка увібрала та зберегла все, що було винайдено та відкрито й стало фундаментом для нестримного зростання світової культури.

Народно-сценічний танець є найціннішим матеріалом для художнього розвитку особистості, адже він є основою для формування поваги до народної творчості та зафіксованих у танці народних традицій і цілих пластів народного життя в різні історичні епохи. Він знайомить з національним побутом, костюмом, пластичними та музичними особливостями культури народів світу.

Щодо становлення хореографічної школи Кіровоградщини розпочнемо з основи, яка об'єднувала всі наявні мистецтва. Це був театр, який тримається на синтезі мистецтв: слова, музики, пластики та художнього оформлення. Слово розкривало причинність сценічної дії, музика створювала певний настрій за сприйняттям, пластика доповнювала слово виразністю руху та пози, а художнє оформлення відповідало на питання, де і коли відбувалась ця подія. На початку нашої ери греки подарували світовій цивілізації театр разом з першим трактатом про нього. І сьогодні тисячоліттями живуть їх вистави, переживши своїх авторів.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

У 30-х роках у Кіровограді Микола Анкудінов уперше в Україні ставив балетні вистави та концертні програми із самодіяльним колективом, якого він підготував.

Як пригадує патріарх української хореографії Анатолій Кривохижа: «Якось давно, ще в сімдесяті роки, в області проходили масові заходи за участі кількох десятків провідних письменників України. Після виступів у містах і районах вони всі з'їхалися на хутір Надію, потім були запрошені на виступ ансамблю «Ятрань». А на заключній вечері, як прийнято в таких випадках, почалися тости – подяки, і в кінці Віталій Коротич сказав: «Кіровоград за своїми можливостями не найкраще місто в Україні, але чомусь саме тут збираються люди, які у свій час дали нації театр, а сьогодні – попереду в розвитку українського народно-сценічного танцю. Я не думаю, що це випадково, скоріш за все тут якийсь, посланий зверху, особливий клімат» [2, 15].

А «на початку 80-х років, після виступу ансамблю «Ятрань» на одному з урядових концертів у Києві, відбулася зустріч виконавців з керівництвом України. Дуже високо була оцінена робота постановчої групи концерту та окремих виконавців. Коли дійшла черга до оцінки нашого колективу, режисер спецконцертів Борис Шароварко сказав: «Виступ ансамблю «Ятрань», як завжди на високому рівні, бо Кіровоград – це танцювальна столиця України». Можливо, не всі знали, що танцювальна столиця України починалася на хуторі Надія, де відбувся перший український театр, у виставах якого і народився український народно-сценічний танець» [5].

З 1957 року почалась епоха «Ятрані». Було поставлено більше сотні танцювальних номерів, з яких будувалися варіанти програм. Виступи на столичних сценах у Києві, закордонні гастролі і світове визнання в Америці. Кращі ятранці А. Коротков та В. Похиленко успішно продовжували набуті традиції в ансамблі «Пролісок», а їх хореографічний комплекс підготував багато успішних хореографів, які створили до пів сотні танцювальних колективів у нашому місті та області. Серед них: «Росинка», «Світанок», «В гостях у казки», «Барвінок», «Лілея», «Час Пік», «Алегро», «Вікторія», «Анюта», «Метелиця», «Надія» та ін. [5].

Ми з дружиною як вихованці «Проліска» у 2004 році розпочали життя нового колективу, основним завданням якого і є збереження та розвиток кращих традицій унікальної ятранської школи. З першого дня заснування «Світанку» ми почали працювати над створенням програми, яка би поєднувала хореографію і театр та була цікавою сучасним дітям і глядачам. Багато років перебували у творчому пошуку. Почали ставити новорічні та різдвяні театралізовано-хореографічні вистави «Різдво іде, добро в кожну хату несе», «Новорічний дивосвіт», «Святкова містерія», «Пригоди в ніч перед Різдвом» та ін. З приходом пандемії у 2020 році всі були змушені повністю змінювати підходи до репетицій, концертів і взагалі роботи колективів. Готуючись до традиційних різдвяних концертів, ми вирішили створити театралізоване дійство *Rizdvo modern show* [1], у якому спробувати поєднати народний танець з театром тіней та сучасним балетом і неоновим шоу. За основу взяли книгу Миколи Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки», осучаснили, додали нових

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

персонажів. Але найголовнішим викликом для нас стало використання театру тіней. Не створюючи окремі номери, а вплітаючи їх у хореографічні постановки, відкривали єдину цілісну картину з кількома сюжетними лініями. Ці вистави відбулись тричі з аншлагами в Кропивницькому, у Трускавці та Хмельницькому. Приємною несподіванкою для нас став телефонний дзвінок від Анатолія Кривохижі, який після побаченої вистави в YouTube вирішив поділитись емоціями: «Мені важко зараз говорити, я настільки схвилюваний, те, що зробив ти, оцей синтез мистецький: тіні, пластика і все, все... Це настільки професійно, настільки перспективно, я навіть не знаю, чи ти сам розумієш, що ви зробили?! Це те, що має бути, це перспектива народного колективу. Бо театр народився за багато років до нашої ери. З театру все починалось, і те, що ви робите, ви вертаєтесь, як кажуть, на круги свої. Дякую дуже! Я радий за тебе і, Слава Богу, є надія, що український танець не вмер!» [1].

Після повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну ми знову вирішили створити творчу колаборацію з театром тіней «Візоріум», але в цей раз створили театралізовано-хореографічну виставу «Тінь Весни», у якій хотіли показати всьому світові, як переживали початок війни діти з Кропивницького, а глядачам вселити віру в перемогу та незламність духу українського народу. Вистави «Тінь Весни» [4] відбулись на головних сценах нашого міста «Театр корифеїв», в обласній філармонії та бомбосховищах у центрі міста. Всі вистави були благодійними, під час яких збирали донати на потреби ЗСУ та вимушенопереселеним дітям, які під час війни приїхали до нашого міста.

### *Література*

1. Rizdvo Modern Show. Вечори на хуторі біля Диканьки. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=f0oxYgK9CZU> (дата звернення: 15.05.2023).
2. Кривохижа А. М. Роздуми про мистецтво танцю. Записки балетмейстера. Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2012. 172 с.
3. Похиленко В. Ф. Танець між Небом і Землею. Імекс, 2012. 352 с.
4. Тінь весни. Благодійна театралізовано-хореографічна вистава. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XfqpfPNrMzE> (дата доступу 10.05.2023).
5. Чи збережуться творчі традиції танцювальної столиці України? URL: <https://topnews.kr.ua/society/2019/07/19/146027.html> (дата звернення: 15.05.2023).

## ПРОФЕСІЙНИЙ ІМІДЖ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Система освіти – одне з основних джерел інтелектуального потенціалу суспільства. В умовах оновлення всіх галузей України пріоритетного значення набуває підвищення якості підготовки педагогічних кадрів. Відбуваються зміни в змісті професійної освіти, системі цінностей та ціннісних орієнтацій культурної діяльності. Зростає потреба в культурному становленні фахівців, що передбачає подальшу гуманізацію освітнього процесу та забезпечує умови для розвитку духовно й морально розвинутої особистості.

Зміни в системі мистецької освіти та практичної діяльності в галузі хореографії зумовлюють потребу в підготовці фахівців – майбутніх учителів хореографічного мистецтва, орієнтованих на оволодіння професійними вміннями та навичками і набуття культурних, духовних цінностей, необхідних для повноцінної професійної самореалізації. Важливого значення набуває формування вчителя-хореографа як гармонійно розвинутої особистості, у якій зовнішня привабливість та розум вдало поєднуються з фізичною розвиненістю, хорошими манерами, індивідуальністю, який має розвинену Я-концепцію та адекватну самооцінку, що є підґрунтям створення його професійного іміджу.

Формування професійного іміджу майбутнього вчителя хореографічного мистецтва дозволяє фахівцеві бути затребуваним, забезпечує його емоційно-творчий зв'язок та взаємодію з учнями в процесі професійної та хореографічно-культурної діяльності, мотивує до самовдосконалення та самореалізації, знімає професійний стрес, комплекси й ін.

Сутність професійного іміджу фахівця та особливості його формування розглянуто в дослідженнях Н. Безрукової, Л. Брауна, О. Булатової, Н. Волкової, В. Гриньової, Ю. Дзядевича, Р. Дорогих, В. Ісаченка, А. Кононенка, О. Левченко, Л. Мартинець, О. Пехоти, Т. Плачинди, Н. Савченко, В. Тимошенко, М. Фадєєвої та ін.

Проблеми професійної підготовки вчителів-хореографів у контексті формування їхнього професійного іміджу розглянуто в наукових працях О. Авраменко, К. Василенка, Т. Баришнікової, Т. Благової, О. Голдрича, А. Кривохижі, Г. Локаревої, О. Мартиненко, Т. Осадціва, Т. Павлюк, О. Пархоменко, Т. Сердюк, І. Смирнова, І. Спінула, Л. Хомич, А. Шевчук та ін.

У сучасній психолого-педагогічній літературі існує багато визначень поняття «імідж». Більшість із них засвідчує, що імідж (від лат. *imago, imag* — образ) – це «образ відомої особи або речі, який створюється засобами масової інформації, літературою, уявою або самим індивідом» [1, 7].

Професійний імідж майбутнього вчителя хореографічного мистецтва ми розуміємо як цілісний образ педагога, який є гармонійним поєднанням

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

його унікальних зовнішньо-внутрішніх та особистісно-професійних якостей, життєвих позицій, фахових знань і хореографічної майстерності, які підкреслюють неповторну індивідуальність особистості майбутнього вчителя та здійснюють суттєвий вплив на реалізацію його професійних функцій у галузі хореографії.

М. Навроцька вважає, що створення професійного іміджу є тільки доповненням, а не заміною педагогічної діяльності. На думку вченої, до створення іміджу слід звертатися задовго до початку педагогічної діяльності. Найбільш значимими складниками педагогічного іміджу М. Навроцька вважає професійну компетентність, ерудицію, педагогічну рефлексію, педагогічне цілепокладання, педагогічне мислення та імпровізацію, педагогічне спілкування. В основі педагогічного спілкування має бути проста мова, а представлені проблеми повинні мати значення для кожного учня [3, 11].

Формування професійного іміджу майбутнього вчителя хореографічного мистецтва має свої особливості. Основною тезою є те, що вчитель-хореограф є взірцем для своїх учнів, формує їхній світогляд, ціннісні орієнтації, прищеплює любов до хореографії загалом. Формуючи ці якості в учнях, учитель повинен сам їх мати й удосконалювати. На нашу думку, позитивний імідж сучасного вчителя хореографічного мистецтва залежить насамперед від внутрішньої сутності людини: цінностей, життєвих установок, переконань, суспільних позицій, що виявляються в поведінці та зовнішньому вигляді. Очевидним є те, що такому вчителю притаманні почуття власної гідності, самоповага, висока професійна самооцінка, лідерські якості, відповідальність за себе й учнів, гнучкість у пошуку творчих альтернатив, вміння розв'язувати конфлікти.

На нашу думку, професійний імідж майбутнього вчителя хореографії охоплює такі складники:

1. Цілісний образ учителя – загальне уявлення про вчителя хореографічного мистецтва, яке виникає у свідомості учнів та згодом залишається в їхній пам'яті.

2. Зовнішні характеристики – візуальна привабливість, манера поведінки, хода, жести, міміка, макіяж, одяг, зачіска тощо.

3. Внутрішні особливості – інтереси, ерудиція, мистецький світогляд, харизма, творчий підхід, лідерські та вольові якості, педагогічна інтуїція.

4. Процесуальні резерви – темперамент, швидкість, пластичність, емоції, вербальна / невербальна поведінка, мовний етикет.

5. Ціннісні орієнтації – життєва позиція, пріоритети, ціннісні установки та створена легенда.

6. Професійна репутація – напрацьований практичний і теоретичний хореографічний досвід, авторські хореографічні методики, професійні нагороди й премії, майстер-класи, авторські сайти, публікації, фото- та відеоматеріали діяльності тощо.

Професійний імідж учителя моделюється під впливом конкретного професійного середовища, у якому перебуває фахівець, і відображає результати його систематичної роботи над собою упродовж становлення творчої

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

особистості. Для успішного виконання вчителем хореографічного мистецтва своїх основних професійних функцій (навчати, розвивати й виховувати) потрібно, щоб він мав певні професійно-особистісні властивості та був авторитетом для своїх учнів [2].

На нашу думку, пріоритетними знаннями, якостями й уміннями, які суттєво впливають на формування професійного іміджу майбутнього вчителя хореографії, є такі, як: знання фахових дисциплін і методик їх викладання; аналіз та рефлексія своєї діяльності, саморозвиток та самовдосконалення; знання мотивів, потреб й інтересів учнів; наявність особистісних якостей, які викликають довіру учнів; готовність прийти на допомогу.

Власний педагогічний досвід засвідчує, що позитивний імідж учителя може вплинути на якість викладання хореографічних дисциплін та атмосферу в танцювальному колективі. Серед особистісних характеристик лідируючі позиції посідають такі риси, як: комунікативність, харизматичність, зовнішня презентабельність, щирість та доброзичливість.

Отже, професійний імідж майбутнього вчителя хореографії охоплює такі складники: цілісний образ учителя, зовнішні характеристики, внутрішні особливості, процесуальні резерви, ціннісні орієнтації.

### *Література*

1. Барна Н. В. Іміджелогія : навч. посіб. для дистанційного навчання / за наук. ред. В. М. Бебіка. Київ : Університет «Україна», 2008. 217 с.
2. Книшик М. Вплив зовнішнього вигляду педагога на засвоєння навчального матеріалу з позиції учня. URL: <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/5837/1/21.pdf> (дата звернення: травень 2023).
3. Навроцька М. М. Імідж педагога в освітньому просторі. *Таврійський вісник освіти*. 2014. № 1 (45). Ч. I. С. 8–12.

***Синюк Віра Андріївна,***

*заслужена артистка України, доцент кафедри хореографії  
Київського університету імені Бориса Грінченка*

***Калієвський Костянтин Васильович,***

*аспірант кафедри режисури та хореографії  
Львівського національного університету імені Івана Франка,  
викладач кафедри хореографії  
Київського університету імені Бориса Грінченка*

## **НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ОСНОВОПОЛОЖНИЙ ЧИННИК ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Сьогодні найважчий і найжорстокіший етап боротьби українців за збереження своєї національної ідентичності. Незалежна, самостійна, демократична держава, що є центром Європи, кров'ю цвіту нації доводить не лише своє

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

право на існування, що підтверджене тисячолітньою історією, а й стримує навалу агресора і захищає всю Європу та європейські цінності [2, 7].

Мистецтво не може бути байдужим, воно повинно нести в собі віру в красу та правду, надію на найкраще майбутнє, любов до всього створеного Всевишнім. Цілісною людиною можна вважати тільки тоді, коли її психофізичний стан поєднаний та гармонійно взаємодіє з духовним, що створює умови для творчого самоствердження в багатьох напрямках її життя.

Саме широта діапазону всіх естетичних потреб людини і є тією домінуючою, що породжує розмаїтість не тільки видів, але й жанрів мистецтва. Як наслідок, розгалужена мережа мистецтв дає нам найбільш повну картину світу в його розмаїтості й водночас сприяє поглибленому, гармонійному розвитку всіх почуттів і здібностей людини, що забезпечує ефективне спілкування, як засіб гармонійного розвитку особистості [1, 41].

Фізична досконалість, об'єднана з духовним багатством та моральною чистотою, є фундаторною парадигмою гармонійно розвинутої особистості, яка утворюється під впливом усебічного виховання, а саме раціонального фізичного та інтелектуального тренування. Формування людини починається ще до її народження, в утробі матері. На цей процес впливає не тільки емоційний стан матері, а й стосунки в родині, регулярні заняття фізичними вправами та духовне життя. Коли дитина народиться, її виховання продовжиться і повинно бути поступовим, постійним і різноманітним.

Оптимальним вирішенням завдань духовного та фізичного виховання можуть стати заняття з хореографії, які сприяють зміцненню здоров'я, виправленню деяких природних фізичних вад, формуванню правильної постави, вихованню морально вольових якостей. Найважливіше місце при цьому повинно відводиться вивченню джерел народної хореографії, ігор та обрядів.

У науковій статті Ю. Жукової та Л. Піменової зазначено, що «в дослідженнях психології мистецтва і художньої творчості особистісні характеристики розглядаються як умова успішних занять мистецтвом, але не досить уваги приділяється впливу мистецтва на зміну особистісних характеристик. Тому на сучасному етапі актуальною проблемою художньо-естетичного виховання є дослідження психолого-педагогічних механізмів формування особистості засобами мистецтва».

Розглядаючи поняття мистецтва, зазначимо, що це є частина духовного життя суспільства і форма суспільної свідомості, яка, по-перше, є майстерністю, а по-друге, художньою творчістю за законами краси. У процесі художньої діяльності відбувається самостійна реалізація можливостей творчої особистості, емоційного розкріпачення особистісного «Я», що стає найбільш ефективним засобом виховання.

Найважливішим аспектом естетичного виховання і художньої культури особистості є хореографічне мистецтво, яке спрямоване на формування здатності сприймати й перетворювати дійсність за законами краси у всіх сферах діяльності людини. Доктор Селія Спарджер, автор книги «Анатомія і балет», колишній консультант Королівського балету Англії, писала, що «балет є надто складним засобом виховання постави, дисциплінованого і красивого руху,



### Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

швидкої мозкової реакції і зосередженості, щоб обмежити його вивчення лише для небагатьох обраних». Вплив художньо-естетичного виховання на свідомість молодого покоління зумовлює зміну свідомості молодшої генерації, істотно особливий педагогічний підхід задля виховання духовності та культивування моральних цінностей.

Проводячи дослідницьку роботу в напрямі патріотичного виховання молоді, наголосимо на найпотужнішій рушійній виховній традиції нашого народу – козацькій педагогіці.

Як галузь науки про виховання козацька педагогіка значно розширює засоби та можливості національно-патріотичного загартування характеру людини, формування світогляду й виховання в неї лицарської духовності, стійкості громадянської позиції, здатності зміцнювати й захищати незалежну Україну [3, 10].

Молоде покоління українців раніше виховували засобами вертепних дійств, казок, легенд, міфів, пісень, дум та інших жанрів фольклору, у яких козак зображувався як степовий лицар, сильний, мужній, кмітливий і винахідливий, що завжди перемагав «самого чорта» та всіх ворогів. Народ ставив за високий взірець досвідчених і загартованих козаків, що, як вікові дубивелети, все своє свідоме життя полум'ям сердець освітлювали шлях до волі тисячам співвітчизників. Історико-педагогічний аналіз упровадження в життя національної духовності шляхом форм і методів козацького виховання переконливо свідчить, що сучасна педагогіка набуває конкретного національного спрямування.

Життєдіяльність нашого народу в період язичницького часу, а надалі козацько-лицарського періоду мали під собою твердий етнічний ґрунт, на якому активно проростали вітчизняні національні традиції, які стали надійною основою українського виховання та наукової педагогіки. Національні цінності і святині мають фундаторну та багатогранну впливову силу на методичне цілеспрямоване безперервне рушійне дійство складових компонентів вітчизняної педагогіки, розвиток якої ґрунтується на становленні єдності й цілісності всіх ланок та підсистем національної освіти.

Дослідження істориків етнопедагогічної праці М. Стельмаховича та Є. Сявакко свідчать, що в козацькому навчанні і вихованні дуже широко застосовували ідеї та засоби народної педагогіки, фундаментальною основою якої було навчання і виховання на засадах української народної мудрості. Багатовікова історія українського народу покликана до життя унікальне явище не лише української та східнослов'янської, а й світової культури – козацьку педагогіку, яка містить у собі не тільки матеріальні, а й духовні аспекти національної самобутності.

Саме такі принципи виховання містить у собі народне хореографічне мистецтво, яке має на меті працю над систематичним удосконаленням тіла й душі, саморозвитку та самореалізації всіх фізичних, душевних і духовних сил та можливостей. Основним завданням мистецтва танцю також є плекання глибокої поваги до етнічних скарбів нашого народу, збереження та популяризація доробку вітчизняних творців.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Найяскравіший народний танець – гопак – є взірцем фізичного загартування молоді. Запальний, пристрасний, відчайдушний, зі складними фізичними, навіть карколомними прийомами, у ньому першоосновою є бойовий дух, віра у власні сили, надія на себе, свою спритність. Весь дух танцю відображає неймовірну енергію та порив до життя, вмикає потужну напругу духовних та фізичних сил.

Висока ефективність хореографічних занять у галузі тілесного та психофізичного виховання, втілення в неї найкращих досягнень національної спадщини забезпечує глибоку та всебічну етнізацію поколінь. Пізнавально-виховний потенціал народного мистецтва сприяє формуванню в молоді глибокої духовності.

Отже, патріотичне виховання молоді засобами народного хореографічного мистецтва розпочинається із занять у танцювальних гуртках дошкільного віку, що концептуально має виконувати функції закладання базових стандартів хореографічної освіти, формування необхідних компетентностей щодо подальшого розвитку підлітка, для якого народний танець стане значущою складовою життя та гармонійного розвитку. Як писав К. Ушинський, виховання, створене самим народом і засноване на народних основах, має ту виховну силу, якої нема в найкращих системах, заснованих на абстрактних ідеях або запозичених в іншого народу. У кожного народу своя особлива національна система виховання.

Українська хореографічна культура була й залишається «берегинею» самобутності та ідентичності національного мистецтва.

### *Література*

1. Пазиніч С. Філософія мистецтва як апогей комунікативної культури спілкування. *Філософія спілкування*. Харків, 2012. № 5. С. 36-42. URL: [https://repo.btu.kharkov.ua/bitstream/123456789/10771/1/Filosofia%20spilkuvannia%20filosofiiia%20psykhoholohiia%20sotsialna%20komunikatsiia\\_2012\\_5\\_8.pdf](https://repo.btu.kharkov.ua/bitstream/123456789/10771/1/Filosofia%20spilkuvannia%20filosofiiia%20psykhoholohiia%20sotsialna%20komunikatsiia_2012_5_8.pdf) (дата звернення: 12.05.2023).

2. Ратушна О. Українська національна ідентичність та євроінтеграція: історико-соціальний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельваніка, 2022. Вип. 57. Т. 3. С. 4–9. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-3-1>.

3. Руденко Ю., Губко О. Українська козацька педагогіка: витоки, духовні цінності, сучасність. Київ : МАУП, 2007. 384 с.

## **ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВИХОВАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ШКОЛІ НА ПРИКЛАДІ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ВЕРСАЛЬСЬКОЇ АКАДЕМІЇ**

Академія – це освітній територіальний округ, через який Міністерство здійснює корівництво 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 проекти в партнерстві з професіоналами виконавського мистецтва (танцівниками, хореографами, режисерами). Отже, по-перше, учні та їхні вчителі мають можливість знайомитись з танцем у його мистецькому вимірі, бути запрошеними і навіть брати участь у різноманітних заходах, відчутти особливості особистого підходу як окремих митців, так і цілих 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.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

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

Математика, як не дивно це може звучати, теж взаємодіє з хореографією 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, міжособові стосунки.

Фізика – концепція ваги, траєкторій, світла та звуку.

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

Тематичні семінари є частиною плану академічної підготовки та спрямовані на підготовку викладачів усіх дисциплін, як танцівників, так і нетанцівників, 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.

Два навчальні курси 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 підійти до історії та великого розмаїття практик Battle і відчути 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 історичної та архітектурної спадщини (музею, історичної пам'ятки, парку, природного середовища).

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

• 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 пропонується для реалізації проектів навколо цієї форми танцю, цей курс прагне привести практику танцю в спортивних товариствах до рівня мистецького партнерства.

• Мистецтво і наука: творчий діалог, цей метод пропонує підійти до аналізу танцювальної тематики не через науку, а через мистецтво. Хореографічний підхід іноді може бути одним із найефективніших видів мистецтва, який дозволяє розглянути певні соціальні явища з 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).

*Бевзенко-Грін Валерія Валеріївна,  
магістерка хореографії, викладачка хореографії для молоді,  
Департамент парків та культури відпочинку,  
Гренд Репідс, Мічиган, США*

## **ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ ШТАТУ МІЧИГАН НА БАЗІ HAUS OF GLASS DANCE**

Танцювальні студії різних напрямів – у Сполучених Штатах Америки досить популярний спосіб для дозвілля дітей та дорослих, і їх кількість стрімко зростає з кожним роком. Більший та ширший доступ до танцювального мистецтва означає, що все більше й більше людей залучаються до танцю. Статистика говорить, що в період із 2015 по 2020 рік кількість танцювальних студій зростала на 3% кожного року. Станом на 2020 рік на території США працювало близько 54 627 танцювальних студій.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

За показниками ZipRecruiter (додаток для пошуку роботи на території США), середня зарплата власника танцювальної студії становила 43 048 доларів. Оздоровчі об'єднання та заклади зі спортивним нахилом (фітнес-клуби, спортзали й ін.) також пропонують танцювальні уроки в поєднанні із заняттями фітнесом, що стало причиною конкуренції для танцювальних студій. Така конструкція зростає з кожним роком все більше й більше [1].

Танцювальні студії в Америці часто роблять акцент не тільки на викладанні хореографії, а й на створенні професійних танцювальних колективів (їх тут частіше називають компанії) як для дітей, так і для дорослих. Танцюристи компаній зазвичай поділяють на дві категорії:

1. Танцюристів наймає одна компанія, з якою вони виступають на регулярній основі протягом тривалого часу, що зазначений у контракті.

2. Комерційні танцюристи, як правило, фрилансери, які працюють у комерційних проєктах, які включають фільми, музику, круїзні судна, мюзикли та рекламу.

Компанії можуть бути створені на базі професійних танцівників чи аматорів [6].

Особливістю для танцювальних студій (та інших громадських організацій) у Сполучених Штатах є те, що вони можуть бути комерційними (for-profit) та некомерційними (nonprofit). Хоча вони мають однакову мету, проте одна з найбільших відмінностей між ними полягає в тому, що комерційні організації спонсоровані та приносять прибуток конкретній одній особі – власнику [3].

Некомерційна організація – це група, організована з метою, що не має завдання отримання прибутку. У таких організаціях жодна частина доходу не розподіляється між її членами, директорами чи посадовими особами. Некомерційні організації можуть мати форму корпорації, некорпоративного об'єднання, окремого підприємства, партнерства чи фонду. Некомерційні організації визначаються як «некомерційні» під час їх створення та переслідують лише ті цілі, що дозволені статутом «неприбуткових організацій». До некомерційних організацій належать церкви, державні школи, державні благодійні організації, державні клініки та лікарні, політичні організації, товариства правової допомоги, організації волонтерських служб, професійні та мистецькі асоціації, науково-дослідні інститути, музеї та окремі державні установи [2].

Комерційні організації можуть бути приватними підприємствами або корпораціями із правлінням та зацікавленими сторонами. Відповідальність у таких організаціях розподіляється між окремими особами чи групою, що долучається до фінансування бізнесу. Потрібно зазначити, що оскільки однією з головних цілей комерційної організації є збільшення доходу, керівники не лише розподіляють відповідальність, але й часто мають спільні фінансові стимули. Початковий капітал комерційних організацій забезпечують засновники чи власники бізнесу, банківські позики, інвестори та доходи, отримані від продажу їхньої продукції чи послуг.

На перевагу комерційним некомерційні організації використовують дещо інший підхід для старту та функціонування своєї діяльності. Організа-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

тори й засновники шукають приватні та корпоративні «пожертвування» у вигляді часу, матеріалів, продуктів і фінансів. Для фінансування діяльності некомерційних організацій також використовують державні гранти.

Важливим моментом некомерційних організацій є те, що досить часто ними керують довірені особами, спеціально створена рада директорів чи члени комітету, проте вони не мають прямої фінансової власності. Люди, які керують некомерційними організаціями, не ставлять за мету фінансовий успіх. Головна їх мета – це соціальні та екологічні проблеми [3].

Однією із комерційних танцювальних студій, що стрімко розвивається, є Haus of Glass. Засновниця та директорка студії Сіара Глас розпочала свою балетну діяльність у юному віці. Після закінчення старшої школи вона вступила до Університету мистецтв у Філадельфії, штат Пенсильванія, де навчалася в багатьох досвідчених і видатних хореографів, таких як: Сідра Белл, Дональд Лунсфорд, Кім Берз-Бейлі, Вейн Девід, Роні Кореш, The Forsythe Company та ін.

Сіара Глас виступала в Європі, танцюючи з The Barcelona Dance Center у Барселоні, куди її запросили керівники компанії; також ставила та викладала танці в багатьох містах США: у Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, Чикаго, Солт-Лейк-Сіті, Сан-Франциско, Ріно та Сан-Хосе. Вона також навчалася хореографії у всесвітньовідомих студіях: Peridance, Steps on Broadway, Broadway Dance Center, The Ailey Studios, Alonzo King Lines Ballet, ODC Dance Commons, Hubbard Street Dance Chicago, Lou Conte Dance Studio, Millennium Dance Complex та багатьох інших.

У 2019 році Сіара переїхала до Гранд Репідс, штат Мічиган, де почала досліджувати танцювальні студії та школи й зрозуміла, що в місті не вистачає танцювальних можливостей для дорослих, які або ще не танцювали, або зупинили свою танцювальну кар'єру. Саме тому Сіара вирішила, що Гранд Репідс потребує нового, гостинного, професійного і творчого простору для людей будь-якого віку й рівня, щоб кожен міг відчутти себе бажаним у світі танцю.

Haus of Glass – це місце, що пропонує не просто дозвілля для дітей, підлітків та дорослих, а й місце для творчого та професійного росту, нових вражень і створення справжньої танцювальної сім'ї [4].

Навчальні програми танцювальної студії розробляють та затверджують перед початком кожного навчального року. Програми спеціально розроблені для дітей віком від 2 до 11 років, які бажають розвинути танцювальні навички в прогресивному форматі, з графіком відвідування спеціальних занять щотижня.

Студенти танцювальної студії навчаються за освітніми програмами протягом усього сезону, що структуровані новітніми методиками навчання, сучасними стилями й трендами. Розклад занять розташовано на сайті студії, де є можливість обрати як одне заняття на тиждень, так і декілька залежно від бажань та можливостей студентів. Через вебсайт відбувається реєстрація охочих та оплата послуг. Інформація про заняття надходить на електронну

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

адресу, вказану при реєстрації, так кожного тижня відбувається розсилка про час заняття, новини студії, про виступи та фотосесії для дітей.

Haus of Glass також пропонує компанію для дорослих танцівників, де кожен може розкрити свої творчі здібності та мати можливість виступати відповідно до свого хореографічного рівня.

Компанія Haus of Glass Dance Company пропонує студентам збагатити танцювальний досвід, професійний і допрофесійний рівень підготовки. До компанії запрошуються дорослі та підлітки віком від 16 років, які прагнуть виступати, мають пристасть до танцю. Компанія гарантує принаймні два виступи на рік і можливість брати участь у щотижневих репетиціях, які проводяться окремо від їхніх уроків техніки на базі загального розкладу студії. Сіара Глас разом з іншими професійними учасниками компанії створюють спільні та оригінальні постановки, що беруть участь у багатьох вражаючих виставах протягом року.

Учасники студії отримують приватні тренінги з хореографії, опановують прийоми запобігання травмам, досвід згуртування команди, тренінги лідерства, можливості фото-, відеозйомки й танцювальну сім'ю [5].

Протягом 2022–2023 сезону Haus of Glass Dance Company мала понад 15 виступів та представила 4 концептуальні постановки:

1. Ineffable Lyrphrenia – міні танцювальна вистава на 20 хв про життя жінки в сучасному суспільстві. До вистави ввійшли 5 танцювальних номерів: «Тінь самого себе» – про те, як людина закривається в собі та просто існує; «Загублений в поспіху» – про швидкий темп життя, де кожен може втратити свою особистість; «Забагато... Замало» – про проблеми, з якими стикається жінка кожного дня, критику в її сторону та несприйняття суспільством її такою, якою вона є; «Просто оніміння» – про те, як емоційні потрясіння та приховування своїх емоцій призводить до окам'яніння та відсторонення від життя; «Завтра нам не обіцяне» – фінальний номер, що має нашоувхнути кожного на думку, що в нас є лише сьогодні і кожен має жити сьогодні, не втрачати себе, не бігти за надуманим суспільством ідеалом.

Ця танцювальна вистава була представлена на мистецькому конкурсі ArtPrize, який проходить кожного року восени протягом двох тижнів на більш ніж 160 локаціях у центральній частині міста Гренд Репідс. Вистава посіла друге місце у 2022 році.

2. Jack – сучасний балет на дві дії, за мотивами фільму Тіма Бертона «Жах перед Різдвом». Виступи проходили протягом двох днів у театрі Купервільської старшої школи.

Мене запросили бути постановником для одного із танців балету «Визволення Санти». Цей уривок – передфінальна частина балету, де Джек, Саллі рятують Санта Клауса від Жахливого Угі-Бугі. Для номера був використаний музичний супровід симфонічного оркестру, написаний за мотивами фільму Тіма Бертона «Жах перед Різдвом».



## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

3. Drowned (тонути) – оригінальна танцювальна вистава, що мала на меті «зібрати людей разом». Перша частина вистави присвячена емоційному стану, коли людина ніби «тоне» під вагою світу та подій. Проте, попри все, що відбувається, кожен знаходить надію, оточуючи себе світлом та любов'ю, які виштовхують на поверхню води, не даючи потонути.

4. Drowned (extended version) – балетна вистава на дві дії на основі оригінальної танцювальної вистави Drowned. Виступи проходили протягом двох днів у театрі Купервільської старшої школи.

Для розширеної версії мене запросили поставити танцювальний номер Big God. Танцювальна постановка включала в себе елементи води та використання тканини.

Шматки тканини представляють шматочки й частини себе, які є невід'ємною частиною особистості. Щось постійне або властиве особистості. Проте кожен з нас намагається щось змінити в собі на краще. Люди часто забувають, що змінити себе досить складно й на порозі змін розчаровуються та перестають рухатися в правильному напрямку. Тільки ви можете побачити цю межу та переступити її. Головне не загубитися в цій боротьбі. Саморозвиток і дисципліна є ключем до досягнення самовдосконалення [4].

## *Література*

1. 21 Dance Studio Industry Stats For 2021. BY THE STUDIO DIRECTOR TEAM. URL: <https://www.thestudiodirector.com/blog/dance-studio-industry-stats/#:~:text=As%20of%202020%2C%20there%20were,studios%20operating%20in%20the%20U.S> (дата звернення: 12.05.2023).
2. Cornell Law School. Non-profit organizations. URL: [https://www.law.cornell.edu/wex/non-profit\\_organizations](https://www.law.cornell.edu/wex/non-profit_organizations) (дата звернення: 12.05.2023).
3. Habitat for Humanity. 6 Differences Between For-Profit and Nonprofit Organizations. URL: <https://habitatbroward.org/blog/differences-between-for-profit-and-nonprofit-organizations/> (дата звернення: 12.05.2023).
4. Haus of Glass Dance. About us. URL: <https://www.hausofglassdance.com/aboutus> (дата звернення: 12.05.2023).
5. Haus of Glass Dance. Child curriculum classes. URL: <https://www.hausofglassdance.com/curriculum> (дата звернення: 12.05.2023).
6. How To Become a Professional Dancer (With Tips). URL: <https://www.indeed.com/career-advice/finding-a-job/how-to-become-professional-dancer#:~:text=Company%20dancers%3A%20Company%20dancers%20are,cruise%20ships%2C%20musicals%20and%20commercials> (дата звернення: 12.05.2023).

*Рубан Віктор Васильович,  
аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України*

## **СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО МЕТОДОЛОГІЧНІ МОЖЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ НА ПРИКЛАДІ КЕЙСУ РОБОТИ ЗІ СТУДЕНТАМИ ДЕПАРТАМЕНТУ ТАНЦЮ І ХОРЕОГРАФІЇ СТОКГОЛЬМСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ: ВІД ФОРМАЛЬНОГО ПІДХОДУ ДО КОНЦЕПТУАЛЬНОГО**

Для окреслення контексту важливо зазначити, що я є аспірантом культурології та дослідником, а також працюю хореографом, режисером, продюсером у сфері сучасного танцю й театру та культурним дипломатом. У межах цієї роботи, особливо після початку повномасштабного вторгнення, беру участь у реалізації чималої кількості проєктів, пов'язаних із консолідацією міжнародної спільноти на користь України. Цьому сприяє те, що, як продюсер, я маю значну мережу контактів у культурній спільноті за кордоном та взаємодію із понад трьома з половиною тисячами діячів, дипломатичних місій, мистецьких та культурних інституцій у 54 країнах.

Така комунікація допомагає нам, українським митцям, залучати культурну підтримку міжнародної спільноти, оскільки вже є інституції, які нам довіряють. До прикладу, спираючись на підтримку іноземних партнерів, я запустив проєкти, один із яких варто згадати, – це Фонд екстреної допомоги митцям перформативного мистецтва, які залишаються в Україні [7]. Залучивши саме міжнародні кошти через фандрейзингові кампанії партнерів, ми зібрали кошти та надали допомогу більш ніж трьомстам незалежним митцям танцю і театру, які залишилися в Україні.

Також цей зв'язок з організаціями та інституціями дає змогу ділитись досвідом та активностями, які в нас відбуваються, а також тими результатами, які ми здобуємо в результаті цих активностей. Адже вони дивують дуже багато закордонних інституцій Європи та світу.

Візит до департаменту танцю і хореографії Стокгольмського університету мистецтв відбувся в лютому 2023 року для проведення п'ятиденного практико-методологічного воркшопу зі студентами третього року навчання бакалаврату хореографії, а також круглого столу з викладацьким складом департаменту хореографії та педагогіки щодо актуального застосування практик сучасного танцю в Україні саме в контексті культурного спротиву, підсилення окремих груп населення, долання наслідків війни та відновлення психоемоційного здоров'я українців [1].

Як частина моєї адвокаційної діяльності та участі в круглих столах у межах одного з найбільших ярмарків перформативного мистецтва Tanzmesse в м. Дюссельдорф [10], що проходила у серпні 2022 року, я поділився з кураторкою департаменту хореографічної освіти Стокгольмського університету

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

інформацією щодо частини проєктів, до яких я залучений, а також щодо проєктів, які ведуть мої колеги. Серед згаданих були проєкти: тактичної хореографії; тілесні практики статичного руху для переселенців [3]; техніка Фельденкрайза для ветеранів і людей, які перебувають на фізичній реабілітації у військових госпіталях; проєкт підготовки інструкторів першої психологічної допомоги військовим (сертифіковано Національною психологічною асоціацією та рекомендовано НАТО) [5], програмна діяльність всеукраїнської платформи терапії творчістю Art Therapy Force [6] й інші проєкти.

Мені одразу запропонували попрацювати зі студентами третього курсу (тобто випускниками бакалаврату з танцю та хореографії) Стокгольмського університету як фахівця, який практично працює, і сценічно, і за межами сценічного контексту з імплементацією практик сучасного танцю до розмаїття актуальних викликів, пов'язаних з війною. У межах цієї взаємодії зі студентами мене попросили продемонструвати, до чого ці практики можуть бути застосовані в реальному житті в ширшому контексті, ніж взаємодія виконавець – автор – глядач.

Щодо інституційного аспекту: через те, що в нас сучасний танець досі перебуває на етапі протоінституціалізації, ми не маємо інститутів – себто конкретних, визнаних державою підрозділів або агенцій, які опікуються саме сучасним танцем і розвитком хореографічного мистецтва загалом. Й, окрім організацій та митців сучасного танцю, єдиними інституціями державного рівня, що формалізують сучасний танець у контексті загальної культури танцю й мистецтва хореографії, наявними є лише мистецькі заклади освіти.

Переглядаючи в межах свого дослідження чимало програм і робочих планів викладання сучасного танцю, сучасної хореографії, бачу, що значною мірою вони орієнтовані саме на виконавську майстерність і власне на роботу з певними формами або явищами сучасного танцю. Це можуть бути техніка Грем [4, 45–47], техніка Хортон [4, 77–78], техніка Лімона [4, 28–29; 4, 36; 4, 42–43] або техніка Кляйн (хоча треба зазначити, що техніка Кляйн насправді навіть не представлена в навчальних програмах в Україні), партерні техніки та багато інших. Це призводить до того, що робота наших студентів, які навчаються хореографії, направлена передусім на майстерність виконання руху через повторення – і відтак студенти надто слабко орієнтуються в процесі осмислення хореографічної практики.

Класична хореографія, як і народна сценічна, розвиваються, але є канонізованими видами хореографічного мистецтва. Проте загалом танець і хореографія – не надто усталений вид мистецтва, і сучасний танець, окрім згаданого вище доробку різних підходів до роботи тіла (технік), різноманітної танцювальної лексики, структурованого хореографічного матеріалу (репертуару вистав), композиційних рішень (методів композиції), пов'язаний не тільки з формуванням нового репертуару, роботою із ширшими актуальними мистецькими темами та пошуком нових форм танцю чи то форматів взаємодії з глядачем тощо. Сучасний танець завжди відгукується на потреби

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

сьогодення і опікується саме розвитком хореографічного мистецтва та хореографічної культури загалом.

Тож у контексті навчальних програм сучасного танцю в Україні орієнтування на вивчення технік зводить сприйняття сучасного танцю до формального підходу та зведення сучасного танцю до категорії стилів і технік замість живої практики розвитку танцювальної та хореографічної культури.

Як альтернатива, застосування в межах навчального процесу можливостей заглиблення зі студентами на рівень практичного огляду концептуальних ідей, осмислення технік та практик, формування дискурсів і концептів тілесності, організації простору, формування методології. Помічним був би також перехід від сприйняття ментального поверхневого («десь прочитали, щось побачили») до практичного (пошук, дослідження, інтелектуалізація практичними методами). Актуалізація в практичній роботі зі студентами запитань: як працювати з тією чи іншою технікою, на що спирається та чи інша практика, який історіографічний контекст цього явища чи танцювальної лексики – через творчий навчальний процес дасть змогу навчитися вирішувати такі питання не формально, а присутньо і практикуватися не в репродукуванні, а у творенні й розробці.

Щоб представити кейс, варто зазначити, що у своїй практиці, як митець і хореограф, я спираюсь на синергію і, відповідно, на запити учасників: чи студентів (якщо я працюю зі студентами), чи нефахової аудиторії (у роботі з нефаховою аудиторією), чи то акторів і танцівників (якщо ми працюємо над певною мистецькою роботою в професійному контексті).

Студенти департаменту танцю і хореографії Стокгольмського університету мистецтв запропонували для роботи з ними такі теми (ці теми ми мали можливість опрацювати протягом навчального тижня):

- Як структурувати воркшоп і майстер-клас?
- Чим воркшоп відрізняється від майстер-класу?
- Якими є особливості воркшопу в роботі з окремими соціальними групами?
- Що таке драматургія для танцю і танцювальних вистав?
- Як навчатися в процесі створення?
- Як розуміти жанри та якими можуть бути структури перформансу?
- Як відбувається пошук лексики для створення репертуару?

Наголошу: я працював із запитаними, які отримав від студентів. Тобто я не приїхав і взявся нав'язувати власні теми, а спитав про їхні потреби як майбутніх фахівців. Єдине, що запропонував від себе після словесного представлення студентами їх власної практики, було присвятити частину нашого процесу огляду концепцій тілесності [2]. Також у процесі роботи студенти сформулювали запитання щодо розвитку власної мистецької мови та про те, що таке методологія, як із цим працювати як із частиною мистецької практики.

Із цього прикладу ви можете краще збагнути різницю загальноєвропейського контексту (навіть у студентському, в університетському зрізі). Варто розуміти: тепер ми, перебуваючи на етапі глобалізації і подібних процесів,

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

щораз сильніше включаємося до світового контексту, щораз більше відкриваємося до знань та інформації, які ми набуваємо. Але ми також маємо можливість запропонувати поділитися тим контекстом, який твориться у нас тут і тепер уже сьогодні.

Ми працювали протягом п'яти днів, і наш процес був структурований так. Перші два дні ми присвятили саме педагогічним аспектам. Тобто огляду таких моментів: розуміння воркшопу, процес, структурування воркшопу тощо. Далі два дні ми працювали з мініатюрами, які готували студенти. Тобто вони готували етюди, які ми оглядали, рефлексували й потім переходили до аналізу. Після рефлексії, розбору кожної групової роботи, яку вони пропонували, студенти представляли наступну версію. Дороблювали, допрацьовували, показували – і ми знову її розбирали. Й у фінальний день ми вже зробили загальний огляд: що таке драматургія, як вона закладалася в тому, що вони пропонували, який вигляд це має практично, що за цим стоїть, які мистецькі, культурні та соціальні контексти, концепти й дискурси. Виходив певний культурологічний, мистецтвознавчий огляд того, що вони самі щойно створили. Такий кейс – лиш один з багатьох можливих способів роботи зі студентами, який можливо імплементувати при застосуванні методологічних можливостей сучасного танцю.

Підсумок. Окрім міжнародного контексту та пов'язаних із цим викликів, про який я згадував, і нашим, і зарубіжним студентам дуже важливо розуміти, що їхня *хореографічна практика*, незалежно від того, чи це класика, чи народний танець, чи вуличні культури, чи сучасний танець, *не зводиться лише до хореографічної і виконавської майстерності*. Навіть коли лише працюєш із конкретною лексикою, відбуваються певні відсилки до інших контекстів, до інших практик, до інших історичних етапів. Вони закладаються в роботі, відображені в практичній діяльності. Будь-які техніки чи лексика не просто «з'явилися з повітря»: вони мають конкретний локальний контекст, знаючи який, легше їх опанувати, навіть для більш майстерного виконання.

*Практична історіографічна та культурологічна перспектива потрібна* для того, щоб наступне покоління хореографів розуміло, звідки брати додаткову інформацію незалежно від того, у яких напрямках хореографічного мистецтва працюватиме. Загалом дуже важливим є *концептуальне розуміння власної практики*, рівень вимогливості та свідомого підходу до неї. Майбутні хореографи мають усвідомлювати, до чого вони апелюють, використовуючи ту чи іншу лексику, як навчаючи інших, так і створюючи нові вистави.

Практика подібного осмислення й усвідомлення різних технік дає змогу працювати над майстерністю виконання. Коли в навчальному процесі основне навантаження йде на копіювання певних технік (або тренажів, чи певних конкретних рухових структур), це призводить до форматування та обмеженості можливостей виконання (нерозуміння, звідки починається той чи інший рух, який основний імпульс і куди він рухається, як відбуваються переміщення та розподіл ваги). Для прикладу варто згадати Паризьку оперу,

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

яка, починаючи з 1980-х років, створила на своїй базі дослідницьку групу GRСОР [8]. Перебуваючи на навчанні у Франції, я працював із Жаном-Крістофом Парє [9], який розповідав, що їх діяльність дуже змінила роботу Паризької опери тому, що додавання емпіричної анатомії і роботи з тілесністю, класів вибудовування, робота з контактом з власним тілом призвели навіть до зміни складу танцівників і репертуару. Ці зміни поставили нові вимоги до майстерності виконання, і не всі танцівники були до цього готові тілесно й навіть технічно. З власної багаторічного сценічного досвіду можу стверджувати, що навіть *власна хореографічна практика, яку збагачуєш через знайомство з іншими практиками роботи тілом та з рухом, кропіткий ґрунтовний пошук можливостей синтезу практик і методів суттєво піднімає рівень усвідомлення, компетентності й технічності*, робить виконавців більш майстерними навіть у межах тої стилістики чи естетики руху, яку вони практикують, це призводить до більш глибокого розуміння того, із чим і як саме ти працюєш.

Щодо *композиції, драматургії та роботи з відновленням репертуару*. Сьогодні дуже важливо слідувати за студентом, за його потребами. Адже змінюється і сама практика танцю, її виклики та потреби. Огляд через відновлення репертуарних робіт певних з історії сучасного танцю дозволяє розуміти не тільки історичні аспекти, але й розвиток методів композиції та драматургії не як інтелектуальну, абстрактну інформацію, а на практиці. Що таке «сильна діагональ», не як ментальна конструкція, а як із цим можна працювати? Що таке лексика, як її підбирати, як формувати? До прикладу, ходити по сцені – це не моветон, а може бути мистецькою мовою, яку пропонує хореограф (як у виставі Стіва Пекстона *Unsatisfying lover*) [11]. Або як діє практика застосування імпровізаційних структур для структури вистави (а це теж може бути частиною і блоком цілої вистави, вона від цього не втрапить у своїй мистецькій якості)?

Щодо *концепцій тілесності*. Її осмислює багато діячів, зокрема Даян Елшаут у своїй магістерській роботі в університеті в Гаазі [2]. В іноземних студіях ця тема поширена, але українськомовного дискурсу ж наразі немає.

Щодо *оригінальності та створення нового*. Молоді хореографи потребують певного виходу за межі, а також розуміння того, що означає творити нове. Потребують розуміння, що просто компіляція не працює: «трохи взяти звідти, звідти і звідти, а потім змішати». Творити нове – це процес осмислення частини власної оригінальності, унікальності, неповторного почерку. Саме такий підхід свідомого формування свого репертуару є частиною створення оригінального доробку, який формує національний здобуток хореографічного мистецтва України, яке постійно перебуває в розвитку.

І на завершення. Щодо *осмислення власної практики*, а також практики інших митців. Інститут арткритики, особливо в хореографічному мистецтві, у нас фактично відсутній. У зв'язку із тим, що університети, інститути, академії мають безпосереднє відношення до формування не тільки практичної, а,

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

зокрема, й інтелектуальної компоненти в межах магістерських програм, аспірантської діяльності. Важливо пропонувати студентам, незалежно від їхнього рівня (це може бути навіть бакалаврат), допомагати опанувувати інструменти та розвивати навички осмислення саме практики. Не писати абстрактні реферати на відірвані від реальності теми. Можливо зменшувати вимоги щодо бібліографії або джерел чи оформлення та спонукати молодих хореографів шукати нові форми структурування їхньої думки, для того щоб підштовхнути їх до осмислення. Що більше буде між нами, діячами культури й мистецтва, саме практико-теоретичного осмислення, то більш сталим буде розвиток хореографічного мистецтва надалі, пліднішою буде наша культура і пліднішим буде доробок того, що ми залишимо після себе, на який зможуть спиратися наступні покоління.

### Література

1. Лист-запрошення від департаменту танцю і хореографії Стокгольмського університету мистецтв. *Архів автора*. URL: [https://drive.google.com/file/d/1\\_OnvyntIBcvKTB9aSgOK95fgUt2nHcPe/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1_OnvyntIBcvKTB9aSgOK95fgUt2nHcPe/view?usp=sharing) (дата звернення: 08.03.2023).
2. Elshout D. RESEARCHING BODIES A research about the implicit and explicit ideas, assumptions and presuppositions of the body in contemporary choreographic research *Архів автора*. URL: [https://drive.google.com/file/d/1DfxZr5FDx2rbOFACiUv5b3pGRo-byWXXK/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1DfxZr5FDx2rbOFACiUv5b3pGRo-byWXXK/view?usp=share_link) (дата звернення: 08.03.2023).
3. Кравченко М. Практика статичного руху для відновлення. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/events/151956171097937> (дата звернення: 08.05.2023).
4. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навч. посіб. / І. Герц та ін. Київ : Ліра-К, 2016. 264 с.
5. Тактична психологія. Як готують інструкторів із першої допомоги при бойовому стресі. URL: <https://novynarnia.com/2022/07/09/taktychna-psyhologiya-yak-gotyuyut-instruktoriv-iz-pershoyi-dopomogy-pry-bojovomu-stresi/> (дата звернення: 08.05.2023).
6. Фаховий освітній проект відновлення психоемоційного здоров'я методами терапії творчистю. *Art Therapy Force*. URL: <https://www.artherapyforce.com.ua> (дата звернення: 08.05.2023).
7. Фонд екстреної допомоги митцям перформативного мистецтва в Україні. URL: <https://www.ueraf.org.ua/ua/> (дата звернення: 08.05.2023).
8. Contributeurs aux projets Wikimedia. Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris – Wikipédia. *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. 2007. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe\\_de\\_recherche\\_chorégraphique\\_de\\_l'Opéra\\_de\\_Paris](https://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_de_recherche_chorégraphique_de_l'Opéra_de_Paris) (дата звернення: 08.05.2023).
9. Contributeurs aux projets Wikimedia. Jean-Christophe Paré – wikipédia. *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. 2010. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Christophe\\_Paré](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Christophe_Paré) (дата звернення: 08.05.2023).
10. Internationale Tanzmesse NRW. *Internationale tanzmesse nrw*. URL: <https://www.tanzmesse.com/en/> (дата звернення: 08.05.2023).
11. Rocco C. L. Standing still, saying plenty (published 2012) on Steve Paxton's "Satisfyin' Lover" performance. 2012. URL: <https://www.nytimes.com/2012/10/19/arts/dance/steve-paxtons-satisfyin-lover-and-state-at-moma.html> (дата звернення: 08.05.2023).

*Козинко Лілія Леонідівна,  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
доцентка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту  
Національного університету фізичного виховання і спорту України*

## **ПОЧАТКОВА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: СПЕЦИФІКА ПІДГОТОВКИ ПРОГРАМ ВИКЛАДАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН**

На сьогодні відбуваються активні зміни в системі мистецької освіти на всіх її рівнях: розробляють стандарти освітніх програм, затверджують типові програми викладання хореографічних дисциплін, розробляють програми викладання конкретних колективів тощо. Відповідно кожен викладач хореографії рано чи пізно стикається з питанням написання програми для певного рівня мистецької освіти. Розглянемо орієнтовні етапи написання програми для початкового рівня мистецької освіти.

Приступаючи до підготовки програми, викладач має визначитись, до якого міністерства належить його заклад освіти: Міністерства освіти і науки України чи Міністерства культури та інформаційної політики України. Зробити це слід відповідно до розуміння того, що вимоги до написання програм будуть суттєво відрізнятись. Так на сайті Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти Міністерства культури та інформаційної політики України можна переглянути вимоги до викладання хореографії в закладах мистецької освіти за розділами: початкова, профільна та фахова передвища мистецька освіта. У відповідних підрозділах розміщені необхідні нормативні документи, чинні на теперішній час. На сайті Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти та науки України є розділ позашкільної освіти та виховної роботи, загальної середньої і професійної освіти. У перерахованих вкладках можна знайти відповідну документацію та зразки вже затверджених програм [2, 45].

Основні нормативно-правові документи, які необхідно проаналізувати, є: Закони України «Про освіту», «Про охорону дитинства», «Про позашкільну освіту», Концепція «Нова українська школа» [3; 5], положення «Про позашкільний навчальний заклад», «Про мистецьку школу», «Про мистецький ліцей», «Про порядок організації індивідуальної та групової роботи в позашкільних навчальних закладах» тощо, що дозволить дотримуватись прав та свобод усіх учасників освітнього процесу.

На наступному етапі підготовки програми слід ознайомитися із затвердженими стандартами позашкільної освіти галузі мистецтва та розробленими на їх основі типовими програмами. Окрему увагу доречно приділити аналізу програм фахової передвищої освіти та закладів вищої освіти. Обумовлено це тим, що частина учнів може продовжити хореографічну освіту на професійному рівні, відповідно, слід розуміти, за якими критеріями та компетентностями вони мають бути підготовлені до складання вступних творчих конкурсів. Так викладач сформує цілісне уявлення про закінчений цикл хореографічної



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

освіти та зможе розробити програму, яка слугуватиме першим етапом майбутньої професійної хореографічної підготовки [2, 46].

Насамперед слід розглянути розроблені стандарти та програми, серед яких:

– Державний стандарт базової середньої освіти: Постанова Кабміну від 30.09.2020 № 898 [1];

– Навчальна програма з позашкільної освіти художньо-естетичного напрямку «Хореографія» 10 років навчання, розробники: Л. Козинко, О. Городецька (Київ, 2020, 80 с.) [4];

– Програма «Характерний танець» (Дитяча хореографічна школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського, Київ, 2009, 54 с.) [6];

– Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Танець» елементарного підрівня початкової мистецької освіти (Київ, 2019, 21 с.) [7];

– Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, клас танцю (затверджено наказом МКУ від 24.04.2019 № 352) [8];

– Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, класи народно-сценічного танцю, бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю тощо (затверджено наказом Міністерства культури України від 23.07.2019 № 562 [9] тощо.

На сайтах Інституту модернізації змісту освіти та Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти розміщені всі затверджені програми для ознайомлення і використання в мистецьких закладах освіти.

На третьому етапі слід визначити напрям хореографії (класичний, народний, сучасний, бальний, комплексна хореографія), який буде представлено в програмі. Найчастіше виходять з напрямку діяльності колективу. Також можливе залучення інших напрямів хореографічного мистецтва задля виховання універсального танцівника, який матиме ширші потенційні можливості.

На четвертому етапі необхідно ознайомитись та проаналізувати методичну літературу з обраного хореографічного напрямку. Особливу увагу доречно приділити новим розробкам у методиці викладання, з урахуванням визнаних світом наукових доробок. Оновлення в пам'яті методичних основ викладання дисципліни допоможе чіткіше та логічніше подати навчальний матеріал у програмі, що розробляється. Не доречно занадто спрощувати чи ускладнювати програму, адже рівень фізичної та хореографічної підготовки учнів буде з року в рік відрізнятися і корегувати програму можна вже на етапі безпосередньої роботи в колективі.

На п'ятому етапі слід приступити до написання тексту програми та наповнення її змістовим матеріалом. Найперше, що слід зробити, – це визначити основні структурні елементи, які ви надалі будете наповнювати змістом. На цьому етапі вам допоможуть нормативні документи відповідного навчального закладу Міністерства, які й регулюватимуть, за якою схемою слід

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

формувати програму [2, 48]. Найчастіше програма починається з пояснювальної записки, надалі розміщують навчально-тематичний план до кожного року, який складається з модулів або розділів, передбачених для вивчення, що наповнюють елементами, рухами та прогнозованими результатами навчання відповідного року. Наприкінці програми доцільно подати список використаної літератури та додатки, що містять матеріал, який потребує додаткового роз'яснення або детального розгляду, але не перевантажуватиме основний зміст поданого раніше тексту.

Після ретельного редагування створеної програми настає шостий етап – подання на розгляд методичної комісії закладу мистецької освіти для призначення рецензентів [2, 48]. Кількість рецензентів обирає заклад мистецької освіти, але їх не може бути менше двох. Рецензенти надають рекомендації щодо вдосконалення програми. Бажано тримати зв'язок з рецензентами задля остаточної підготовки якісної програми. Надалі програму подають на розгляд відповідної комісії Міністерства для аналізу експертами. На цьому етапі до речно прислухатись до порад експертів, адже зазвичай вони є доцільними та спрямованими на доопрацювання вашого рукопису згідно із чинними вимогами, які доволі швидко змінюються [2, 49].

На етапі розгляду програми комісією або експертною радою відповідного Міністерства може бути прийнято два рішення: відправити на доопрацювання або схвалити до використання. У другому випадку після отримання підтверджувальних документів програмою можна користуватись у навчальному процесі закладу початкової мистецької освіти.

Шлях написання та затвердження програми є доволі складним і тривалим. Попри це, розробка якісних програм значно полегшує викладання хореографічних дисциплін та сприяє підвищенню якості початкової хореографічної освіти, що в сучасних умовах є надзвичайно важливим.

### *Література*

1. Державний стандарт базової середньої освіти : Постанова Кабміну від 30.09.2020 № 898. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/nova-ukrayinska-shkola/derzhavnij-standart-bazovoyi-serednoyi-osviti> (дата звернення: травень 2023).
2. Козинко Л. Л. Проблемні питання при складанні програм викладання хореографічних дисциплін у закладах початкової мистецької освіти. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі* : зб. матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 3–4 лютого 2023 р.). Київ : Олімпійська література, 2023. С. 45–50. URL: [https://uni-sport.edu.ua/sites/default/files/vseDocumenti/zbirnyk\\_materialiv\\_konferenciyi\\_3-4\\_lyutogo.pdf](https://uni-sport.edu.ua/sites/default/files/vseDocumenti/zbirnyk_materialiv_konferenciyi_3-4_lyutogo.pdf) (дата звернення: травень 2023).
3. Концепції реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа» на період до 2029 року. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/988-2016-%D1%80#Text> (дата звернення: травень 2023).
4. Навчальна програма з позашкільної освіти художньо-естетичного напрямку «Хореографія». 10 років навчання / уклад.: Л. Л. Козинко, О. Г. Городецька. Київ, 2020. 80 с.
5. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrayinska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення: травень 2023).

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

6. Програма «Характерний танець» / Дитяча хореографічна школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського. Київ, 2009. 54 с.

7. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Танець» елементарного підрівня початкової мистецької освіти. Київ, 2019. 21 с. URL: <https://bit.ly/3mHU82y> (дата звернення: 08.05.2023).

8. Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, клас танцю (затверджено наказом МКУ від 24.04.2019 № 352). URL: [https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/top\\_horeografichne-mystecztvo.pdf](https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/top_horeografichne-mystecztvo.pdf) (дата звернення: 08.05.2023).

9. Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, класи народно-сценічного танцю, бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю тощо (затверджено наказом Міністерства культури України від 23.07.2019 № 562. URL: <https://bit.ly/3ZzmPx4> (дата звернення: 08.05.2023).

***Тараканова Аліса Павлівна,**  
провідна фахівчиня, хореограф, ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти»*

***Божко Інна Борисівна,**  
державна експертка експертної групи з питань розвитку мистецтв та мистецької освіти Міністерства культури та інформаційної політики України*

## **ОСВІТА В КУЛЬТУРІ ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ**

Освіта та мистецтво як складові культури впливають на свідомість народу, збагачують духовність суспільства, а у творчій діяльності людини втілюється її прагнення змінювати світ на краще. Свобода творчості є також однією з основних цінностей Європейського Союзу і закріплена в статті 13 Хартії основних прав Європейського Союзу та статті 10 Європейської конвенції про захист прав людини й основоположних свобод.

Сучасна освіта в Україні спрямована на відродження національного виховання, метою якого є формування в громадян духовності, художньо-естетичної освіченості та культури. Законом України «Про освіту» визначено, що освіта є основою інтелектуального, духовного, фізичного й культурного розвитку особистості, її успішної соціалізації, економічного добробуту, запорукою розвитку суспільства, об'єднаного спільними цінностями і культурою (ст. 14 Закону України «Про освіту»). Чільне місце в Законі України «Про освіту» відведено мистецькій освіті. Зокрема, визначено, що мистецька передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних, зокрема виконавських, компетентностей та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості й отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва (ч. 2 ст. 21 Закону України «Про освіту»).

На жаль, на сьогодні частина учнівської молоді байдужа до естетичних цінностей, творчої діяльності, не зацікавлена в розвитку естетичних смаків

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

з одночасним домінуванням спрощеного ставлення до мистецтва як до розваги, що є проявом низького рівня сформованості естетичної культури. Саме усвідомлення загрози, яка криється в бездуховності, емоційній нерозвиненості дітей і юнацтва, повернуло систему освіти до загальнолюдських цінностей. Впровадження нових форм навчання стало реальністю в системі освіти. У загальному русі цієї системи зростає роль мистецтва.

«Нова українська школа» проголосила значне домінування в освіті компетентнісного і діяльнісного підходів. Реалізація концепції нової української школи згенерувала модернізацію мистецької освіти. На сьогодні в державі впроваджують нові технології організації позакласної та позашкільної діяльності закладів освіти в регіонах України, які спрямовані на різнобічний розвиток дитини як особистості. Особливу увагу приділяють організації змістовного дозвілля дітей у позаурочний час у школах і позашкільних освітніх закладах.

Водночас сучасна мистецька школа декларує право особистості на можливість розвинути мистецькі здібності, набути початкових професійних, зокрема виконавських, компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність. Сучасна мистецька школа – середовище творчого розвитку особистості, основа підготовки професійного митця.

Людина як автор, творець свого життя, у якому реалізуються її індивідуальні здібності в поєднанні із загальнолюдськими – це і є кінцевий результат нашої професійної діяльності, спрямованої на виховання творчої особистості. Цьому сприяють організація і проведення мистецьких акцій, серед яких поширеним є фестиваль. Мистецькі фестивалі сприяють популяризації художніх колективів як у глядача, так і в учасників колективів народної творчості, національних видів мистецтва. Особливе місце у фестивальному русі посідає хореографічне мистецтво.

У нашій країні стало традицією проведення мистецьких святкових заходів, у яких значну увагу приділено організації різноманітних фестивалів-конкурсів для учнівської молоді, які започатковують державні, недержавні або громадські організації. Найвідоміші з них – це традиційний Міжнародний фестиваль-конкурс «Усі ми діти твої, Україно!» (Україна), Міжнародний фестиваль-конкурс дитячої та юнацької творчості «Сузір'я» (Одеса, Будапешт, Прага, Мюнхен), Всеукраїнський фестиваль дитячо-юнацької творчості «Сонячний каштанчик» (Київ), Міжнародний конкурс хореографії «Радість Європи» (Сербія) та ін.; професійні: Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського, Міжнародний конкурс вокалістів імені Бориса Гмирі, Міжнародний конкурс балету імені Сергія Лифаря, Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Міжнародний конкурс оперних співаків імені Соломії Крушельницької та ін.

Дитячі аматорські хореографічні колективи набули популярності серед різних верств населення. На відміну від інших мистецьких гуртків, саме хореографічні користуються шаленою популярністю серед молодого покоління і тому часто залучені до участі в різноманітних заходах, які здебільшого припадають на шкільні канікули. Останнім часом такі конкурси, фестивалі за участі дитячих аматорських колективів стали проводити під різними гаслами, з визначенням

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

статусу міжнародного або всеукраїнського, ініціаторами яких іноді стають випадкові організатори. Відлунням цього стають правила, положення, які пропонують такі організатори, що популяризують свій захід, який підтверджує непрофесійність і некомпетентність авторів при їх розробленні. Такі організатори спростовують суть народного мистецтва, формують зневажливе ставлення як до учасників, так і до аудиторії прихильників. Це непокоїть, оскільки вводить учасників та їх батьків в оману, а найголовніше – результат їх діяльності, фінансові затрати учасників і певні прибутки самих організаторів викликають подив.

Важливу роль у цьому випадку відведено керівникові колективу, адже від нього залежить виховний потенціал керованого ним колективу, розвиток майстерності учасників і їх можливостей – як фізичних, так і духовних. Керівник дитячого аматорського колективу передусім педагог-вихователь, особистість та взірєць для вихованців. Саме керівник має пам'ятати, що гуртки учнівські: самодіяльні об'єднання учнів, які поглиблено вивчають науку, мистецтва, фізкультуру, – одна із форм позакласної і позашкільної роботи. Завдання учнівських гуртків – розширювати світогляд учнів (вихованців), задовольняти їхні інтереси й запити, розвивати творчі здібності.

Брати участь у таких заходах, як конкурс або фестиваль – відповідальна місія як для учасників, так і для їх керівника. Тому що *конкурс* – це змагання, яке має на меті виявити найкращих учасників. *Фестиваль* – громадське свято, яке супроводжується показом, оглядом будь-яких видів мистецтва. Результати саме таких заходів відображаються в документах, титулах та нагородах, згідно із відповідними положеннями.

При підготовці Положення про фестиваль (конкурс) організатори мають передбачити фінансові витрати, а саме на забезпечення умов життєдіяльності дітей-учасників (проїзд, проживання, харчування, культурна програма), на оренду приміщення для перегляду програми, технічного забезпечення, на перебування складу журі, у якому не можуть брати участь керівники, вихованці яких виступатимуть на сцені. Як правило, учасники-діти не несуть матеріальних затрат у заходах фестивалю. При розробці фестивального положення необхідно визначати вікові категорії учасників з відповідним навантаженням при виконанні номерів. В усіх фестивальних заходах участь дітей дошкільного віку не передбачена.

Використовуючи різновиди заходів мистецького спрямування серед учнівської молоді та відповідно до завдань, поставлених перед працівниками освіти, проведення естетично-виховної роботи з учнівською молоддю повинно відзначатися більш високим рівнем культури, органічно поєднуватися з моральним, розумовим, патріотичним, фізичним вихованням, національними традиціями нашого народу. Керівник колективу повинен не тільки захоплюватися виконавською технікою вихованців, а й добре розумітися в ситуації, яка більше імponує учасникам у їх творчому розвитку. Робота з організації фестивалів, конкурсів за участі дитячих аматорських колективів потребує від ініціаторів досить великого організаторського досвіду, професійного й водночас творчого ставлення до них. Засновники фестивалів-конкурсів мають планувати програму заходів так, щоб вихованці-учасники змогли добре виступити перед своїми ровесниками, наповнити свої душі і серця новими позитивними емоціями. Прагнення до перемоги і

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

втілення найсміливіших мрій, дух творчого дерзання, мудрість педагогів, посмішки ровесників – усе це гармонійні складові дитячих фестивалів-конкурсів хореографічного мистецтва.

### *Література*

1. Про освіту : Закон України : документ 2145-VIII, чинний, редакція від 02.07.2023.
2. Про позашкільну освіту : Закон України : документ 1841-III, чинний, редакція від 22.05.2021.
3. Порядок організації і проведення всеукраїнських фестивалів аматорського мистецтва, затверджений наказом Міністерства культури України від 05.12.2011 № 82, зареєстрований у Міністерстві юстиції України 20 грудня 2011 р. за № 1475/20213.
4. Порядок організації і проведення в Україні міжнародних фестивалів народної творчості, затверджений наказом Міністерства культури України від 13.09.2017 № 889, зареєстрований у Міністерстві юстиції України 04 жовтня 2017 р. за № 1226/31094.
5. Концепція сучасної мистецької школи, затверджена наказом Міністерства культури України від 20.12.2017 № 1433.

*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*

## **ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ТВІР: ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ВЛАСНІСТЬ І ПЛАГІАТ**

Глобалізація суспільного простору надає можливість користування інформаційним полем в один «клік», що спрощує доступ до інтелектуальної власності. Так інтелектуальна власність стає не захищеною, що спонукає до плагіату. Питання плагіату є актуальним й у мистецтві хореографії, що зумовило вибір теми.

Норми законодавства України гласять: автор, авторка (лат. auctor – творець) – це фізична особа, творчою працею якої створено твір, також автором твору може вважатися особа, вказана як автор на оригіналі або екземплярі твору, якщо відсутні докази того, що автором твору є інша особа, це є *презумпцією авторства*. Автором може бути: громадянин України, іноземний громадянин, особа без громадянства. Не має значення вік та дієздатність автора, автором твору може бути малолітня особа (до 14 років). Автором твору на території України може бути іноземна юридична особа, якщо законодавство відповідної країни визнає за нею таку можливість.

**Професія** – рід трудової діяльності людини, яка володіє комплексом спеціальних знань, практичних навичок, одержаних шляхом спеціальної освіти, навчання чи досвіду, які дають можливість здійснювати роботу в певній сфері.

**Митець** – особа, яка займається мистецтвом, зокрема професійно.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

**Автор-митець** у мистецтві танцю – майстер хореографічного твору; особа, яка займається хореографічною творчістю, ставить художні танцювальні твори.

**Персоналізований автор** – особа, чиє прізвище відоме та зазначене при оприлюдненні твору. Персоналізований автор має право:

- вимагати визнання авторства;
- засвідчувати або приховувати ім'я (вказувати псевдонім);
- протидіяти деформації твору;
- дозволяти або забороняти оприлюднення тексту в будь-якому вигляді;
- претендувати на гонорар [1].

**Плагіат** (від лат. *plagiarius* – викрадач) – привласнення авторства на чужий твір або на чуже відкриття, винахід чи раціоналізаторську пропозицію, а також використання у своїх працях чужого твору без посилання на автора. Юридичне визначення цього терміна вперше з'явилося в українських нормативних документах лише в липні 2001 року в новій редакції Закону України «Про авторське право і суміжні права» [6].

**Закон України «Про авторське право і суміжні права»** – український закон, який охороняє:

*авторське право* – особисті немайнові і майнові права авторів та їх правонаступників, пов'язані зі створенням і використанням творів науки, літератури та мистецтва;

*суміжні права* – права виконавців, виробників фонограм і відеограм та організацій мовлення.

Закон ухвалений 23 грудня 1993 року і зареєстрований за № 3792-XII.

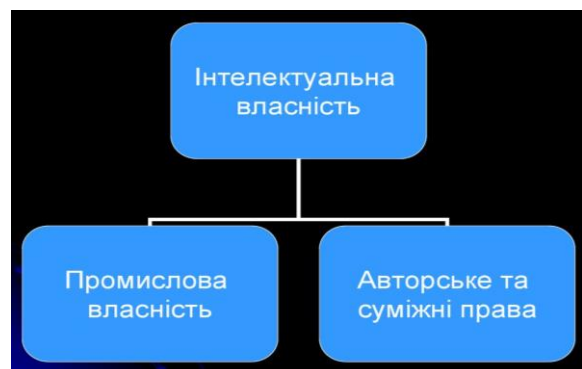
**Авторське право** є інструментом власності кожної людини, права і ключовою галуззю права інтелектуальної власності; воно призначене захищати зовнішню форму вираження об'єкта (*хореографічний твір*), тобто «матеріальне втілення».

**Інтелектуальна власність**, скорочено «ІВ» (*англ. intellectual property*) – результат інтелектуальної, творчої діяльності однієї людини (автора, виконавця тощо), або кількох осіб.

**Авторське право** історично виникло внаслідок потреби захистити права авторів творів мистецтва. Авторське право поширюється фактично на будь-які результати творчої діяльності.

**Авторські права** – це набір суб'єктивних *виключних прав*, які дають змогу авторам літературних, мистецьких та наукових творів отримати соціальні блага від результатів своєї творчої діяльності.

**Виключне право** – право, коли жодна особа, крім тієї, якій належить авторське право або суміжні права, не може використовувати твір, не маючи на те відповідного дозволу (ліцензії).



## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Практично всі інтелектуальні твори можуть бути захищені як інтелектуальна власність.

Інтелектуальна власність ділить всесвіт інтелектуальної творчості на три галузі: авторські права, торгові марки, патенти.

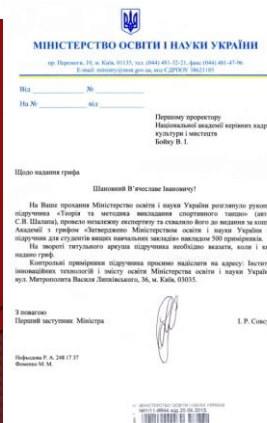
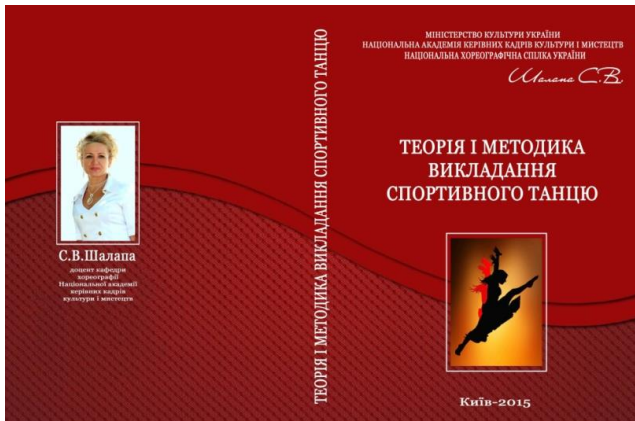
**Авторське право** захищає вираз, товарний знак, імена, патенти та ідеї. Воно захищає творчі вираження, які були зведені до матеріальної форми, а саме: книги, частина музичних записів, комп'ютерних програм, сценарії, картини, фотографії, кіно або хореографічні твори [7].

Прикладом є підручник «Теорія і методика викладання спортивного танцю», якому надано гриф Затверджено Міністерством освіти і науки України як підручник для студентів вищих навчальних закладів (Лист № 1/11-8864 від 25.06.2015) [5].



**Copyright / копірайт**  
знак авторського права

Шалапа С.В. 2022



**Товарний знак** захищає торгові марки, буквально маркування елементів у торгівлі. Ідея торгової марки – у захисті споживачів, у підтвердженні, що фірма певної марки є справжньою. У мистецтві хореографії актуальною є *емблема колективу*, яку використовують з виховною та рекламною метою.

**Патент** захищає інновації. Прикладом у хореографії є техніка Марти Грехем, яка ґрунтується на ударних імпульсах – скороченнях, або «стисканнях» – contraction, та звільненні, або «розслабленні», після скорочення – release, які проходять по тілу, руках і ногах, подібно до руху хвилі. В авторській техніці руху основну увагу М. Грехем приділила розвитку рухливості спини: хребет повинен нахилитися, прогинатися і закручуватися. Також важливу роль у техніці Марти відіграють падіння і підйоми. Не менш важливу роль відіграють рухи босої стопи танцівника, яка не тільки не виворітна, але й не завжди натягнута [2].

Основним положенням авторського права є монопольне право автора на обнародування твору – дію, завдяки якій твір уперше стає доступним для публіки. За життя автора ніхто, крім самого автора, не має права вирішувати, чи буде випущено у світ його твір, а якщо буде, то коли і як саме.

В основі систематизації комплексу прав, які охоплює поняття «авторське право» – їхній поділ на *немайнові* та *майнові*.



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Ці два види прав відрізняються один від одного:

- *майнові права* автор може передати третій особі;
- *немайнові права* автора є його невід'ємними правами, і тому не можуть бути передані будь-кому іншому.

Строк чинності немайнових прав не обмежується, строк чинності майнових прав встановлюється міжнародними договорами та національним законодавством [6].

**Немайнові авторські права** (особисті немайнові права автора).

В Україні немайнові авторські права можуть належати лише фізичній особі. До немайнових належать права:

- бути визнаним автором твору (право авторства);
- дозволяти або забороняти використання твору під справжнім ім'ям автора, псевдонімом або без зазначення імені, тобто анонімно (право на ім'я);
- захищати твір, включно із його назвою, від будь-якого викривлення, що може завдати шкоду честі та гідності автора (право на захист репутації);
- дозволяти або забороняти оприлюднення твору у будь-якій формі разом із правом відкликати твір у будь-який момент до оприлюднення (право на оприлюднення).

**Майнові авторські права.** До цього виду прав належать права дозволяти та забороняти:

- відтворювати твір (право на відтворення);
- поширювати екземпляри твору будь-яким способом (право на поширення);
- імпортувати екземпляри твору з метою розповсюдження (право на імпорт);
- здійснювати публічну демонстрацію або виконання твору (право на публічну демонстрацію чи публічне виконання);
- публічно сповіщати твір для загального доступу шляхом передання в ефір або по кабелю чи за допомогою інших аналогічних засобів або так, що будь-яка особа може мати до нього доступ в інтерактивному режимі із будь-якого місця в будь-який час на власний вибір (право на публічне сповіщення);
- дописувати, домальовувати, аранжувати або іншим способом перероблювати твір (право на переробку) [6].

**Термін дії авторського права.** Відповідно, до українського законодавства авторське право діє впродовж усього життя автора й 70 років після його смерті. Якщо твір оприлюднено анонімно або під псевдонімом, який не прямо асоціюється з конкретною людиною і не є загальновідомим, то авторське право діє лише впродовж 70 років після оприлюднення твору. Якщо твір був створений у співавторстві, авторське право діє впродовж життя його авторів і 70 років після смерті останнього з них. Після завершення терміну дії авторського права твори переходять до суспільного надбання. Це означає, що будь-хто може їх вільно використовувати без виплати авторської винагороди нащадкам автора. Водночас авторському праву відомі випадки, коли твори, що перейшли в суспільне надбання, відновлюють свою правову охорону [6].

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Плагіат присутній у будь-якій країні, але в кожній з них по-різному ре-агують на таке явище. Кандидат юридичних наук Володимир Петренко в статті «Поняття та види плагіату» зазначає: «Глобальний розвиток публічної сфери, розширення інформаційного простору стали суттєвим кроком до прогресу і загальної інформатизації, що надало можливість легкого доступу до продукції інтелектуальної власності простотою її копіювання. Проблема плагіату з появою інтернету стає все більш глобальною. Інтелектуальна власність в інтернеті стає надбанням усіх, дотримуватись вимог авторського права стає дедалі важче, а іноді навіть неможливо. Ідентифікація первісного авторства стає дедалі все складнішим завданням. Плагіат вводить в оману споживачів, завдає шкоду автору і надає незаслужені блага плагіаторові» [5].

Використання сюжету, теми твору, ідеї, із втіленням їх в іншу форму вираження, а не в ту, з якої вони запозичені, не визначається плагіатом. Приклад: постановки «Пірати Карибського моря» на однойменну музику з художнього фільму. Збіг деяких ідей, також не може бути визнаний плагіатом, оскільки автори часто доходять схожих результатів творчості незалежно один від одного.

До плагіату необхідно відносити копіювання своєрідного авторського оформлення, індивідуальну форму твору, його оригінальність, привласнення яких і буде вважатись *плагіатом*.

У практиці трапляється поняття *ненавмисний*, або *підсвідомий*, *плагіат*, під яким розуміють поширення чужої праці під своїм ім'ям, помилково прийнятого як власний твір, у результаті необізнаності або незнання про існування автора цієї праці».

Залежно від виду діяльності та сфери застосування, плагіат поділяють на чотири види, де кожен має своє цільове призначення.

**Хореографічна постановка** відноситься до професійного плагіату.

**Професійний плагіат** – передбачає присвоєння інтелектуальних, творчих, професійних здобутків інших з професійною метою. Цілі професійного плагіату – набуття авторитету, заробіток, нагороди, визнання тощо.



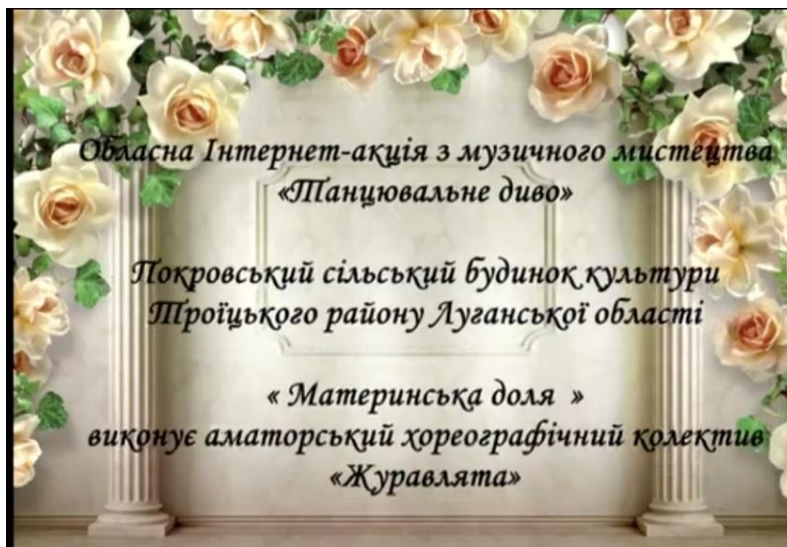
## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

14 травня 2017 року на сцені Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України відбувся дебют хореографічної композиції «Материнська надія», постановник – Світлана Шалапа, виконавець – Зразковий колектив народного танцю «Росток» ДШК № 3 м. Києва, художній керівник – Лола Верлан. Хореографічна композиція «Материнська надія», є окрасою репертуару колективу і відтворюється вже третім складом вихованців.

Із цією композицією колектив неодноразово отримував Гран-прі на всеукраїнських та міжнародних конкурсах. Був задіяний у мистецьких заходах міста, країни та світу. «Материнська надія» є одним з найулюбленіших номерів репертуару колективу, який відмічають глядачі, батьки та фахівці, про що свідчать відгуки і в соцмережах [7].



2 травня 2020 року під егідою Інтернет-акції «Танцювальне диво», з метою розвитку та популяризації аматорського хореографічного мистецтва, пошуку нових форм і методів роботи, виявлення та підтримки обдарованої творчої молоді на сцені Покровського сільського будинку культури Троїцького району Луганської області у виконанні аматорського хореографічного колективу «Журавлята», ПСБК, під керівництвом Л. Соломатіної було виконано хореографічну композицію «Материнська надія», яка є ПЛАГІАТОМ! [3].



**«Материнська надія», аматорський хореографічний колектив «Журавлята», ПСБК, кер. Л. Соломатіна.**

<b>5</b>	<b>110</b>	<b>2020</b>
Сподобалося	Перегляди	2 трав.

Інтернет-акція "Танцювальне диво". Акція проводиться з метою розвитку та популяризації аматорського хореографічного мистецтва; пошуку нових форм і

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

### *Кримінальний кодекс. 176. Порушення авторського права і суміжних прав:*

- незаконне відтворення і розповсюдження – від ста до чотирьохсот неоподаткованих мінімумів, або виправними роботами на строк до 2-х років;
- повторно або завдали матеріальної шкоди в особливо великому розмірі – від двохсот до восьмисот неоподаткованих мінімумів доходів громадян або виправними роботами на строк до 2-х років, або позбавлення волі на той самий строк [6].

Агентство Creative Commons (скорочено СС «сі-сі») – некомерційна організація, яка створила безкоштовні для використання типові договори – вільні та невідільні публічні ліцензії, за допомогою яких автори та правовласники можуть висловити свою волю і поширювати свої твори більш широко та вільно, а споживачі контенту – легально та простіше користуватися цими творами.

Отже, проблема інтелектуальної власності і плагіату в мистецтві танцю дедалі стає більш актуальною. Тому є велика необхідність залучити юридичну підтримку задля обговорення умов правового захисту інтелектуальної власності з урахуванням специфіки хореографічного мистецтва. Окрім цього, необхідно окреслити професійні етичні норми щодо інтелектуальної власності в мистецтві танцю хореографічної спільноти. Мистецька професійна етика як кодекс честі має бути делегована і впроваджена на всіх рівнях хореографічної діяльності.

### *Література*

1. Авторське право. URL: [https://wiki.legalaid.gov.ua/index.php/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5\\_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BE](https://wiki.legalaid.gov.ua/index.php/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BE) (дата звернення: 10.05.2023).
2. Марта Грехем – ретроспектива техніки руху. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=V\\_bJQ0eN56k](https://www.youtube.com/watch?v=V_bJQ0eN56k) (дата звернення: 10.05.2023).
3. Материнська надія, аматорський хореографічний колектив «Журавлята», ПСБК, кер. Л. Соломатіна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iEVH3CuMH5Y> (дата звернення: 04.05.2023).
4. Петренко В. С. Поняття та види плагіату. 2013. URL: <http://www.clj.nuoua.od.ua/archive/14/29.pdf> (дата звернення: 07.03.2022).
5. Презентація підручника «Теорія та методика викладання спортивного танцю» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3XAijUa5zn4> (дата звернення: 11.05.2023).
6. Про авторське право і суміжні права. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> (дата звернення: 10.05.2023).
7. Хореографічна композиція «Материнська надія» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v9QeMJp8qcQ> (дата звернення: 04.05.2023).

*Камінська Марія Іванівна,  
магістерка історії та археології, наукова співробітниця  
Миколаївського обласного краєзнавчого музею*

**ВИСТАВКА ПАМ'ЯТІ ВИДАТНОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА  
МИКОЛАЇВСЬКОГО КРАЮ  
МЕРЛЯНОВА МИХАЙЛА ВАСИЛЬОВИЧА  
В МИКОЛАЇВСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ**

3 лютого 2022 року в Миколаївському обласному краєзнавчому музеї було відкрито виставку до 75-річчя видатного балетмейстера Миколаївщини Мерлянова Михайла Васильовича.

Мерлянов Михайло Васильович (9.08.1946, м. Миколаїв – 25.11.2019, м. Миколаїв) – балетмейстер, етнограф, заслужений працівник культури України (1999), голова Миколаївського обласного осередку національної хореографічної спілки України (з 2005), лауреат премії ім. М. М. Аркаса (2015).

Михайло Васильович прожив яскраве життя, яке було сповнене служінню богині мистецтва Терпсихорі. Танок був смыслом його життя, без нього він не любив, не дихав і не творив. На жаль, пішли із життя відомі балетмейстери Миколаївського краю, заслужені працівники культури України М. Г. Кізельман, В. Г. Почтаренко, М. В. Мерлянов. Зберігати пам'ять про них – це обов'язок наукових співробітників музею [1, 88].

Так у першій вітрині куратором виставки (автором статті) було представлено нагороди та особисті речі М. В. Мерлянова, а саме: сертифікат «Доцент», нагорода «Заслужений працівник культури України», почесна відзнака «Медаль Павла Вірського», світлини та особисті речі: вишиванка, колекція ляльок у народному одязі тощо.

Відомо, що 19 травня 1999 року за особистий внесок у розвиток української культури і мистецтва та вагомі творчі здобутки Мерлянову Михайлу Васильовичу було присвоєно почесне звання «Заслужений працівник культури України» [2].

23 серпня 1999 року М. В. Мерлянов став засновником та завідувачем кафедри хореографії МФ КНУКіМ, отримав вчене звання доцента. З 2000 до 2006 року Мерлянов – декан факультету музичного і образотворчого мистецтва МФ КНУКіМ, художній керівник народного ансамблю танцю «Миколаїв» МФ КНУКіМ [3].

20 листопада 2021 року за досягнення в галузі хореографічного мистецтва балетмейстера було нагороджено нагородою «Медаль Павла Вірського».

У другій вітрині виставки представлено творчий шлях балетмейстера, а саме: учнівський квиток студента Миколаївського культурно-освітнього училища, диплом Краснодарського державного інституту культури за спеціальністю «Культурно-просвітницька робота»; світлини на посаді викладача хореографії Миколаївського культурно-освітнього училища.

Як відомо, з вересня 1965 до липня 1967 року Михайло Мерлянов – студент Миколаївського культурно-освітнього училища. Його було зараховано

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

відразу на 2 курс у зв'язку з проходженням практики у військовому оркестрі в / ч 10258 м. Миколаєва [4].

24 червня 1972 року балетмейстер отримав диплом Краснодарського державного інституту культури. Рішенням державно-екзаменаційної комісії йому було присвоєно вищу кваліфікацію клубного працівника та керівника хореографічного колективу.

З 1 липня 1972 року – викладач хореографії Миколаївського культурно-освітнього училища [5].

Також на виставці представлено світлини танцювальних колективів та афіші з концертів у різні часи, керівником яких був Михайло Васильович, а саме: 1977–1981 роки – керівник народного ансамблю танцю «Нива» (м. Вознесенськ Миколаївської області), з 1981 року – керівник танцювальної групи «Веселка» Прибузького ансамблю пісні та танцю обласного науково-методичного центру, із серпня 1987 до серпня 1992 року Михайло Васильович – керівник танцювального ансамблю «Северянка» та викладач хореографічних дисциплін у дитячій школі мистецтв смт Євгеніном Магаданської області Чукотського автономного округу, з 24 січня 1996 року разом із А. І. Затуряном керував народним ансамблем пісні й танцю Миколаївського вищого училища культури.

Третя вітрина виставки була представлена досягненнями учнів видатного балетмейстера. За своє життя Мерлянов Михайло Васильович виростив велику плеяду хореографів-балетмейстерів. Багато з них працюють у танцювальних ансамблях по всьому світу, університетах та коледжах культури України, у палацах та будинках культури міста й області, загальноосвітніх школах тощо. Усі вони продовжують працю життя Михайла Васильовича. На виставці представлено дипломи, нагороди та світлини наступних колективів та їх керівників:

- Світлана Драгомощенко (керівник Народного художнього колективу «Дивертисмент» Миколаївського палацу творчості учнів);
- Ольга Давченко (керівник ансамблю сучасного танцю «Оksamит» Будинку будівельників м. Миколаїв);
- Марія Камінська (керівник ансамблю танцю «Штілім» Миколаївського товариства єврейської культури);
- Олена Соротяк (керівник естрадного танцю «Нова галактика» м. Очаків).

До Миколаївського обласного краєзнавчого музею на відкриття виставки до 75-річчя видатного балетмейстера Миколаївщини Мерлянова Михайла Васильовича прийшли студенти МФ КНУКіМ, Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв, викладачі та представники культури. Подібні заходи зберігають пам'ять про видатних особистостей нашого краю та спонукають молодь до навчання, самореалізації, пошуку свого творчого шляху, а також досягнення вищих цілей у житті.

*Література*

1. Камінська М. І. Мерлянов Михайло Васильович – видатний балетмейстер Миколаївського краю. Стан та перспективи розвитку культурологічної науки : зб. тез доповідей Міжнар. наук.-практ. конф. / редкол.: В. Л. Мозговий (гол. ред.) та ін. Миколаїв : МФ КНУКіМ, 2021. 123 с.
2. Указ президента України № 2537 від 19.05.1999 р. *Архів відділу кадрів Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв.*
3. Атестат доцента від 17.10.2002. Серія ДЦ № 005991. *Архів відділу кадрів МФ КНУКіМ.*
4. Крамаренко М. В. Інститут заступників з політичної та виховної роботи 92-ї Гвардійської стрілецької Червоного прапора Криворізької дивізії. *Українознавчий вимір у сучасній науці: гуманітарний аспект* : матер. V Всеукр. наук.-практ. конф. (Миколаїв, 30 квітня 2020 р.). Миколаїв : МНАУ, 2020. 190 с.
5. Наказ №159 від 31.07.1972 р. *Архів відділу кадрів Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв.*

*Драч Тамара Леонідівна,  
аспірантка Львівського державного університету фізичної культури  
імені Івана Боберського, тренер-хореограф  
Школи повітряної акробатики «Шоколад» (м. Львів)*

**ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ХОРЕОГРАФА ТАНЦЮ МОДЕРН  
ОКСАНИ ЛАНЬ**

Сучасна українська хореографія формувалася в складних умовах змін у державному устрої та світоглядних метаморфоз у мистецтві. Кожний хореограф України по-своєму бачить сучасну культуру танцю модерн. Небагато хореографів за часи незалежності нашої держави творили в цьому стилі, адже він потребує хорошої технічної та пластичної лексичної бази. Проте серед відомих західноукраїнських хореографів танцю модерн є і успішні та визнані майстри цього напрямку. Серед них однією з найвідоміших у Львові є хореограф Оксана Лань. Її творчість пов'язана не тільки з танцем модерн, вона вдало поєднує фольклор та сучасну хореографію, створює цікаві театралізовані хореографічні композиції та балети, котрі допомагають розкрити реалії сучасного життя за допомогою танцю та театру.

Танець модерн трапляється в постановках таких західноукраїнських хореографів, як Ірина Мазур, Оксана Лань, Олександр Плахотнюк, Олена Мартинюк, Антон Сафонов, Ганна Сапункова та ін. Кожний хореограф вносить своє бачення та інтерпретує цей стиль по-своєму. Однак загальна тенденція розвитку танцю модерн в Україні передбачає поєднання етнічних мотивів із сучасною хореографією. Саме тому ми вирішили дослідити творчість західноукраїнського хореографа Оксани Лань на наявність в її постановках танцю модерн.

Танець модерн в Україні та за її межами вивчали такі науковці, як: М. Погребняк (2009) [2], Д. Шариков (2010) [3], К. Мосєсова (2020) [1] та ін.,

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

однак аналіз творчого доробку західноукраїнських хореографів танцю модерн, а також мистецтвознавчий аналіз їх творчості ще не зроблено в сучасних наукових працях. Саме тому *метою* нашого дослідження є проаналізувати творчий доробок сучасного західноукраїнського хореографа танцю модерн Оксани Лань. Задля цього були поставлені такі *завдання*, як: проаналізувати наявні літературні джерела; вивчити фото- та відеоматеріали її творчості; зробити мистецтвознавчий аналіз її хореографічних постановок.

Оксана Лань – відомий львівський хореограф, котра у своїй творчості відображає сучасні реалії суспільства, а також розвиває українську сучасну хореографію. Вона починала виконавську діяльність у колективі сучасної хореографії «Рок-балет» Палацу молоді «Романтик», була керівником ансамблю сучасного танцю «Фантазія», а також засновником і керівником народного ансамблю танцю «Фестиваль» Будинку культури Львівського автобусного заводу. У 1991 році заснувала модерн-балет «Акверіас», для якого створила понад 60 композицій [1, 5].

Першою поєднала джаз-модерн танець з елементами українського фольклору карпатського регіону в композиції «Галицька сюїта: львівські квітникарки». Хореографічний твір «Галицька сюїта: львівські квітникарки» – це композиція із золотого фонду репертуару модерн-балету Оксани Лань «Акверіас». На початку 1990-х років деякі виконавці сучасної пісні та музичні гурти в Україні вже були в процесі творення синтезу музики джазу з етно- та фолькмотивами. Ця хореографічна композиція з'явилася на основі творчої співпраці Оксани Лань та рок-гурту з міста Калуш «Брати блюзу», на чолі якого – брати Мирослав та Олег Левицькі.

Балетмейстер поставила такі хореографічні вистави, як: «Даруючий щастя», «Зодіак одної ночі», «Несказане, або Дещо про кохання» [1, 35].

Танцювальна вистава «Даруючий щастя» створена методом компіляції хореографічних композицій тогочасного репертуару ансамблю сучасного танцю «Фестиваль» клубу Львівського автобусного заводу (ЛАЗ) з використанням принципу синтезу мистецтв і театралізації та застосуванням сценарно-режисерських ходів: виконавці-танцівники між танцями виконували пісні з гітарним акомпанементом, читали поезію, були акторами дієвих мізансцен, самі змінювали декорації сценографії тощо. Авторська хореографія Оксани Лань у цей час була спрямована на композицію малих форм естрадного напрямку або естрадно-сюжетного танцю. За виставу «Даруючий щастя» ансамбль сучасного танцю «Фестиваль», який митець заснував, отримав звання «народний художній колектив» [1, 30].

Оксана Лань поставила такі найбільш відомі композиції, як: Agreement, «Пастка», «Танці на пагорбах», «Дзвін», «Безумство», «Хор», «Ритми Карпат», «Спогад», «Поклик кохання» [1, 40].

Хореографічна композиція Agreement, друга назва якої «Під силою кохання», була поставлена для п'ятох виконавців. Сценічний їх образ доповнюють темно-фіолетові плащі-кімоно. Повільно й водночас ритмічно рухаються на сцені фігури в довгому чернечому одязі. Одна за одною змінюються пози та рухи. Але раптом темпоритм змінюється і динаміка танцю різко на-



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

бирає обертів. З'являється головний герой, котрий бажає вирватися з «темряви світу».

Оксана Лань зробила такі постановки в театрах, як: «Крайслер Імперіал» Ю. Андруховича, В. Неборака, О. Ірванця; «Кармен» за П. Меріме; «Вірною» на музику Ю. Саєнка; «Дон Жуан з Коломиї» за творами Л. фон Захер-Мазоха; «Ісус, син Бога живого» за сюжетами Євангелій; «Благовіщення Марії» П. Клоделя; «Мірандоліна» К. Гольдоні; «Офіра» за Ю. Липою; «Кінокартина «Аляска, сер!» [1, 51].

Одноактний балет-інсталяція «Дон Жуан з Коломиї» поставлено на музику українського композитора Олександра Козаренка для балету та камерного ансамблю. До видовища були задіяні: ансамбль ударних інструментів, квартет саксофонів та співачка Т. Спаська. Виправдалися найсміливіші очікування: «Дон Жуан з Коломиї» виявився поетичною і витонченою поемою про Любов з трагічним трикутником [1, 60]. Ідеї хореографа були втілені та випробувані в різних хореографічних формах, що дало поштовх подальшому розвитку індивідуального стилю хореографа.

Тож завдяки проведеному дослідженню ми вивчили наявний відео- та фотоматеріал з хореографічними постановками Оксани Лань, дослідивши такі роботи, як «Галицька сюїта: львівські квітникарки», «Даруючий щастя», Agreement, «Дон Жуан з Коломиї» та ін. й дійшли висновку, що хореографічній лексиці хореографа Оксани Лань притаманне поєднання таких стилів, як модерн, джаз-модерн танець, фольк та театралізована вистава. Це дає змогу розглядати творчість хореографа Оксани Лань як представниці танцю модерн в Україні. Подальші дослідження плануємо присвятити творчості її вихованиці Олени Мартинюк, а також інших хореографів танцю модерн на Заході України.

### *Література*

1. Мосесова К. І. Модерн-балет Оксани Лань «Акверіас»: концептуальний підхід у сучасній хореографії України. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. 93 с.
2. Погребняк М. М. Танець «модерн» в Україні ХХ століття. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій* : Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 грудня 2006 р.). Київ, 2007. 4.1. С. 99–103.
3. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види : монографія / Київ. Міжнар. ун-т, Ін-т телебачення, кіно і театру, каф. театр. мистец. Київ : КиМУ, 2010. 208 с.

*Корисько Наталія Михайлівна,  
професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
заслужений працівник культури України*

**ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАСЛУЖЕНОГО  
АКАДЕМІЧНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ЯК ФАКТОР  
ІНТЕГРАЦІЙНИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ**

Одному із найвизначніших та знаних у всьому світі професійних колективів, пропагандистові української танцювальної культури Національному заслуженому академічному ансамблю танцю України ім. Павла Вірського у 2022 році виповнилось 85 років.

Колектив, який створили у 1937 році Микола Болотов і Павло Вірський, прагнув відтворити кращі набуття народного танцю, з характерним українським побутом, звичаями, лексикою. Піднявши народний танець до висот академічного, Павло Вірський залишив нам чудовий спадок різножанрових постановок, які й сьогодні є окрасою репертуару ансамблю.

Ми не уявляємо концертні виступи без героїчних «Запорожців», жартівливих «Повзунця», «Чумацькі радощі», лірико-романтичної «Подольночки», героїчної балади «Про що верба плаче», іскрометного «Гопака» та ще багатьох шедеврів Павла Вірського [2, 19].

Гортаючи сторінки ансамблю, зупиняєшся на періоді 1980–1990-х років, коли до керівництва ансамблю прийшов народний артист України Мирослав Вантух, який зосередив творчі пошуки в масових видовищних хореографічних постановках. Так з'являються в репертуарі ансамблю «Україно, моя Україно», «Карпати», «Український чоловічий танець з бубнами», «Козачок», «Волинські візерунки» та ін. [1, 50–51].

Концертна та гастрольна діяльність будь-якого творчого колективу є невід'ємною складовою його функціонування і подальшого росту. Кожна зустріч з глядачем – це розповідь про нашу культуру, звичаї, обряди, життя.

Із 1970-х років і до сьогодні гастролі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, особливо закордонні, проходять з величезним успіхом, адже саме культурно-мистецькі акції виконують величезну просвітницьку та дипломатичну місію, знайомлячи світ з нашою країною.

Україна прагне бути повноцінним членом Європейського Союзу. Як ніколи, актуальним є в такі складні часи, як сьогодні, представлення нашої держави світові. Восени 2022 року запрацювала гуманітарна місія «Європейський шлях», до якої приєднуються провідні оперно-балетні театри, симфонічні оркестри України. У березні 2022 року до культурного фронту долучився і Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Перші гастрольні тури відбулися впродовж березня – квітня (16 концертів) у Польщі, Італії, Німеччині, Франції, Іспанії, Чехії. Артисти ансамблю так описали враження від виступів у Польщі: «Перший концерт у Кракові. Після «Гопака» весь зал почав співати Гімн України, відчули важливість нашої місії... Ми через танець намагалися показувати Європі справжню красу та міць України, волю та характер українців... Важливо, що ця подія відтворюється в соціальних мережах, щоб більше людей дізналися про цей тур» [3].



Усього з березня 2022 по червень 2023 років Ансамбль танцю провів 44 концерти за кордоном, і саме вони допомогли європейцям більш змістовно дізнатися про нашу культуру, мистецтво, а через неї і про наш незламний український народ.

Наступним важливим етапом у закордонних турах Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України стало із червня 2023 року двомісячне турне до Японії, заплановано близько 27 концертів.



20 років тому ансамбль уже був у Японії, тож символічно, що один із виступів цього року відбувся в місті-побратимі Києва – Кіото. Глядачі з великою любов'ю та захопленням сприймали кожен хореографічний постановку. Концертна програма дуже різножанрова, яскрава, видовищна, це і постановки П. Вірського: «Повзунець», «Моряки», «Гопак»; М. Вантуха: «Україно, моя Україно», «Козачок», «Волинські візерунки» та ін. [3].

Наступним важливим етапом у гастрольній діяльності колективу стане участь у Йихвіському балетному фестивалі (Естонія) у листопаді 2023 року. Разом з ансамблем ім. П. Вірського свою майстерність представить і Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. Лисенка. У пресрелізі організатора конкурсу зазначено, що «ці два колективи з квітня 2022 року разом з іншими артистами, що проживають в Україні та за її

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

межами, беруть участь у спільній гуманітарній місії «Європейський шлях», мета якої – продовжити знайомити громадян ЄС та підтримувати Україну під час воєнної агресії росії». Фестивальні виступи НЗААТУ ім. П. Вірського будуть у Пярну та Таллінні.



Можна з упевненістю сказати, що мистецтво танцю, яке представляє Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського в гастрольних зарубіжних турах, дає змогу не лише пропагувати національну культуру, демонструвати силу і мужність, незламність нашого народу, а й бути впевненими в майбутніх позитивних процесах входження України у європейську спільноту, з найвизначнішими культурно-мистецькими надбаннями українського народу.

### *Література*

1. Бурковський О. Завжди в дорозі. Київ : Преса Плюс, 2013. 128 с. 88 іл.
2. Вадясова Н., Чернець В., Шульгіна В. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха : наукове видання. Київ : НАКККіМ, 2012. 152 с.
3. Virsky – Ukrainian National Dance Company URL: [https://www.facebook.com/virskyofficial/?locale=ru\\_RU](https://www.facebook.com/virskyofficial/?locale=ru_RU) (дата звернення: 10.05.2023).

*Демещенко Віолета Валеріївна,  
кандидат історичних наук, доктор філософії (PhD, історія),  
доцент, завідувач відділу культурної антропології  
Інституту культурології Національної академії мистецтв України*

## **РОЛЬ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В ПАТРІОТИЧНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДІ**

Сьогодні в складних умовах гібридної війни росії проти України та неприхованої грубої і нелюдської агресії російських окупантів українська культура, наука, спорт, мистецтво не можуть залишатись осторонь. Після скоєних злочинів проти мирного населення України, знищення культурної спадщини,

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

бомбардувань культурно-мистецьких об'єктів, вивезення в рф великої кількості майна української культурної спадщини роль міжкультурної комунікації докорінно змінює свій напрям щодо країни-агресора й саме мистецтво, а особливо мистецтво танцю, відіграє в цих процесах важливу роль.

Більше чотирьох мільйонів українців опинились за кордоном як біженці, але українська громадськість на всіх рівнях, й особливо творчому рівні, намагається донести до всього світу правду про реалії війни в Україні.

Так, юні танцюристи з українського гурту із Дніпра Light Balance Kids продемонстрували дивовижний номер на шоу в США America's Got Talent (аналог українського шоу «Україна має таланти»). Своїм танцем, який був оригінальним сучасним хореографічним інструментом для розповіді та блискучою креативною постановкою, вони донесли до американського суспільства історію про жахіття війни, що триває в Україні, чим вразили журі та глядачів – і гурт потрапив до півфіналу. Юні українці говорили про те, що хотіли показати, що світло завжди перемагає, а також продемонструвати український непереможний дух.

«Це був ваш найкращий виступ за всі часи. І я не можу передати, наскільки блискучим він був», – прокоментував виступ українців англійський телеведучий, продюсер Саймон Ковелл [2].

«Це дуже важливий меседж. Ви приїхали з, можливо, найтемнішого місця у світі і перетнули земну кулю, щоб принести нам світло. І якщо я можу зробити будь-що від імені Америки і шоу America's Got Talent, щоб принести вам більше світла, ніж ви принесли нам, я хотів би зробити це для вас» [2], – прокоментував канадсько-американський ведучий та комік Хауї Мандель, що натиснув на спеціальну кнопку – Golden Buzzer, проголосувавши за групу.

Варто відзначити, що ролик із виступом Light Balance Kids став дуже популярним на YouTube – більш ніж за добу він зібрав понад пів мільйона переглядів.

Також Чернігівський театр тіней Verba Shadow взяв участь у цьому самому американському шоу талантів. Телеканал NBC опублікував відеоанонс виступу наших співвітчизників. За допомогою хореографії і пластики була показана зворушлива історія кохання і надії на тлі трагедії війни, що змусила глядачів плакати – так підписали відео на офіційному каналі в YouTube шоу America's Got Talent. На момент написання матеріалу відео переглянули понад три мільйони людей [1].

Завдяки техніці 3D звичайний «плаский» театр тіней перетворився в незвичайне шоу, де артисти виступали не лише за екраном, а й перед самою аудиторією, цей театр став першим театром тіней з України, який взяв участь у шоу такого масштабу. За роки своєї діяльності театр створив три унікальні фемілішоу: Shadow Hollywood, Kingdom of Shadows і Shadow Space. Це три повнометражні тіньові шоу, що занурюють глядача в дивовижний світ прекрасних сюжетів за допомогою гри світла і тіні, хореографії та музики. За останні два роки театр гастролював у США, Індії, Ірландії, Об'єднаних Арабських Еміратах, Монако, Лівані, Молдові, Саудівській Аравії, Німеччині, Ізраїлі та інших країнах, де розповідав про те, що є Україна.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Як повідомляло видання Obozrevatel, восьмирічна Злата Хоменко з України у 2022 році стала учасницею шоу «Іспанія шукає таланти». На кастингу юна танцівниця не лише підкорила членів журі своєю артистичною хореографією, а й довела до сліз увесь зал, щиро розповідаючи про війну в Україні та її бажання скоріше повернутися додому [1].

Отже, на всіх рівнях мистецтво, й особливо мистецтво хореографії, робить свій внесок у світову культурну скарбницю, а талановиті українські діти показують прекрасні взірці школи сучасного українського патріотичного танцю на міжнародних майданчиках. Мова танцю стала інструментом донесення до міжнародної спільноти реалій українського життя під час війни.

### *Література*

1. Український інтерес. URL: <https://uain.press/news/ukrayinskyj-teatr-tinej-3d-vrazyv-suddiv-shou-america-s-got-talent-1052640> (дата звернення: 10.05.2023).
2. Юные танцоры из Украины показали удивительный номер на шоу America's Got Talent: жюри и зрителей поразили и рассказы о войне. Видео. URL: <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/shou/yuni-tantsyuristi-z-ukraini-pokazali-divovizhnij-nomer-na-shou-americas-got-talent-zhuri-ta-glyadachiv-vrazili-rozpozvidi-pro-vijnu-video.htm> (дата звернення: 10.05.2023).

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

## **РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОМУ ФОРМУВАННІ МОЛОДІ**

Національно-патріотичне виховання – це, безумовно, та сфера, від якої багато в чому залежить подальший розвиток і становлення культури будь-якої країни. На думку науковців Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України, в умовах динамічних суспільних, культурних і техногенних змін, у процесі становлення сучасного способу життя дітей та молоді виявляється поглиблення різних тенденцій. Зокрема, суспільні трансформації останніх років призвели до небувалого росту патріотизму й громадянської свідомості саме серед дітей та підлітків [5].

Для молодого покоління питання гордості за країну є природним: молодь не відокремлює себе від незалежної України, вона є її частиною. Українська молодь стала повноправним учасником міжнародного молодіжного співтовариства, активно інтегрується в глобальні економічні, політичні та гуманітарні процеси [6]. З огляду на це, особливо важливими стають нові підходи й нові шляхи до виховання патріотизму як почуття і як базової якості особистості. При цьому потрібно враховувати, що Україна має величну культуру та історію, досвід державницького життя, які виступають потужним джерелом і міцним підґрунтям виховання дітей та молоді [7].

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

У другій половині ХХ століття парадигма патріотичного виховання змінюється: глобальні завдання збереження та розвитку культури загострюють її гуманістичну направленість [4]. «Україні й сьогодні, і в майбутньому не завадять люди, здатні критично думати, здатні до емпатії та взаємоповаги, до творчості і творення», – аналізує ситуацію головна редакторка «УП.Культура», засновниця онлайн-журналу про культуру Korydor К. Ботанова.

У Концепції національно-патріотичного виховання дітей та молоді зазначено, що форми та методи виховання мають ґрунтуватися на українських народних традиціях, кращих надбаннях національної та світової педагогіки. Значний потенціал для патріотичного виховання має народна хореографія, що сприяє пізнанню молоді історичного минулого та культурних традицій українського й інших народів. Через яскравий художній образ, представлений у танцювальному малюнку (рухи, пози, жести, міміка), народно-сценічний танець виразно відображає зміст соціальних подій, характер героя. Виховання і розвиток через хореографічне мистецтво забезпечує активне залучення дитини в художню творчу діяльність, яка може та має відігравати значну роль у формуванні її патріотичних якостей. Сучасні суспільні виклики вимагають концептуальних змін у формуванні хореографічних знань і навичок їхніх керівників, які мають поєднувати професіоналізм, здатність вирішувати духовно-творчі завдання та формувати високий рівень національно-патріотичної свідомості молоді. Окреслені суспільно-виховні проблеми знайшли відображення в педагогічній науці та мистецтвознавстві. Вивчення різних аспектів виховання громадянина-патріота має глибоку традицію, починаючи від класиків вітчизняної суспільної думки (Г. Ващенко, І. Огієнко, С. Русова, Г. Сковорода, В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін.) і до сучасних учених, які розглядають її в загальному контексті виховного процесу, у взаємозв'язку між національним і полікультурним феноменами та в інших ракурсах (А. Алексюк, О. Башкір, О. Безкоровайна, І. Бех, Г. Васянович, О. Вишневський, В. Дзюба, О. Жерновникова, О. Жукова, Т. Завгородня, А. Загородня, Ю. Зубцова, М. Качур, В. Киричок, О. Коваленко, О. Коркішко, О. Онопрієнко, О. Сухомлинська, Г. Тарасенко, К. Чорна, О. Янкович та ін.) [10].

В умовах зміни соціального середовища, формування національної свідомості важливим є пошук освітньої (етнопедагогічної) технології – засобів, форм і методів, за допомогою яких можливо було б забезпечити наступність поколінь, трансляцію основ традиційного укладу життя, духовних цінностей, зокрема цінностей, що дозволяють взаємодіяти з іншими культурами поліетнічного простору України та всього світу [8].

Народне хореографічне мистецтво є саме тим соціальним надбанням кожної нації, у якому знаходять відображення світогляд, традиції, художні та моральні цінності, історія країни й народу, що живе в ній. Україна – не виняток, оскільки будь-яке українське ремесло бере свій початок від того самого коріння, що й самі українці. Поєднуючи в собі практичну та естетичну функції, хореографічне мистецтво стає тим середовищем матеріальної і духовної культури рідного народу, яке необхідне для найповнішого розкриття і розвитку природних здібностей дітей та молоді, їх творчості, ініціативності, становлення

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

індивідуальності, формування неповторного духовного світу, власної активної життєвої позиції, почуттів обов'язку, відданості і працелюбності [2].

Занурення у світ народної творчості, зокрема хореографічного мистецтва, є важливою складовою національно-патріотичного виховання. Кожне заняття, кожний навчальний або виховний захід – новий крок у пізнанні дитиною не лише свого народу, країни, але й себе самої як частини України [9].

Сучасне хореографічне мистецтво, ґрунтуючись на танцювальних традиціях, які сформувалися впродовж багатьох віків, має дуже великі можливості впливу на особистість людини. У процесі історичних перетворень змінювалися статус і функції хореографічної діяльності. Це було зумовлено роллю та місцем танцю в системі державності, освіти та культури. Важливим для сучасної системи освіти є національно-патріотичний статус хореографічної діяльності, що акумулює в собі національно-культурний, емоційно-патріотичний, художньо-творчий розвиток особистості [3].

Тож національно-патріотичне виховання особистості засобами хореографічної культури сьогодні дуже актуальне для держави, бо основою патріотизму є споконвічні цінності, серед яких – утвердження любові до Батьківщини й людей, духовності, моральності, бережного ставлення до природних скарбів і національних надбань свого народу [1].

### Література

1. Виховуємо патріотів URL: <http://kyiv-oblosvita.gov.ua/poradi/2-uncategorised/3596-vikhovuemo-patriotiv> (дата доступу: 22.04.2023).
2. Концепція національно-патріотичного виховання дітей та молоді : додаток до Наказу Міністерства освіти і науки України від 16.06.2015 №641. Київ : М-во освіти і науки України, 2015. 10 с.
3. Микитишина А. С. Виховання творчої національно свідомої особистості засобами танцювального мистецтва. *Національно-патріотична складова дошкільної освіти в умовах позашкілля* : посібник / уклад. І. В. Ратинська. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. 103 с.
4. Мистецтво4 як засіб естетичного виховання. URL: [http://pidruchniki.com/14420125/etika\\_ta\\_estetika/mistetstvo\\_zasib\\_estetichnogo\\_vihovannya](http://pidruchniki.com/14420125/etika_ta_estetika/mistetstvo_zasib_estetichnogo_vihovannya) (дата звернення: 04.05.2023).
5. Національно-патріотичне виховання – державний пріоритет національної безпеки : щорічна доповідь Президенту України, Верховній Раді України про становище молоді в Україні (за підсумками 2014 року). Київ, 2015.
6. Про Рекомендації парламентських слухань про становище молоді в Україні на тему «Ціннісні орієнтації сучасної української молоді» : Постанова Верховної Ради України. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1908-19> (дата звернення: 21.04.2023).
7. Програма національно-патріотичного виховання дітей та учнівської молоді в навчально-виховних закладах Маріуполя на 2016–2020 роки. URL: [www.marlibrary.com.ua/downloads/docs/-vlast/patriot.doc](http://www.marlibrary.com.ua/downloads/docs/-vlast/patriot.doc) (дата звернення: 05.05.2023).
8. Ратинська І. В. український народний танець як чинник формування національно-патріотичних почуттів вихованців. *Національно-патріотична складова дошкільної освіти в умовах позашкілля* : посібник / уклад. І. В. Ратинська. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. 103 с.
9. Терешина О. В. Національно-патріотичне виховання у позашкільному навчальному закладі засобами декоративно-ужиткового мистецтва. *Національно-патріотична складова дошкільної освіти в умовах позашкілля* : посібник / уклад. І. В. Ратинська. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. 103 с.



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

10. Чень Цзін. Патріотичне виховання учнів молодших класів експериментальних шкіл в КНР засобами народних танців : дис. ... доктора філософії / Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Харків, 2022.

*Ivlieva Valeriia,  
Deputy Artistic Director Baltimore Ballet  
Choreographer/teacher Kirov Academy of Ballet Washington DC*

*[Івлєва Валерія Юрїївна,  
заступниця художнього керівника балету «Балтимор»,  
балетмейстер-викладач Академії балету ім. Кірова,  
Вашигтон, округ Колумбія]*

## DANCE IN AMERICA

Dance is the richest and most ancient form of art, carrying a huge emotional charge of cheerfulness, energy, and positive emotions. It is a cultural phenomenon that pervades all life. It is not only a set of movements connected to each other, but also a variety of movements, a certain composition, a suitable melody, a costume, and an idea.

Dance has existed and exists in the cultural traditions of all human beings and societies.

In the United States, the last Saturday in July is National Dance Day. This holiday was created by Nigel Lithgow, producer of the American reality show “So You Think You Can Dance.” National Dance Day promotes healthy living and dance education. On this day, all kinds of dance events are organized in the USA, which for Americans become a fun way to spend time and an opportunity to lose weight. Activities include performances by dance groups, flash mobs, dance marathons, charity concerts and much more.

There is a great variety in dance styles in the United States of America, which is the home of hip-hop dance, swing, tap dance, and graceful rock and roll, as well as modern square dance. Twenty-three US states have adopted the square dance as an official state dance or an official folk dance.

There are also many social dance and concert or performing dance groups. Reality shows and competitors such as “So You Think You Can Dance,” “America’s Best Dance Crew,” and “Dancing with the Stars” expanded audiences for dance.

Previously, the National Dance Association (NDA) was part of the American Alliance for Health, Physical Education, Recovery and Dance (AAHPERD). This association, the oldest dance education organization, developed programs, published books and materials, and sponsored professional development for dance educators in a wide range of disciplines.

The National Dance Education Organization (NDEO), located in Silver Spring, Maryland, was established in 1998 as a national non-profit organization supporting dance education and dance in the United States in general. It is a

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

membership organization that supports dance teachers with programs and services. NDEO publishes the *Journal of Dance Education* (JODE) and *Dance Education in Practice* (DEiP) and offers an annual National Conference, small specialty courses, and more than 26 online dance education courses through its Online Professional Development Institute (OPDI).

NDEO has received a grant from the National Endowment for the Arts (NEA) to support government initiatives to develop and develop state and local school district standards, curriculum frameworks, assessments, education, teacher training, and more through the development of three- to five- year government plans.

It's never too late to learn--one of the rules of America! If someone often thought that it was worth starting to dance, but something constantly distracted or interfered with him, then it is easy to leave these days in the past. For everyone who would like to develop their flexibility and horizons, numerous posters and advertisements publish a list of schools, studios, classes where one can become a student in a dance class and master any style. Students will be able to comprehend the basics of a huge variety of dance styles, such as ballet, salsa, jazz, yoga, and other various dance forms. Having a partner is not a prerequisite for enrolling in courses. Thus, anyone can experience all the charm of the dance world, and in return they can get into great shape and graceful flexibility.

Dance training is gradually entering various, sometimes quite unusual, branches of education. In the very center of Manhattan in New York, the Rennert school is very popular with English Plus Dance (Steps on Broadway) and Academy Plus courses. Dance-Full-Day courses consist of an intensive English course (20 lessons per week) combined with five dance lessons (an hour and a half each). The program offers a wide range of dance styles from beginners to advanced dance history learners. Students dance with teachers from major dance companies in the styles of hip-hop, jazz, street dance, musical, ballet, and more.

Another of the interesting dance styles is dancing in silence (silent discos). New Yorkers' new craze of "silent parties" is slowly taking over America. Every day, different people gather in different places around the country, put on headphones with backlights, and quietly go crazy.

In the evening, at the entrance to the open-air bar "Bohemian Hall and Beer Garden" is silent, although the organizers promised a thousand people. We go inside and find that everything is already here. Hundreds of absolutely happy eyes and ears abound: everyone is dancing in headphones, and the headphones change color. It turns out that there are three channels, each with its own DJ. Three colors indicate the three different genres. Blue is house, red is nineties, and green is hip hop. I immediately want to dance. At the "quiet parties," the dancers for the first time received a DJ control panel: If you don't like the music, switch your headphone to another channel. DJs, seeing that everyone is switching to one channel indiscriminately, try even harder to outdo one another, and the music becomes even better.

The crowd consists of dancing teenagers, grandparents, groups of friends, clerks in suits--lovers of all kinds of music. In the end, on one of the channels there will definitely be something to your liking. If you stay late, you can see how many people around begin to hug and kiss. Moreover, very often by the color of the

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

headphones it is clear that while dancing together, they, nevertheless, listen to different music. William Petz, the founder of Silent Parties, claims that as many romances as are tied up at his parties do not occur anywhere else. He believes that the matter is in the intimacy that unites people in headphones, in their isolation from the outside world, and also in the ability to communicate calmly, without shouting over music and noise, by removing the headphones.

“Quiet parties” are gaining popularity, and not only among club lovers. Colored headphones are already being successfully rented out for “quiet corporate parties,” and stand-up comedy evenings involve two or three comedians on different channels. There are also tours around New York that combine an intensive historical walk around the city, a disco, and flash mobs and performances. At large silent parties, the entrance price is usually five to fifteen dollars; for small ones designed for less than a hundred people around \$25. Compared to the cost of entrance tickets to “normal” clubs in New York, it’s a bargain.

The world is increasingly gravitating towards personalized services, so there is great potential for silent discotheques to be the party of the future. In the end, you can supply separate music to each guest. But for now, Will has a plan: to expand around the world. “I want to have access to our headphones in every city. And then--in each country. All people have the right to a holiday--even if this holiday looks strange, it is inside you,” says the entrepreneur. It turns out that all you need to be happy is a pair of headphones with lights and a good DJ.

***Драбiк Олена Ярославiвна,**  
здобувачка Дрогобицького державного  
педагогiчного унiверситету iменi Iвана Франка*

***Фриз Петро Иванович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокально-хорового,  
хореографiчного та образотворчого мистецтва  
Дрогобицького державного  
педагогiчного унiверситету iменi Iвана Франка*

## **ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Сучасне хореографічне мистецтво характеризується утворенням синтетичних художніх форм, посиленням тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтв. Вони супроводжуються пошуками нових засобів виразності, жанровою різноманітністю, відмовою, зокрема, від традиційних балетних форм, порушенням канонів класичного танцю тощо. Розуміння цього феномену вимагає осмислення особливостей його розвитку в системі національних культурних традицій. Необхідність дослідження сучасної хореографії зумовлена синтетичними процесами в культурі, коли все відчутніше проявляється поєднання художньої та позахудожньої реальності, сполучення мистецтва із

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

соціальною дійсністю, унаслідок чого утворюються не лише нові жанри, але й принципово нові якості художнього твору.

Сучасний етап розвитку української хореографії позначений поглибленим науковим дослідженням закономірностей формування мистецтва танцю загалом, з'ясуванням його синтетичної природи на практично-виконавському (К. Балог, Є. Васильєва, В. Верховинець, К. Голейзовський та ін.) і теоретико-методичному (К. Василенко, А. Гуменюк, Г. Добровольська, Ю. Станішевський та ін.) рівнях. Попри досить вагомі теоретичні розробки питання синтезу мистецтв у галузі сучасної хореографії, доводиться констатувати недостатність його цілісного, системного висвітлення. Поза полем уваги дослідників продовжують перебувати проблеми впливу європейських культурних традицій на розвиток сучасного хореографічного мистецтва.

Поняття «сучасна хореографічна культура» застосовують на означення танцювального мистецтва, у якому не дотримано базових принципів класичної хореографії (наприклад вигорнутість, натягнута стопа, округлі положення рук, специфічний апломб, рівний тулуб, витягнута шия та осаджені лопатки тощо) і ґрунтується на синтезі кількох мистецтв. У сучасному світі хореографічне мистецтво має задовольняти потреби суспільства, а тому повинне шукати нові підходи до сценічних зразків та здійснювати їх на якісно новому, інноваційному рівні. Одним із таких підходів є синтез різних видів мистецтва, використання досвіду народу, його адаптація до конкретних умов сучасного та модернізованого суспільства задля підвищення інтересу до хореографічної культури загалом [1, 81].

Синтез мистецтв – це органічна єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, у якому втілюється універсальна здатність людини естетично опановувати світ. Здатність до синтезування як особливість людського інтелекту сприяє систематизації дійсності та уявлень про неї, знаходячи вияв у найрізноманітніших видах людської діяльності, виступаючи логічною основою науки та мистецтва. Феномен синтезу мистецтв реалізується в єдиному художньому образі або системі образів, що об'єднані єдністю задуму, стилю, виконання, але створені за законами різних мистецтв [2, 6].

Синтез у мистецтві досягається завдяки універсалізму художнього мислення і світогляду митця, здатності актора або режисера до цілісного сприйняття і відображення. Відсутність у сценічному творі органічності часто є наслідком свідомого прагнення до створення ефектнішого видовища. Однак у такому разі художні прийоми і засоби впливу на глядачів, себто форма, видаються за самий синтетичний зміст, тим самим перекручується сутність синтезу мистецтв. Натомість під впливом справді творчого синтезу знімається суперечність між взаємодіючими видами мистецтва й народжується зовсім нова якість. Причому кожному окремо взятому виду мистецтва властиві риси синтезу.

Сучасній хореографії властивий певний дуалізм: з одного боку, вона тяжіє до музики і відповідних засобів виразності, з іншого – розвивається як театральне мистецтво. Останнє дає нам право розглядати сценічну хореографію як окремий вид сучасного театрального мистецтва. На розвиток постмо-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

дерністських течій у хореографії вплинуло багато факторів. Передусім синтез мистецтв. Для вирішення творчих завдань хореографи звертаються до музики (використання поліфонії, принципів симфонічної драматургії), кіно (монтаж, рапід, крупний план), скульптури (позування, образні ремінісценції), телебачення (мозаїчність, кліповість, непередбачуваність документалістики). Постановки багатьох зарубіжних хореографів будуються за принципом хепенінгу, у яких дія розгортається алогічно, випадково, несподівано навіть для самих постановників [2, 8].

XX століття започаткувало в танцювальній музиці нові ритми: регтайм, фокстрот, вальс-бостон, твіст, халі-галі, танго та ін., отримують розвиток стилі рок-н-рол, диско тощо. Як і раніше, у хореографії і балетній музиці використовують елементи музично-танцювального фольклору різних народів, особливо латиноамериканського і африканського.

Функціонування синтетичних форм сценічного хореографічного мистецтва на сьогодні простежується як на рівні техніки виконання – своєрідний синтез елементів класичного, українського, народного, бального, архаїчного та інших видів танцювального мистецтва, що є одним із проявів звичного в межах постмодернізму цитування, так і на рівні ідейного (філософського) змісту танцю. Кожен із сучасних хореографів створює власний неповторний світ танцю, об'єктивуючи його універсальність засобами артистизму, технічними та художніми новаціями, втілюючи основоположний принцип постмодернізму – герменевтичний підхід до задуму та реалізації твору, який міститься у визнанні конструктивної ролі часової дистанції між створенням тексту та його тлумаченням [3, 122].

Досліджуючи сучасну хореографію постмодерну, відзначимо різноманітність, навіть суперечливість пошуків її представників. Головною ознакою постмодерністської хореографії є екзистенційна направленість, що дає змогу виявити емоційність, конфліктність, експресивність, трагедійність, психологізм людського буття з розкриттям його фундаментальних тем Людяності, Долі, Відчаю, Свободи, Любові. Спостерігається збагачення сценічно-хореографічного досвіду, у якому поєднуються універсальність підходів до мистецтва танцю; виразність, властива експресивній школі танцю; залучення до хореографічної практики найновіших технічних досягнень сучасності в поєднанні з артистичною обдарованістю, відкритістю художнім знахідкам представників інших мистецтв.

Отже, тенденції розвитку сучасного хореографічного мистецтва характеризуються відмовою від традиційних хореографічних форм, руйнуванням еталонів класичного танцю, нігілізмом до чистоти жанрів та загальноприйнятих художніх цінностей, епатажністю і революційністю (у культурному сенсі), експерименталізмом, стильовим новаторством тощо.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

### *Література*

1. Бернадська Д. Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 7. С. 78–86. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/argnd\\_2013\\_7\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/argnd_2013_7_11) (дата звернення: 03.05.2023).

2. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній сценічній хореографії : автореферат дис. ... канд. з мистецтвозн.: 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2004. 21 с.

3. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види. Київ : КиМУ, 2010. 208 с.

*Науменко Оксана Анатоліївна,  
кандидат психологічних наук,  
в.о. проректора з науково-педагогічної та виховної роботи,  
доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДИК А. П. ТАРАКАНОВОЇ**

В українському суспільстві за умов його розбудови питання художньо-естетичного виховання особистості покликане сприяти формуванню розуміння прекрасного, ефективній самореалізації, досягненню мети. Для цього людина повинна бути залучена в значиму для неї діяльність, яка стане для неї збудником власної активності, буде мотивувати її на дії, формувати потрібні уміння та навички. Таким стимулом є танцювальне мистецтво – хореографія.



У програмі «Колесо любові» [1] на Емігрантському радіо. Подано фрагменти інтерв'ю, у яких А. П. Тараканова ділиться своїм досвідом викладання, способами, методами, прийомами та засобами в досягненні високопрофесійної майстерності.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Гість програми – Тараканова Аліса Павлівна, хореограф, відмінник освіти України, провідний спеціаліст Інституту модернізації змісту освіти.

– *Алісо Павлівно, хочу передусім зазначити, що взяти у Вас інтерв'ю у мене попросило багато хореографів. Адже саме завдяки Вам та Вашим науковим працям українська хореографія має високий рівень у світі. Якщо немає змоги порадитися з Вами особисто, митці користуються вашими методичками, довідниками, книгами, про які ми, зокрема, й будемо говорити. Тож я вдячна долі, що в мене сьогодні така надзвичайно поважна гостя.*

– Дуже приємно таке чути.

– *У книзі «Як це було» [4] описана неймовірна історія Вашого життя та професійний шлях.*

– Коли мені було 2 роки, ми приїхали з Узбекистану до Києва, у комунальну квартиру на Хрещатику, 43 (тепер 27), єдиний будинок, який вцілів. До третього класу я відвідувала загальноосвітню школу № 57, а вже згодом була прийнята до хореографічного училища, там четвертий клас звичайної школи відповідав першому училища. Я провчилася в ньому вісім років. І відтоді вже не знала ніякої самодіяльності – настільки ми були професійно поглинуті.

– *Поговорімо про те, як Ви потрапили в хореографію. У книзі Ви пишете: «По завершенню дитячого періоду п'ять років у хореографічному училищі нас переводять вже в статус учня курсу. А я почала формуватися фізично й втрачати свої дитячі форми. Педагоги училища допомогли мені пережити цю непросту ситуацію, адже на той час учнів, що втрачали форму, яка призвичаєна у класичному танці, відраховували. Я продовжила навчання за індивідуальним планом...» [4, 13]. Скажіть, як зрозуміти, що Ви вийшли з форми? В кого ж тоді має бути форма, Ви ж начебто така мініатюрна.*

– Академічна форма у класичному танці відповідає певним стандартам: довжина ноги, стопи, посадка голови – все це перевіряється. Робиться дуже суворий відбір. У мене ж у 14 років були кремезні м'язи, велике обличчя, що для «Лебединого озера» не підходить. А народного відділення в училищі не було, тому я сильно хвилювалася. Ба більше: у дитячому віці я часто брала участь у виставах оперного театру: виступала у «Лускунчику», «Сплячій красуні», тобто була розбалувана. А з віком нас менше залучали, практика вже інша була: додався дуетний танець, всі готувалися до випускних, до праці в балетних трупах театрів. У нас в Україні їх було п'ять: у Києві, Львові, Дніпропетровську, Харкові, Донецьку.

– *Знаєте, сьогодні дуже важко повірити, що не існувало позашкільної освіти, такої кількості колективів, як зараз. От як Ви пишете: «На той час художня керівниця училища Галина Березова, заслужена артистка, проводила черговий експеримент – при училищі вона організувала курси. По їх завершенню хореографи-аматори набували професію керівника хореографічного колективу. Я й гадки не мала, що це означало. Тож коли втратила балетну форму, мені запропонували навчатися в групі цього курсу. Я продовжила відвідувати освітні предмети зі своїм класом, а спеціальні – вже у складі курсів. Після закінчення я отримала оригінальний диплом, у якому, крім проходжен-*

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

ня повного курсу хореографічного училища, зазначалося, що я керівник хореографічного колективу й методист-організатор художньої самодіяльності. Пізніше я зрозуміла, що мій диплом унікальний» [4, 13]. Читаючи, я розумію, що перші кроки позашкільної освіти були пов'язані саме з Вами.

– Я не просто так в освіту потрапила. Розумієте, треба було працювати. Народних танців ми не знали. Тоді тільки починав працювати Павло Павлович Вірський.

– Коли Ви вступили до Педагогічного інституту Драгоманова, то казали, що тоді слова «хореографія» не знали. Воно асоціювалося із хором. І всі казали: «О, ви вмієте добре співати»? Це справді так було?

– Авжеж, я була дуже здивована. Нас взагалі змушували ритміку визнавати хореографією. Я почала розбиратися, у чому ж річ, адже ритміка – це музична теоретична дисципліна. Виявляється, були гуртки і деякі школи, які вводили ритміку й танець. Так от, коли писали розклад, то ритміку вписували, а для танцю вже не вистачало у клітинці місця. У культурі тоді не було хореографії. Аж у 70-х роках у Києві зрештою відкрили кафедру хореографії. А до цього навіть у СРСР не було таких кафедр. Училища ж готували артистів для театру в балет. Для народної хореографії вперше відкрили студію при ансамблі Вірського. Але це було пізніше.

– Я знаю, що у Вашому житті була школа, яка потім стала провідною на професійному шляху.

– Коли я працювала в ансамблі, до мене підійшов колега і попросив: «Виручай. Є школа, де з першого по десятий клас проводяться уроки танців, а її керівника звільнили».

Треба зауважити, що тоді артистів після 20 років роботи відправляли на пенсію. А то ж були ще молоді люди – 38-40 років. І вони шукали підзаробіток. От мене запросили до вчительської, дали журнал (а я ж думала, що це не серйозно), тоді я і зрозуміла важливість цього предмета. Це визначило мою спеціалізацію надалі – я вступила до педінституту.

Я була задоволена роботою, а ще я помітила, що директор школи, Віра Василівна, дуже любила бальні танці, і коли траплялися якісь неприємності, щоб відпочити душею, вона заходила до танцювальних класів.

– Виходить, що перші експериментальні кроки були саме в цій школі, а сьогодні вже 55 років Вашого трудового стажу.

– Так, шлях був нелегкий, але цікавий. Спочатку я потрапила до кабінету художнього виховання, потім він розширився, змінювалися назви, але ми продовжували працювати. Саме в освіті ми довели, що хореографічна система у нас є, як і тоді, так і зараз проводимо конференції та семінари.

– Якось Ви розповідали, що ваш друг з Луганської області в той час створив колектив. Всі діти ходили на танці, і не було жодної злочинності.

– Так. Центральне дитяче телебачення (Шаболовка) зробило про них навіть програму, розповіло про унікальність методу. Керівник Зигмунд Неліпович (нині покійний) створив Академію бального танцю – всі діти були зайняті, тому в них не було часу на дурниці. Ось вам і рецепт від усіх нега-



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

раздів і наркотичних проблем. Хочеться, щоб зараз кожній родині було доступно віддати дитину на хореографію – у прекрасний світ танців.

– Ви розробили чимало програм для методичних посібників, репертуарних збірок, які широко використовуються в закладах освіти. Ось деякі з Ваших розробок: «Робота гуртка бального танцю в школі» (1968), «Запрошення до танцю» (1971), «Програма роботи гуртка бального танцю в школі» (1975), «Програма роботи хореографічних шкіл та позашкільних закладів» (1971), «Про мистецтво хореографії» (1973), «Запрошення до танцю» / «Діафільм» (1977), «Танцюйте з нами» / «Діафільм» (1979), «Музичний розвиток дошкільнят на заняттях хореографії: програма хореографічного навчання дітей у підготовчих групах ансамблів танцю шкільних та позашкільних закладів республіки» (1982–1985), «Програма з хореографічного навчання дітей у підготовчих групах загальноосвітніх шкіл» (1993), «Програма художньо-комплексних занять у групах дітей дошкільного віку для шкіл мистецтв і позашкільних закладів» (1995). Також програми для уроків в школі та позашкільних закладах, костюми для свят! «Хореографія в школі», «Перші кроки в мистецтві», «Система хореографічного виховання», «Бесіди про танець», «Все про танець» (1995, 1998, 1999), «Програма роботи хореографічного гуртка», «Збірка програм для творчих об'єднань позашкільних і загальношкільних навчальних закладів», «Хореографія, 1–4 класи: програма курсу за вибором», навчально-методичний посібник «Танцюйте з нами» (2010) [3], нариси «Танці в сучасних ритмах» (2014). Це такі надбання!

– Ви відзначені державними нагородами: грамотою Президії Верховної Ради, медаллю «Ветеран праці», нагрудним знаком «Софія Русова», знаком «Відмінник освіти України». Ви отримали почесні грамоти Міністерства освіти і науки України. Ви член комісії з присвоєння звань «Зразково-художній колектив», «Народний художній колектив». Отже, наразі Ви вирішуєте їхню долю, щось підказуєте, радите, ділитеся своїм досвідом. Також Ви незмінний член журі міжнародного конкурсу-фестивалю дитячої творчості «Всі ми діти твої, Україно».

– У нас велика підтримка та співпраця на рівні президентів держав, Міністерства культури, Міністерства освіти. А також ми тісно співпрацюємо з Інститутом сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, бо там дуже високий рівень викладачів. А я це дуже ціную, адже виросла серед справжніх фахівців. Так, у нас журі завжди очолювали відомі постаті: народні артисти України Роберт Альбертович Клявін та Олександр Наумович Сегаль (знаменитий балетмейстер), народний артист СРСР Вахтанг Іванович Вронський [2].

На третьому конкурсі бальних танців ми проявили творчість й ініціативу, тому були визнані найкращими. «Наддністряночка», «Закарпатський баль-



## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

ний», «Прикарпатський бальний», «Бальний гопак» – танці, створені нашими хореографами. Вони стали основою навчальної програми уроку хореографії в початковій школі. Хочу, щоб наш досвід ширше використовували. Ось зараз існує поняття вуличних танців, де навчають, наприклад, аргентинському танго. А чому не нашому гопаку?

На одному заході «Всі ми діти твої, Україно» ми дали завдання, щоб усі загони вивчили два рухи – залітний крок і вихиляси. І погойдалися трошки з боку в бік. І на узбережжі Чорного моря півтори тисячі учасників масово станцювали наш дитячий гопак. На жаль, це бачила тільки Одеса. А ми хотіли, щоб і в Києві, на Хрещатику пройшов такий флешмоб. Але поки не вийшло.

Та я мрію, що у нас буде танець для бальної хореографії, побутової хореографії. Адже люди завжди спілкуються, а танець – це інтернаціональна мова. Тож я хочу, щоб і в нас був танець на рівні вальсу. Щоб у яку країну ми б не приїхали, всюди знали, що то наш танець – салонний, бальний. У нас же є такі сили, такі творчі досягнення саме з хореографічного мистецтва. У нас розроблена система хореографічного виховання: ми виховуємо дітей, а готують їх до професії фахові заклади системи культури.

– У 2013 році у Вас був ювілей. Вам тоді написали такі чуйні слова: «Коли таланти роздавав Господь, вона їх обирала, як дарунки. Все творить легко і без нагород. Любов і мудрість небуденних вчинків, непересічна пані, мати, жінка». Алісо Павлівно, сьогодні я знаю Ваших учнів по всьому світу і знаю, що Ви пишаєтесь ними й можете годинами розповідати про них. Ваші плоди – як намистиночки. Ваші учні – солісти провідних оперних сцен світу. Скажіть, що б собі, отій маленькій дівчинці, Ви б побажали?

– Моя мрія, щоб затанцював салонний український, хай і бальний танець. Щоб ми такий створили. У нас же дуже талановиті хореографи, є досвід створення танців. Але треба, щоб наш уряд підтримав цю ініціативу, адже щороку потрібно створювати і пісні, і танці. А життя вже відбере.

– А Ви задоволені своїм шляхом?

– Так, я дуже люблю свою професію. Я дуже люблю хореографію!

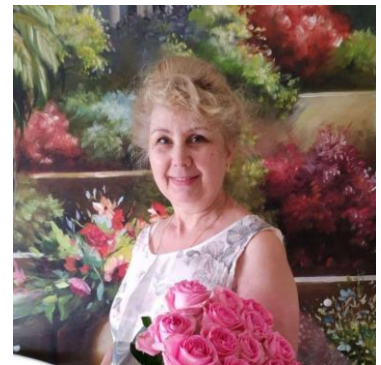
## Література

1. Гостя- Аліса Тараканова, відмінник освіти України, хореограф. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7prMBV9ss2k>. URL: <https://fb.watch/mD3bf0V39I/> (дата звернення: 12.04.2023).
2. Молодь України – 1971. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cB0MZHvUDZk> (дата звернення: 12.04.2023).
3. Тараканова А. П. Танцюйте з нами : навч. посіб. Вінниця : Нова книга, 2010. 160 с.
4. Тараканова А. П. Як це було : навч. вид. Вінниця : Нова книга, 2017. 72 с.

*Мельниченко Павліна Андріївна,  
учитель художньої культури, етики, естетики,  
образотворчого мистецтва,  
керівник Народного художнього колективу  
«Дитяча художня студія Н. Осташинського»  
Палацу дітей та юнацтва Печерського р-ну м. Києва*

## ДИТЯЧИЙ СЦЕНІЧНИЙ КОСТЮМ ТА ЕСТЕТИКА НАРОДНОГО КОСТЮМА

Україна, як і кожна країна, має свою духовну, національну культуру та спадщину. Різні соціальні перетворення, що відбуваються в країні, спонукають до пошуку нових засобів виховання і навчання дітей, але незмінно важливим залишається національне виховання, чинником якого є використання досягнень української народної культури та творчості.



Багато століть український народ творив своє духовне середовище з властивими лише йому своєрідними обрядами, традиціями. Так формувався внутрішній світ українців.

Важливим прикладом народної традиційної культури є народний костюм. Це по-справжньому самобутнє культурне явище, яке не лише передається із покоління в покоління, а й удосконалюється протягом віків. Костюм «посідає визначне місце не тільки в національній, а й у європейській та загалом світовій культурі» [1, 5].

Естетика народного костюма полягає в його стилізації, декоративній мальовничості, що свідчить про високу культуру нашого народу.

Знання історії, регіональних особливостей та художніх технік необхідне для освіти не лише мистецтвознавців, а й етнографів, істориків, художників, модельєрів, вчителів образотворчого мистецтва, музики і навіть хореографії. Саме такі знання допомагають сформувати правдиве уявлення не лише про народне вбрання, а й сценічний народний костюм. Завдяки цьому розкривається поетичність танцю, настроїв певної танцювальної лексики та формується хореографічний образ. Адже саме народний танець – потужна складова національної культури, що захоплює виразністю, розмаїттям барв вишиванок, віночків, які гармонійно вплітаються в певне хореографічне видовище.

Для повноцінного осмислення естетики народного костюма необхідно відвідувати музеї, театри, концерти й навіть костюмерні.

Відомості про український народний костюм зібрані в працях Ю. Горшко, З. Васіної, Я. Прилипко та ін. А у вивчення традиційного українського вбрання та в розвиток етнографії значний внесок зробили дослідники К. Мошинський та Ф. Вовк. Такий багатющий етноматеріал з історії українського костюма зібрано в наукових дослідженнях середини XIX – початку XX ст. (Я. Головацький, П. Чубинський).

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

*Вимоги до сценічних костюмів у хореографії.* У нашій країні хореографічне навчання дітей посідає важливе місце в житті кожного, хто дотичний до мистецтва танцю: класичного, народного чи бального. Навчально-виховна робота в таких дитячих колективах завжди проводиться за програмами Міністерства освіти та науки України.



Виступи таких колективів – це результат систематичної роботи керівників, режисерів, художників, які творчо підходять до своєї праці. Одним з особливих аспектів у цьому питанні є костюм. Адже кожен керівник має бути обізнаним з особливостями створення та виготовлення костюма, який буде використано в танці. У цьому процесі завжди виникають різні питання спочатку при створенні ескізів, потім – при виготовленні. Головне – підійти до цієї теми з урахуванням вікових особливостей фігури дітей, адже костюм має бути не лише легким та зручним, при цьому підкреслювати танцювальні рухи, а й повною мірою виявляти національний, історичний, жанровий, індивідуальний характер персонажа.

Саме таке ставлення до створення сценічного костюма для дітей забезпечує високий художній рівень, естетичне сприймання глядачем, привчає дитину входити у світ образів танцю, відчувати себе учасником танцювального дійства. Танець і музика не лише мають передавати образ художнього твору, а й бути видовищем сценічного дійства. Для цього видовища класики театраль-но-декоративного мистецтва «вписували» костюми в декорацію, в оформлення сцени. Все це формує єдиний живописний колорит та має силу впливу на глядача [3, 6].

Після дитячих концертів, фестивалів для танцювальних колективів перше враження залишає саме сценічний костюм для дітей, який несе в собі силу успіху, звичайно, якщо він правильно підібраний та має бездоганний вигляд [3, 28].

Велика заслуга в оформленні та створенні таких костюмів належить модельєрам. Саме вони мають зрозуміти історію танцю, відчуття і настрої, які він має передавати, а потім створювати гармонійний наряд.

Сценічний костюм традиційно перетинається з хореографією, з піснею. Саме стилізація такого одягу і зберігає всю красу силуету, колориту, традиційного крою та декоративних деталей. При цьому часто сценічний костюм використовують як українське вбрання в народних святах, що слугують ідеї відродження самотньої історії.

Враження від костюма виникає і завдяки кольору. Саме колір створює настрої, передає емоції радості, запалу, смутку, благородства, молодості. Але незмін-



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

ною в цьому ансамблі є біла сорочка з певною вишивкою, яка своєю орнаментальністю є зразком того чи іншого регіону України.

Багато років поспіль вважалось, що костюми Поділля та Наддніпрянщини є основою та класикою народного одягу. Сьогодні вчителі-хореографи можуть вибирати, модернізувати, стилізувати народний костюм у сценічний, не порушуючи основні принципи.

Ще важливо, щоб елементи такого одягу гарно доповнювали один одного. Між собою добре поєднуються або споріднені кольори, або контрастні (суто протилежні). Споріднені кольори – це ті, що відрізняються за відтінками (червоний, темно-червоний, ясно-червоний). Контрастні кольори – ті, що протилежні (синій – оранжевий, фіолетовий – жовтий), а ще – це хроматичні кольори (кольори веселки). Значення кожного кольору може бути як позитивним, так і навпаки. Так ось, близькі теплі кольори – жовтий, оранжевий, червоний – виступати можуть на перший план; далекі, холодні кольори та віддалені – синій, фіолетовий, зелений; найбільш легкі кольори – світло-голубий та світло-жовтий; важкими кольорами вважають чорний, коричневий, малиновий. Тут головне – вибраним кольором вдало втілити індивідуальний образ танцюриста. І тоді сценічний костюм, навіть для дітей, стане витвором мистецтва.

Для цього можна вдало використовувати книги з історії костюма, і не тільки, адже на першому місці сучасний швидкий та зручний помічник – інтернет із цифровими технологіями та підбір зручних у використанні та зберіганні тканин. Часто це тканини натурального походження – ситець, сатин, льон.



Окрасою й одним із ключових атрибутів народного вбрання та й сценічного костюма для дівчат був і є дівочий віночок з кольоровими стрічками. Вінок плели з 12 квітів і трав, кожна з них – це символіка, наприклад: ромашка – невинність, волошка – закоханість, хміль – мудрість, мак – пам'ять, печаль за загиблими родичами.

Та головною Королевою в цій історії була, є і завжди буде Пані Хореографія.

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

### *Література*

1. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / іл. З. Васіної, Л. Міненко, Т. Ніколаєвої, О. Спінчак, М. Старовойт. Київ : Либідь, 1996.
2. Рекомендації ЮНЕСКО державам про збереження фольклору. *Народна творчість та етнографія*. 1990. №2. С. 3.
3. Тараканова А. П. Костюми до шкільного свята / іл. В. Морозова. Київ, 1985. 61 с.
4. Френкель А. Н. Сценографія. Київ : Мистецтво, 1980. 132 с.
5. Цільова комплексна програма «Вчитель». *Освіта України*. 1996.

***Білошкурський Володимир Степанович,***  
*заслужений працівник культури України,*  
*доцент кафедри хореографії Національного педагогічного*  
*університету імені М. П. Драгоманова*

### **УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ: ПРИНЦИПИ ОБРОБКИ**

Історичний процес побутування українців зафіксований у народній творчості, у фольклорних танцях. Українське танцювальне мистецтво пройшло тривалий шлях розвитку: від найдавніших обрядово-ритуальних дійств до найвищих сучасних мистецьких форм – класичного балету.

Українські балетмейстери зробили вагомий внесок у справу збереження фольклорно-етнографічного хореографічного матеріалу. Передусім це такі митці: Х. Ніжинський, М. Соболев, В. Авраменко, В. Верховинець, П. Вірський, М. Болотов, В. Вронський, Г. Березова, Л. Калінін, Л. Чернишова, В. Михайлов, Я. Чуперчук, В. Петрик, А. Гуменюк, К. Василенко, К. Балог, Д. Ластівка, А. Кривохижа, М. Вантух, Г. Клоков, Н. Уварова, О. Гомон, І. Антипова й ін. [1, 5].

Обробка та збереження фольклорного танцю – одна з найактуальніших проблем, що хвилює фольклористів і балетмейстерів хореографічного мистецтва. Виділяють три принципи обробки фольклорного танцю.

Перший принцип – збереження першооснови фольклорного танцю: дотримання максимальної достовірності першоджерела, перенесення його в незайманому вигляді зі збереженням музики, поетичного тексту, композиції, атрибутивних елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену.

Фольклорний танець характеризується елементами імпровізації; умінням виконавця перевтілюватися в той чи інший образ, наслідувати певні риси характеру людини, поведки звірів і птахів. Його починають невимушено з пісні з певної дії. В історії є приклади, коли фольклорні танці виконували протягом кількох годин. Народний танець – це танець для себе, а не для глядача.

Бережливе ставлення до фольклорних матеріалів – таке завдання стоїть перед хореографами-постановниками [1, 5–6].

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Другий принцип – аранжування та створення нового варіанта хореографічної постановки на основі фольклорного танцю.

Для виконання танцю на сцені постановники повинні перебудувати композицію танцю, залишивши найяскравіші, найвиразніші фігури. У фольклорному танці певну кількість рухів дуже часто повторюють без їх структурно-морфологічної розробки. У народно-сценічному ж танці балетмейстер вдається до збагачення рухів нюансами, штрихами, часом підпорядковуючи структурно-морфологічну сторону образно-тематичній, не порушуючи при цьому основну структуру руху.

Значна кількість рухів у сучасній народно-сценічній хореографії читається краще, якщо знайдено потрібний ракурс, нестандартне положення тулуба танцюриста тощо.

У побуті фольклорний танець виконують за бажанням, тобто пари утворюються за попередньою домовленістю чи в процесі виконання. У сценічному його варіанті балетмейстер поєднує пари залежно від зовнішності, внутрішнього темпераменту, характеру, акторської майстерності танцівників.

У народно-сценічному танці елемент імпровізації для глядача начебто існує, що обумовлено специфікою танцю, архітектурно-композиційною його побудовою: балетмейстер цю імпровізацію планує заздалегідь.

У фольклорних танцях майже не трапляються негативні образи, хіба що побутують персонажі залищальників-невдах («Юрочка», «Джигунець» й ін.) чи задиркуватих хлопців, дівчат («Микита», «Гандзя»). Часто побутові сюжети зображені через призму тонкого гумору («Сваха», «Теща»). У фольклорному танці ніколи не побачимо різко негативного типуажу (крім вертепних вистав).

Якщо фольклорний танець починається невимушено з пісні з певної дії (в обряді, звичаї), то в сценічному варіанті має бути «вихід» на сцену. Більшість фольклорних танців не мають чіткого відкриття на глядача [1, 6].

Сценічний номер будують так, щоб глядач спостерігав дію, тому акцент у будові фігур роблять на відкриті до глядача площину.

Композиційні форми фольклорних танців не завжди можуть бути використані в народно-сценічній хореографії: наприклад, за умови використання лише такого прийому в танці, як коло, глядач бачитиме тільки спини танцюристів. Тому хореографи змінюють види кола, положень учасників у ньому, трансформують у напівкола, не великі за кількістю учасників, малі, подвійні кола тощо.

Сценічний варіант фольклорного танцю обов'язково має фінал, у якому логічно поєднано емоційні, опозиційні та смислові компоненти. І це, як правило, не раптова зупинка після виконання низки складників. В останній фігурі виконавці прощаються з глядачем або одне з одним чи запрошують завітати до них.

Важливе значення має музичний супровід. У побуті танець виконують найчастіше під одну-дві мелодії без обробки.

Сценічний варіант фольклорного танцю вимагає тонкого аранжування музики, яка без зміни характеру, стилю першоджерела допомагала б розкрити його образний стрій.

Музика у фольклорному танці здебільшого має сталу квадратуру та майже не варіюється. У народно-сценічному варіанті її доопрацьовує композитор

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

чи концертмейстер як у мелодійному, так і ладовому плані, зокрема адаптує ритмічну й темпову частини.

Костюм – «візитна картка», яка одразу ж підказує глядачеві час, місце дії, розкриває національні та локальні особливості хореографії. Крій костюма залежить від того, у якому стилі, манері здійснюється постановка. Якщо мета хореографічної постановки – зберегти фольклорне першоджерело, то й костюм слід залишати таким, яким він побутував у народі чи в етнографічних музеях. Якщо ж це постановка за мотивами фольклорного танцю, то костюм можна трансформувати: до нього можуть бути додані елементи сучасності.

Третій принцип – авторський варіант фольклорного першоджерела. Використовуючи теми, що виникли на ґрунті певного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, образні деталі лексики, розробки певних позиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю, балетмейстер створює свій, авторський варіант танцю [1, 7].

### *Література*

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

*Гурський Віталій Іванович,  
викладач Комунального закладу вищої освіти  
Київської обласної ради «Академія мистецтв» імені Павла Чубинського,  
художній керівник Народного ансамблю танцю «Горлиця»  
Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України*

## **НАРОДНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ «ГОРЛИЦЯ»: ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ**

Народний ансамбль народного танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України заснував у 1958 році відомий соліст столичного балету, знавець характерних танців, заслужений працівник культури України, професор Євген Васильович Зайцев. Під його керівництвом ансамбль неодноразово ставав лауреатом всеукраїнських, всесоюзних і міжнародних конкурсів і фестивалів.

Унікальність цього колективу – у прагненні не копіювати, а постійно шукати власний шлях у національній народно-сценічній хореографії, спираючись на щедрі багатства національного фольклору. Красу українського народного танцю та рівень майстерності виконавців високо оцінювали в багатьох країнах світу, де гастролював ансамбль «Горлиця».

З 2004 року відтворив ансамбль й очолив обдарований хореограф і педагог, заслужений працівник культури України Володимир Білошкурський



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

[1, 129]. Керуючи ансамблем, він розвиває та збагачує славні традиції своїх попередників, дбайливо виховуючи у своїх учнях любов до народного танцю. У його репертуарі колоритні «Залицяльники», «Несе Галя воду», «Їхали козаки», «Підківочки», «Кадриль на ослінчиках» і, звичайно, полум'яний, віртуозний «Гопак» [5].

У 2017 році очолив та продовжив традиції Народного ансамблю народного танцю «Горлиця» МЦКМ вихованець, у подальшому репетитор колективу, а на сьогодні художній керівник – Гурський Віталій Іванович. Утримуючи сталий репертуар колективу на гідному рівні, молодий керівник створив нові хореографічні постановки: «Козачок» і «Жіночий ліричний танець» [2; 3].

Народний ансамбль «Горлиця» на сцені вже 65 років, артисти колективу – справжні майстри українського народного танцю. Вихованці колективу потрапляють у найкращі колективи країни. Секрет артистів ансамблю у наполегливих тренуваннях та віртуозному виконанні. Серед артистів ансамблю – тільки дорослі, від 16 до 30 років. Сьогодні в колективі 65 виконавців, а на сцені одночасно виступає до 25 артистів.

З початку повномасштабного вторгнення учасники колективу залишились в Україні! Ансамбль дав десятки концертів у військових частинах, госпіталях і лікарнях. Уже цієї осені «Горлиця» готує великий сольний концерт у Жовтневому палаці міста Києва.



26.06.2023 року ансамбль «Горлиця» було запрошено на програму «Сніданок з 1+1». В анонсі до програми зазначено: «На війні гинуть найкращі українці. Серед них учасники відомих творчих колективів. Сьогодні на імprovізованій сцені «Сніданку» виступив Народний ансамбль народного танцю «Горлиця». Цей номер колектив присвятив загиблому на війні учаснику ансамблю Дмитру Шаповалу. Танцівник загинув рік тому у боях під Херсоном. Історія легендарного ансамблю «Горлиця» і танець-присвята загиблому захиснику України Дмитру Шаповалу» [4].

На ранковому шоу «Сніданок з 1+1» жіночим складом «Горлиці» було виконано хореографічну постановку «Жіночий ліричний танець» у посвяту пам'яті танцівника ансамблю, полеглому героєві Дмитру Шаповалу. Віталій Гурський згадує: «Дмитро був життєрадісною людиною, завжди спішив на репетиції, а якщо запізнався то телефонував і казав «Не знімайте мене з номера, я хочу танцювати і виступати на концертах. Але, на жаль, його не стало... Ідуть найкращі» [4].

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва



В інтерв'ю з ведучими програми «Сніданок з 1+1» на питання, чому колектив залишився в Україні, Віталій Іванович відповів: «Тому, що ми вдома. Ми звідси нікуди не збирались і не збираємось їхати. Тільки якщо прославляти нашу Україну. Тільки так!».

Наступним питанням ведучих було: «11 листопада 2023 року в «Горлиці» велика подія у Жовтневому палаці, чого очікувати глядачам?». Віталій відповів: «Очікувати феєричного і неперевершеного концерту. Усіх таємниць розкривати не будемо, але буде класно, весело і буде запрошено багато друзів!»

На прощання артисти «Горлиці» навчили ведучих програми робити уклін українського танцю.

### *Література*

1. Білошкурський В. С., Шалапа С. В., Перепелкін В. В. Танцювальне мереживо Полтавського краю : збірник хореографічних матеріалів. Київ : НАКККіМ, 2014. 268 с.
2. НАНТ «Горлиця» – «Жіночий ліричний танець» (постановка Віталія Гурського) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o1gnoeVok7Q> (дата звернення: 04.05.2023).
3. НАНТ «Горлиця» – «Козачок» (постановка Віталія Гурського). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YKDurXqQr5Y> (дата звернення: 10.05.2023).
4. Народний ансамбль Горлиця виконав танець-присвяту загиблому учасникові в студії Сніданку. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_yPZtFdG-ng](https://www.youtube.com/watch?v=_yPZtFdG-ng) (дата звернення: 23.06.2023).
5. Народний ансамбль танцю «Горлиця». URL: <https://icca.kiev.ua/bands/narodnij-ansambl-narodnogo-tantsyu-gorlitsya.html> (дата звернення: 14.05.2023).

*Климчук Ірина Сергіївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## ОСНОВНІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У XXI СТОЛІТТІ

Мистецтво танцю у XXI столітті зазнало значної еволюції та трансформації, включаючи нові техніки, стилі, технології та культурні впливи. Виокремлено деякі помітні аспекти хореографічного мистецтва XXI століття.

*Злиття стилів:* сучасний танець у XXI столітті часто поєднує елементи різних танцювальних стилів, таких як балет, сучасний танець, хіп-хоп і традиційні народні танці. Танцівники та хореографи експериментують зі змішуванням різних танцювальних рухів, щоб створити унікальні виступи.

*Інтеграція технологій:* використання технологій стає все більш поширеним у танцювальних виставах. Танцюристи включають мультимедійні елементи, інтерактивні проєкції, датчики руху та переносні пристрої у свої шоу, створюючи візуально приголомшливі та захоплюючі видовища для глядачів.

*Міжкультурний вплив:* глобалізація та збільшення культурного обміну призвели до багатого злиття танцювальних стилів різних культур. Хореографи беруть натхнення з різноманітних традицій, у результаті чого танцювальне підґрунтя стає всеохопним і мультикультурним. Це стало поштовхом до спільних проєктів між танцюристами та хореографами з різних частин світу.

*Імпровізація та співпраця:* імпровізація набула популярності в сучасному танці, даючи змогу танцюристам досліджувати свою творчість і реагувати на момент. Процеси співпраці за участі танцюристів, хореографів, композиторів і художників стали більш активними, заохочуючи міждисциплінарні підходи та розсуваючи межі танцю як виду мистецтва.

*Соціально-політичний коментар:* танець у XXI столітті часто відображає соціальні та політичні проблеми. Хореографи використовують своє мистецтво для вирішення таких тем, як гендерна ідентичність, раса, нерівність, екологічні проблеми та права людини. Танець стає платформою для підвищення обізнаності, спонукання до роздумів і надихання на зміни.

*Розмивання кордонів:* межі між танцем, театром, перформансом та іншими формами мистецтва стають дедалі розмитішими. Майстри сучасного танцю досліджують міждисциплінарні підходи, включаючи елементи театру, розмовного слова, живої музики та образотворчого мистецтва у свої вистави, що призводить до інноваційних та багатовимірних творів.

*Доступність і цифрові платформи:* епоха цифрових технологій надала танцювальному мистецтву нові можливості для охоплення ширшої аудиторії. Онлайн-платформи, потокові сервіси та соціальні медіа дали змогу танцюри-

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

стам і компаніям ділитися своїми роботами по всьому світу, долаючи географічні бар'єри та роблячи танець більш доступним для ширшої аудиторії.

*Акцент на індивідуальному самовираженні:* у той час як танцювальні компанії та ансамблі продовжують процвітати, спостерігається підвищена увага до індивідуального вираження та унікальних художніх голосів танцюристів. Сольні роботи та незалежні проекти набули популярності, дозволяючи танцівникам досліджувати свої особисті стилі та наративи.

*Танець у віртуальній реальності:* технології віртуальної реальності (VR) і доповненої реальності (AR) почали впливати на танцювальне мистецтво. Хореографи та артисти балету експериментують із засобами віртуальної реальності, де глядачі можуть залучатися до танцювальних постановок абсолютно по-новому, часто стираючи межі між фізичним і віртуальним світами.

Ці тенденції відображають динамічний характер танцювального мистецтва XXI століття, що розвивається. З акцентом на інновації, співпрацю та соціальну значущість сучасний танець продовжує розширювати мистецькі межі та захоплювати глядачів у всьому світі.

У розвитку хореографічного мистецтва людство може очікувати подальшого зростання та новацій. Ось деякі можливі напрями, які можуть виникнути в майбутньому:

1. *Експерименти з технологіями:* з використанням швидкого розвитку технологій, хореографи можуть продовжувати впроваджувати у свою роботу розширену реальність (AR), віртуальну реальність (VR) та інші інтерактивні технології. Це може створити зовнішні та внутрішні світи, які допомагають зрозуміти і почути танець у новому способі.

2. *Розширення інтердисциплінарних підходів:* хореографи можуть продовжувати використовувати елементи театру, музики, поезії, візуального мистецтва і фізичного театру, щоб створювати багатогранні та вражаючі вистави. Інтердисциплінарність може змінювати форму танцю і розширювати його межі.

3. *Використання аналітики даних і штучного інтелекту:* аналітика даних та штучний інтелект можуть стати інструментами для вивчення і аналізу рухів, створення нових танцювальних патернів та генерації інноваційних хореографічних ідей.

4. *Співпраця з науковцями та дослідниками:* зростаюча співпраця між хореографами та науковцями може призвести до нових досліджень у галузі танцю. Вивчення фізіології, кінезіології, психології руху та інших наук зумовить більш глибоке розуміння танцю і його впливу на фізичне та емоційне благополуччя людей, культурну спадщину, спосіб сприйняття мистецтва та спілкування.

Дослідження взаємодії танцю з рухом, мозковою діяльністю, емоціями та іншими аспектами можуть допомогти покращити нашу здатність сприймати і розуміти танець, а також використовувати його як інструмент для фізичного й емоційного здоров'я, самовираження та спілкування.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Більше того, співпраця між хореографами й науковцями може також спричинити розробку нових технологій для танцю, реабілітації та фізичного тренування. Інноваційні методи і пристрої можуть допомогти танцюристам вдосконалити свої навички, запобігти травмам і підтримувати задовільний фізичний стан.

Взаємодію танцю та руху з різними науковими дисциплінами досліджують вчені з різних галузей, зокрема:

1. Емі Лав'єрс (Amy Lavièrs): вона є професором робототехніки і танцю в Університеті Іллінойсу та досліджує взаємодію між людиною і роботами, використовуючи танцювальні принципи та рухову аналітику. Її дослідження спрямовані на розвиток нових робототехнічних систем, які взаємодіють з людьми через танець.

2. Бетані Е. Фаррелл (Bethany E. Farrell): вона є науковцем з кінезіології та спортивних наук і вивчає рухову діяльність у контексті танцю. Її дослідження зосереджені на аналізі біомеханіки, фізіології та травмопрофілактики у танцю.

3. Едгар Сарате (Edgar Zárate): він є науковцем з когнітивної науки, який досліджує вплив танцю на мозок і когнітивні процеси. Його дослідження включають вивчення пам'яті, уваги та рішення при прийнятті рішень у контексті танцю.

4. Корінн Джола (Corinne Jola): вона є науковцем із психології мистецтва та нейронаук і досліджує емоційні та естетичні аспекти танцю. Її праці спрямовані на розуміння впливу танцю на емоції, сприйняття краси та міжособистісні взаємодії.

Отже, співпраця хореографів і науковців може відкрити нові можливості для розвитку хореографічного мистецтва і розширити його вплив на людське життя та культуру.

### *Література*

1. Brooks, Pauline. Creating New Spaces: Dancing in a Telematic World. *International Journal of Performance Arts & Digital Media*. 2010.

2. Jola, Corinne ; Reason, Matthew. Audiences' experience of proximity and co-presence in live dance performance. Theatre and cognitive neuroscience. editor / Clelia Falletti ; Gabriele Sofia ; Victor Jacono. 1. ed. London : Bloomsbury Publishing, 2016. P. 75–92.

3. Williamson, Amanda; Batson, Glenna / Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives. USA, 2015. P. 500.

*Гурська Олександра Леонідівна,  
артистка балету вищої категорії Національного заслуженого  
академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки,  
викладач циклової комісії сучасного естрадного танцю  
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва*

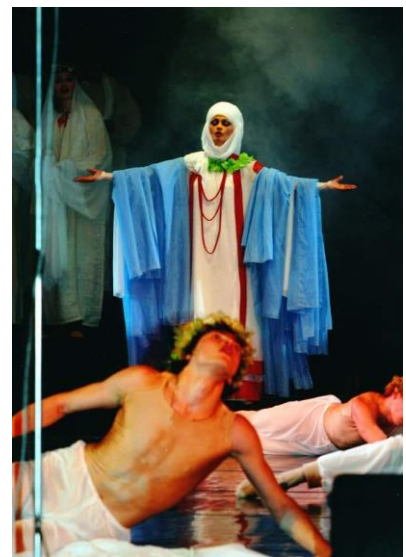
### **ФОЛЬКОПЕРА «ЦВІТ ПАПОРОТІ» ЗА МОТИВАМИ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ: ОЧИМА ВИКОНАВЦЯ**

Аналогів фолькопері «Цвіт папороті» у світовій музичній культурі немає. Фолькопера була створена за мотивами українського фольклору спеціально для Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки на замовлення Анатолія Авдієвського. Постановку в «закритому режимі» було показано 27 жовтня 1978 року на сцені Палацу культури «Україна». Балетмейстер – Анатолій Шекера, заслужений діяч мистецтв України, сценограф – Євген Лисик, народний художник України, режисер – В. Пархоменко [1, 51; 2].

Прем'єра фолькопери мала відбутись того самого року, про що сповіщали тодішні афіші «Укрконцерту», які вже були розклеєні по місту (первісна її назва була «Коли цвіте папороть» – фольклорна опера-балет на дві дії). Навіть квіти на прем'єру продавали в столичних театральних касах, та, на жаль, її так і не дочекались численні шанувальники таланту видатних митців, адже після першого ж «закритого» перегляду фолькопери партійні функціонери колишнього тоталітарного режиму зробили все можливе, аби постановку ніхто й ніколи більше не побачив.

Композитор фолькопери Станкович Євген Федорович згадує: «... музичний твір на фольклорній основі, якого досі не було не лише в хорових колективах колишнього Союзу, а й у світових мистецьких колективах. І що важливо, твір і досі має характерні, лише йому притаманні неповторні історичні ознаки, які на той час, як композитор, я не міг оминати. Мабуть, отой твір саме за таких жорстоко-непростих ідеологічних обставин суцільної тоталітарної заборони всього національного і прогресивного не міг не з'явитись. І, звичайно ж, в основі твору мала домінувати Українська Народна Пісня. Тож мені як композиторові імпонувало саме те, що в цьому випадку я міг на власний розсуд створити такий твір, який і уявляв сам собі.

Під час знайомства з фольклорним матеріалом і багатою історією України в мене й виникла ідея створити на основі козацьких пісень, які, з одного боку, передавали героїку гоголівської повісті «Тарас Бульба», а з іншого – Купало. Себто древньослов'янську фольклорну й навіть язичницьку лінію, що своїм корінням сягала б дохристиянської епохи.



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Отже, саме ці дві лінії, з одного боку, – героїчне минуле й боротьба українського народу за свою незалежність, віру, самобутність, і боротьба за свій поріг, Батьківщину, що й пов'язано насамперед з козацтвом; а з іншого боку, рідкісне ставлення українців до навколишнього світу, що й відбилося в їхній свідомості упродовж віків. А далі – безпосереднє світосприйняття народом довколишнього середовища, що й вихлюпнулось у численних унікальних фольклорних піснях» [1, 51–53].

15 листопада 2003 року в Національній опері України відбулась прем'єра фолькопери «Цвіт папороті», яка відрізняється від попередньої тим, що поставлена лише її друга дія – «Купало». Диригент оркестру Національного хору ім. Г. Верьовки, пан Г. Єршменко, фолькоперу аранжував спеціально для оркестру хору. Балетмейстер-постановник Алла Рубіна мала власне концептуально-пластичне вирішення вистави [1, 56–57].

Про відтворення фолькопери «Цвіт папороті» колективу Національного хору ім. Г. Верьовки повідомив Анатолій Тимофійович на початку 2003 року – і робота розпочалась. Як потім жартували серед однодумців творчого проекту, «дитину виносили і народили», бо рівно дев'ять місяців тривав творчий і цікавий процес.

Алла Давидівна приходила до хореографічної зали завжди заряджена творчими ідеями, але сам процес творення відбувався «тут і зараз», це було її концептуальне бачення, що полягало в сотворчості з артистами балетної трупи. Як людина – легка й дружня в спілкуванні, як балетмейстер – креативна в пошуку нових лексичних форм і підходів, як митець – вдумлива і наполеглива. Усіма цими якостями вона й підкорила колектив хору, «заразила» темою фолькопери, постановочна робота проходила в піднесеному творчому настрої. Алла Рубіна поступово втягувала нас у цікавий процес постановочної роботи, де танцівники ставали лексичною глиною майбутніх хореографічних образів. Пам'ятаю, як вона на невеличких творчих паузах, спостерігаючи за нашими невимушеними рухами, просила повторити їх і потім вводила в постановку.



Багато цікавих задумок мала Алла Давидівна стосовно декорації і костюмів, але бюджетна складова забезпечення спектаклю була досить обмежена, тому деякі ідеї балетмейстера не були втілені в життя. На жаль, бо вважаю, що якщо б усе заплановане було відтворено, то рівень спектаклю не по-

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

ступався б світовому, а враховуючи, що це фолькопера, то вразив би мистецький простір людства.

Сучасна постановка дає поки що неповну версію триактної фолькопери-балету «Цвіт папороті», лише її другу дію, побудовану на центральному розділі «Купайло», яка містить частини: «Людське купайло», «Русалчині купала», «Ведьомське купало» (купало – цебто очищення душі, тіла й помислів від усякої скверни).



Учасники постановки другої частини фолькопери Є. Станковича «Цвіт папороті»  
(15 листопада 2003 р.)

Так оновлений спектакль постав у всій своїй красі і величі, хоча в оновленій редакції і стилістично-пластичному трактуванні. Перед глядачем воскресло пластичне фольклорно-класичне дійство, яке уособлювало в собі елементи давньої старослов'янської обрядовості в сучасному сценічному прочитанні, де центральною частиною візуального ряду стала динамічно-експресивна хореографічна постановка, у якій балетмейстерці Аллі Рубиній поталанило напрочуд образно та різноманітно втілити своє уявлення про наш прадавній язичницький світ, відтворити мовою сучасного танцю особливості старослов'янського способу життя, общинність, буяння характерів, протистояння общин та обрядову еротичку свята. А гармонійне поєднання хору, оркестру й балету створило неповторну, проникнуту старовинною магією і сучасною символікою сонячну ауру постановки [1, 59–60].

### *Література*

1. Корнійчук В. П. Маєстро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки : художньо-документальна повість. Київ : Криниця, 2012. 496 с.; іл.
2. Цвіт папороті. Гра долі. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VWVb2J8UhI0> (дата звернення: 16.03.2023).



*Савченко Лілія Олександрівна,  
старша викладачка кафедри хореографії  
Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв*

## **ХУСТКА ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

Глибоке коріння історії українського народу розкривається в традиційному вбранні. Характерною рисою є декоративна мальовничість із високим рівнем культури, володінням видами і техніками оздоблення, гамою кольорів та мистецьких форм. Окрім елементів народного вбрання, особлива шана й увага приділялась головним уборам. Вони відігравали роль оберегів і мали сакральний сенс.

У період Київської Русі головний убір, який використовували жінки, – убрус. Прикрашений вишивкою рушник білого кольору зав'язували під підборіддям, а краї його покривали плечі. Згодом на зміну обрусу прийшла хустка. У VII–XIX столітті хустка і намітка побутовували поруч.

Хустки були поширеними головними уборами по всій території України. Вони мали форму прямокутника або квадрата, їх виготовляли з різних матеріалів, вони різнилися розміром, локальними відмінностями оздоблення, прикрашання та способу одягання і носіння залежно від місцевості. Зав'язували хустки двома способами: кінцями спереду та кінцями на потилиці. За першим способом зав'язували під підборіддям, над чолом. Кінці або ховали, або залишали стирчати, як ріжки. За іншим типом пов'язування – схрещували на шії кінці і зав'язували поверх кінців, які звисали на спині; або не схрещували на шії, а накривали голову, скроні та вуха, зав'язували на потилиці. Обов'язково хустку складали по діагоналі.

Більшість полотняних і вовняних хусток виготовляли в домашніх умовах. Фабричне виробництво згодом їх витіснило, особливо райони наближені до міст з крамницями, ярмарками.

Полотняні хустки, крім загальних назв, мали місцеві: «старовіцька хустка» (Полісся), «обрус», «убрус». «плат», «рантух» (західні області України), «пінка», «півка» (Лемківщина), «завійка» (Буковина), «рубець» (Покуття), «ширинка» (західні райони Східної Галичини), «пелена», «околиста», «рубова хустка» (західне Полісся, зокрема Рівненська область) [2, 129].

Звичай ходити дівчатам з розпущеним волоссям існував дуже давно. Навіть у церкві не покривали голову, але холодна зима або спекотне літо змушували носити хустку і дівчат, а не лише жінок у шлюбі. У різних регіонах, коли за гострої потреби користувалися хусткою, запиналися білими платками, замотуючись і закутуючись, як і жінки, але ззаду мала виглядати коса.

Хустки з білої бавовняної тканини теж називали по-різному: «довга хустка» (Лемківщина), «тифтикова», «упоясова», «промітка», «тибеткова» (західні райони Східної Галичини), «бавниця» (північно-західні райони Східної Галичини) [2, 129].

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Більшість дослідників вважає, що національним та архаїчним характером української хустки є білий колір з вишивками. Барвисті хустки, які поширювалися по Україні, запозичені від болгар і сербів, а вони зі свого боку перейняли звичаї від турків чи персів. Біле забарвлення хустки або поєднання кольорів більш вабили молодих дівчат, старші жінки зазвичай користувались темними платками. Чорними – виключно вдови.

Хустки великого розміру на ярмарках були дороговартісними, їх носили заможні люди і зазвичай на великі свята – Різдво або Великдень. Маленькі хустки вважали повсякденними, а великі одягали на голову, плечі, спину. Навіть малих дітей закутували.

Хустка вважалась дорогою річчю. По ній визначали статок родини, це був маркер соціального стану. У багатих сім'ях вишивали шовком, золотом, сріблом. Кольори ниток були різноманітні: червоний, синій, зелений, жовтий та рожевий, зрідка чорний. Синій колір ніколи окремо не вживався, тільки в поєднанні з червоним. У галицьких селян хустку запинали поверх луб'яного віночка [3, 450]. Колись орнамент на хустках був переважно геометричний, а з XVIII століття – рослинний, дуже рідко траплялися зображення птахів. Іноді декорували всю хустку або її частину. Візерунки з вишивки переважно розташовували по кутах та посередині. Дрібні деталі орнаменту розміщували по всьому полі. Вишиті хустки завжди були білого кольору. Хустки з китицями чи пацьорки на Миколаївщині з бахромою були шедеврами.

Крім побутової ролі, хустки слугували в багатьох обрядах і супроводжували людину протягом життя. У весільному обряді на знак згоди дівчина під час сватання парубкові перев'язувала руку. Молодих вводили до хати та за святковий стіл, використовуючи білі хустки, щоб життя було світлим. На хустці несли весільний коровай. Її одягали нареченій, коли знімали дівочий вінок. Найсвятішим подарунком вважали, коли вирушали в дорогу, щоб легким був шлях. Як символ вірності дівчина дарувала коханому вишиту хустку, коли вирушали в похід. Цією самою хусткою накривали обличчя, якщо лиха доля спіткала козака і він загинув. Як оберіг, захищала волосся від злого ока та навороту, відігравала магічну роль. Хустками обдаровували кумів під час хрестин і весіль. Вважали родинною реліквією і передавали з покоління в покоління, від матері до доньки.

Хустка є нашою культурною спадщиною, вона і зараз надає колоритного образу, залишається вживаним елементом сучасного життя. Традиційними є білі, уквітчані різнобарвними орнаментами, казковими візерунками, неймовірною гамою. Наразі, вшановуючи важливі традиції, 7 грудня відзначають Всесвітній день української хустки, бо вона є оберегом, сімейною цінністю, символом кохання і злагоди.

### *Література*

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. 589 с.
2. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наук. думка, 1993. 240 с.
3. Твоя країна – Україна : енциклопедія українського народознавства / уклад. Н. Д. Кусайкіна. Харків : Школа, 2009. 496 с.

## **ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ**

Мультимедійні технології впливають на сучасну культуру, спосіб сприйняття інформації, дозволяють вводити, зберігати, переробляти і відтворювати нетекстову аудіовізуальну, графічну, тривимірну інформацію [3, 76–77]. Вони складаються з різноманітних компонентів, зокрема: комп'ютерна графіка, аудіо- та відеокодування, алгоритми стиснення інформації, схеми передачі тощо.

Різнманітні мультимедійні технології застосовують і в хореографічній культурі, відкриваючи шлях до зростання виражальних можливостей танцю і його емоційного сприйняття глядачем. До таких належать:

- відео- та проєкційний мапінг, за допомогою якого можна активізувати виступ та посилити враження від виступу танцюриста;
- інтерактивність: зміцнює зв'язок між глядачем та виконавцем, перетворюючи танець на більш інтегровану форму мистецтва;
- спеціальні ефекти та мультимедійні формати, що роблять танець більш видовищним.

Серед науковців, які досліджували питання мультимедійних технологій у творчості, – М. Крипчук, Г. Липківська, О. Наумова, С. Рудченко, К. Юдова-Романова та ін. У своїй статті «Цифрові 3D мепінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні» К. Юдова-Романова надає визначення 3D mapping (він же – відеомепінг, відеомапінг, 3D-мепінг, тривимірна проєкція, проєкційний мепінг, проєкційне шоу, projection mapping): походить від англійської аббревіатури 3D, тобто 3-dimensional, що означає тривимірний, і mapping – відображення; технології розробки та накладення тривимірній проєкції на об'єкти навколишньої реальності [5, 167].

Використання мультимедійних технологій у хореографічній культурі відкриває безліч нових можливостей до пошуку режисерських інновацій, котрі прослідковуємо й у творчості українських балетмейстерів. Наприклад, робота Костянтина Томільченка «Барон Мюнхгаузен» (2010) стала першою масштабною хореографічною виставою в Україні. Як зазначає С. Триколенко, «завдяки сучасним матеріалам та технологіям авторам вдалося створити фантастичне середовище, котре захоплює, заворожує, шокує. Стилзація елементів готики, архітектури вікторіанської доби, реалістичних та абсолютно фантастичних пейзажів, відтворених у декораціях на сцені та в 3D-технологіях на спеціальних екранах перетворює все дійство в єдину гармонійну структуру, актори та оточення здаються єдиним цілим. І проєкції, і реальні декорації спільно формують сценічне середовище, предмети на передньому плані додають ірраціональності, фантазмагорії видовищу: вони руйнують загальноприйняті й звичні співвідношення масштабів та величин, формують зворотну перспективу» [4].

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Також балетмейстер К. Томільченко використав відеопроєкції у своїх наступних роботах: «Вартові мрій» (2015) та естрадному спектаклі «Дім таємничих пригод» (2017), в останньому – поєднано різноманіття режисерських прийомів донесення образної інформації: в акторському виконанні – естрадний спів, циркові та акробатичні номери, воркаут, мюзикл, мініатюру, ілюзіон; технічному – світлове оформлення, сценічний дощ, важкий дим, «зіркове небо» на заднику, об'ємні декорації, поворотне коло, відеопроєкцію, світлодіодні екрани, вогняні гармати, 3D-мепінг [6, 57].

Поєднання унікальних декорацій, неповторних костюмів, візуальних 3D-спецефектів можна побачити й у репертуарі «Київ Модерн-балет». Якщо брати до уваги останні три балети Раду Поклітару: «Вій» (2019), «Маленький принц» (2020) та «Пікова дама» (2021), то вони за технічними складовими є різними й щоразу технічно складнішими. У балеті «Вій» вперше використано 3D-мепінг. Авторка відеоконтенту Ольга Нікітіна гармонійно вписує куб у саму виставу, щоб він не заважав ні хореографії, ні артистам, а став частиною хореографічного задуму. У балеті «Маленький принц» 3D-мепінг вийшов за межі куба, заповнивши весь сценічний простір, а це, відповідно, постійний контроль усього процесу сценічного оформлення. У балеті «Пікова дама» перед нами стояло не менш цікаве завдання – забезпечити функціонування якісного континууму «двовимірної реальності» [2]. Використано камеру, яка знімала фрагменти вистави в прямому ефірі [1].

Ці приклади показують, як використовують мультимедійні технології в українських хореографічних постановках для створення унікального враження та поєднання реального та віртуального світів. Сміливі сценографічні постановчі задуми режисера та художнє втілення сценічних експериментів були не можливі без творчого медійного новаторства, тому взаємовплив і взаємозв'язок розвитку хореографічної культури й технічного прогресу є невід'ємною частиною нових сценографічних задумів режисера.

Отже, застосовуючи мультимедійні технології в хореографічній культурі, балетмейстери знаходять нові способи творчого вираження, розширюють взаємодію з аудиторією, додають вражаючі елементи візуального досвіду, створюють незабутні вистави та розвивають сучасну хореографічну культуру.

### Література

1. Академічний театр Київ Модерн-балет. Від ідеї до її втілення: авторка відеоконтенту Ольга Нікітіна про створення «доданої реальності». *YouTube*. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QtIhB6S8tmM> (дата звернення: 06.03.2023).
2. Академічний театр Київ Модерн-балет. Від ідеї до її втілення: завідувач художньо-постановчої частини М. Вербицький про роботу в проєкті. *YouTube*. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aEZHxZzqu3g> (дата звернення: 06.03.2023).
3. Гонцова В. В., Орлик О. В. Сучасні мультимедійні технології. *Інформатика та інформаційні технології* : матер.студ. наук. конф. (Одеса, 20 квітня 2015 р.). Одеса : ОНЕУ. 2015. С. 76–79. URL: <http://surl.li/improg> (дата звернення: 08.05.2023).
4. Триколенко С. Т. Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету «Барон Мюнхгаузен». *Проблеми*

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

*розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення* : матер. III Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 05–06 груд. 2013 р.). Луганськ, 2013. С. 106–109.

5. Юдова-Романова К. В. Цифрові 3D меппінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, № 2. С. 163–178. DOI.: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.2.2020.220538>.

6. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сцен. Мистецтво*. 2019. № 2(1). С. 52–72.

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

## **АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ УКРАЇНИ ІМЕНІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО В ЧАСІ ВІЙНИ: КУЛЬТУРНИЙ ФРОНТ**

Культурна дипломатія, як і сама культура, у найрізноманітніших її формах набула нового значення після 24 лютого 2022 року, коли російські війська розпочали повномасштабний наступ на українську землю та вбивчу війну проти мирного, цивільного населення України. «Культурна дипломатія м'яка, але поза тим є потужною силою, яка доповнює, продовжує боротьбу, яку ведуть на передовій українські захисники та захисниці, серед котрих є багато представників культурної сфери» [2]. Культурний фронт, так само як фронт на полі бою, важливий у стратегії оборони та захисту нашої незалежності. Нині це один із дієвих форматів донесення правди про Україну та війну в Україні.

Важливого значення в поширенні інформації про нашу державу та її культуру під час війни відіграють виступи, благодійні концерти, тури українських діячів, музикантів, акторів, національних колективів України тощо. На особливу увагу заслуговує європейське турне Solidarity European Tour 2022 легендарного всесвітньовідомого хореографічного колективу – Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, організованого за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України, а також Державного агентства України з питань мистецтв і художньої освіти [1].

Від початку повномасштабної війни балетна трупа ансамблю перетворилася на культурний фронт України, культурний рупор, який у великому європейському турі розповів правду про нашу боротьбу, відстоювання суверенітету нашої держави та продовжив знайомити світ із танцювальною культурою сучасної України.

Географія творчих маршрутів благодійного туру охопила багато країн Євросоюзу. Так, концертами в Польщі розпочалися театральні виступи ансамблю. 22 березня 2022 року відбувся перший концерт у Кракові (Nowohuckie Centrum Kultury), 25 березня – у Варшаві (Teatr Dramatyczny plac Defilad).

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Велике концертне турне продовжувалось в Італії. 27 березня ансамбль зустрівчав Неаполь (Naples). 30 березня бурхливими оваціями приймала Німеччина в Кельні, 31 березня – у Бохумі (Bochum). Подальші аншлагові концерти відбулися у Франції. 2 квітня ансамбль демонстрував свою майстерність у Парижі (Paris, Place de la Republique). 5 квітня – танцювальний колектив зустрічала Іспанія в Мадриді; 8 березня – у Барселоні (Barcelona). Із шаленим успіхом пройшли концерти у Франції: 15 квітня – Ліон (Lyon, Bourse du Travail), 17 квітня – Ніцца (Nice, Theatre de Verdure). 20 квітня – у Берліні (Friedrichstadt Palast). Завершувалося благодійне турне 21 квітня в Празі (Divadlo Hybernia).

Мистецький доробок ушавленого колективу є надзвичайно різноманітним. Українську сцену в найбільших містах Європи представлено кращими зразками музично-хореографічних вистав з національним звучанням. Концертну програму репрезентовано хореографічними постановками, зокрема: «Ми з України», «Повзунець», «Циганський», «Волинська полька», «Подільночка», «Чумаки», «Бубни», «Козачок», «Моряки», «Ляльки», «Гопак» тощо. Велика заслуга колективу в збереженні та примноженні національної спадщини, яка є надзвичайно важливою місією, що визначає нашу ідентичність.

Виступи Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського відбулися не тільки на сценах відомих театрів, концертних залів, але й просто неба – на площах найбільших європейських міст. Шалена енергетика, блискуча віртуозність, виконавська майстерність, яскраві костюми, унікальний неповторний колорит і театралізація української національної хореографії привернули увагу значної закордонної аудиторії, підкорили сотні тисяч сердець, вразили національним патріотичним піднесенням українців, міццю та єдністю, духом незламності.

Тріумфальні виступи засвідчили, що колектив, який вважають одним із найкращих у світі, спроможний об'єднати європейську спільноту, порушити питання загальнолюдських цінностей, привернути увагу мільйонів людей до подій в Україні. Ефект від концертних вистав з українським змістом очевидний. Культура в жовто-синіх кольорах увірвалася в європейські тренди. Жовто-блакитний колір заповнив усю Європу.

Своєю творчістю Ансамбль імені Павла Вірського доводить, що мистецтво не має кордонів. Нині знаний у всьому світі колектив виступає активним борцем культурного фронту, провідною інституцією із репрезентації української хореографічної культури у світі. Національна своєрідність виконавського мистецтва ансамблю спонукає розуміти хореографію як засіб ствердження національної самосвідомості та ідентичності.

Сьогодні, як ніколи, стає актуальним питання інтеграції української національної культури у світові процеси задля збереження особливостей національних ознак. І в цьому аспекті сценічна діяльність хореографічного колективу прискорює інтеграцію України в європейську спільноту, у міжнародні процеси. Присутність українського мистецтва у світовому культурному просторі є надзвичайно важливою і необхідною. Україну бачать, про неї чують і знають!

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Отже, в умовах війни, коли наша держава захищається від російської агресії, від цілеспрямованого узурпування та знищення її культури, мистецтва і спадщини, важливо говорити про себе на весь світ ще гучніше [2]. Ансамбль імені П. Вірського є голосом у світі, який мовою танцю доносить до широкої міжнародної спільноти надзвичайно важливі речі: ми, українці, – незламний, волелюбний народ зі своєю надзвичайною, яскравою, неповторною та унікальною культурою, ми – народ, який виборює суверенітет і незалежність своєї держави.

Значущість благодійного туру Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського очевидна. Виступи колективу сприяли актуалізації національного культурного коду. Так, кодовості набули символи – український прапор як невіддільний елемент концертних виступів, заклики в кінці концертів «Слава Україні!». Репрезентативна складова танцювальної культури доповнилася новим світоглядним змістом.

Все окреслене вище є підтвердженням, що місія мистецтва проста й зрозуміла – бути фундаментом, коренем і маркером, що відрізняє свого від чужого, нести чіткі сенси – розкривати наше культурне багатство. «Україна через сучасну культуру обстоює свою гідність, суб'єктність, самостійність, відновлює своє право голосу» [2].

Отже, під час благодійного марафону містами Європи Ансамбль танцю імені Павла Вірського зробив надзвичайно важливу справу великого мистецького та політичного змісту. Останнє дає підставу стверджувати, що війна змінила й саме мистецтво: воно стало впливовішим соціально і навіть політично.

### *Література*

1. Ансамбль танцю ім. Вірського проводить благодійне європейське турне. URL: <https://interfax.com.ua/news/general/819244.html> (дата звернення: 07.05.2023).
2. Культура в часі війни: дипломатичний фронт. URL: <https://isc.lviv.ua/dyplomatiia-v-chasi-vijny/> (дата звернення: 07.05.2023).

*Шкурєєв Кирило Іванович,  
кандидат мистецтвознавства,  
заслужений тренер України зі спортивних танців,  
старший викладач кафедри сучасної та бальної хореографії  
Харківської державної академії культури*

## **ПРОБЛЕМИ ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ ВИЩОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ СПОРТИВНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ В УКРАЇНІ**

Збройна агресія РФ проти України спричинила глибоку кризу в усіх сферах національного буття. Танцювальний спорт не став винятком; до обмежень, спричинених пандемією коронавірусу, додалися ті, що зумовлені воєнним станом. У східних регіонах України функціонування танцювальних шкіл у їх звичному форматі і проведення спортивних змагань фактично при-

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

пинились. Міграція населення призвела до зрушення усталених колективів, вибуття найактивніших учасників, ліквідації низки клубів, втрати їх матеріальної бази – тренувальних залів та приміщень, придатних для проведення змагань, зменшення платіжної спроможності учасників. Впав попит на розважальний контент на кшталт танцювальних шоу. У таких умовах перспективи розвитку танцю як спорту і бізнесу чимдалі більше здаються сумнівними.

Вища хореографічна освіта в галузі спортивного бального танцю в Україні є порівняно новим і невеликим за обсягом явищем (окрема кафедра бальної хореографії сьогодні є лише в КНУКіМ) [2], тоді як сам спортивний бальний танець за тридцять років незалежності стрімко набував популярності. Зокрема, станом на 2021 рік тільки в Харкові було близько тисячі тренерів і 400 клубів, які брали участь у змаганнях різних рівнів і масштабів, середня кількість учасників була від трьохсот до тисячі. Якщо в умовах обмежень пандемії коронавірусу вдалося якоюсь мірою зберегти змагально-тренувальний процес, то повномасштабне вторгнення в низці областей України, і зокрема в Харківський, його фактично зупинили. Протягом березня – грудня 2022 року вдалося провести лише один невеликий подібний захід у Валках 18 грудня спільно з фестивалем конкурсних видів хореографії, який спричинив неабиякий ентузіазм організаторів та учасників, пожвавлення танцювальної спільноти області, незважаючи на блокпости, блекаут і ракетні обстріли російських окупантів, вкотре показавши актуальність означеного напрямку діяльності.

Обставини сьогодні змусили наново осмислити й систематизувати набутий за кілька десятиліть тренерський та організаторський досвід з метою впровадження його здобутків у процес підготовки фахівців зі спортивних бальних танців.

Перше, на що слід звернути увагу, на концептуальну особливість спортивного бального танцю як танцю бального – його несценічність. Цей вид хореографічного мистецтва по своїй суті не розрахований на сприйняття стороннім глядачем, впливаючи передусім на самого виконавця, його партнера, групу виконавців. Це танець-самоціль. Протягом ХХ століття змінилась сфера побутування бального танцю: зі згортанням танцювальних вечорів розвитку набула турнірно-змагальна діяльність, яка вивела на новий рівень професію вчителя танців. Поступово відбувається інституалізація напрямку, його виокремлення із загальної хореографічної підготовки для виховання конкурентоспроможних фахівців.

Друге – бальний танець є масовою формою хореографічного мистецтва, що вимагає особливого підходу до компетенції тренерів у галузі фізичної культури. Як вид рухової активності він розвиває всі основні фізичні якості людини – силу, швидкість, витривалість, спритність, гнучкість, координацію в межах нормальної людської активності, не вимагає особливих анатомічних даних, втілює природні танцювальні поштовхи, маючи в основі різноманітні види ходи, на відміну, наприклад, від класичного танцю, ґрунтованого на виборітності, стрибках, складних обертаннях. Отже, майбутні вчителі бального танцю повинні володіти функціональною методикою тренувань, принципово



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

відмінною від традиційної хореографічної з її класичним тренажем біля станка і пасивними розтяжками.

Третя важлива складова освіти в галузі бальної хореографії – систематичні знання з культурології, історії і філософії бального танцю, засвоєння його концепту, онтології, специфіки наративу, прийомів формування сенсів і образів.

Четверте, що має бути в програмі підготовки фахівців бальної хореографії, – систематизоване уявлення про клубно-турнірну діяльність як в Україні, так і за кордоном, адже сьогодні це основна сфера побутування спортивного бального танцю. Бальний танець завжди був передусім способом самопрезентації [1]. Досвід тих, хто здобуває хореографічну освіту, здебільшого обмежується кількома клубами і тренерами і є провідним у формуванні його професійного світогляду, тоді як розмаїття тренерських й організаторських стратегій практично не зчисленне, з огляду на специфіку бального танцю, і дати про них уявлення є перспективним завданням закладу вищої освіти з метою підвищення конкурентоспроможності випускників, а відтак і престижу самого закладу. Зокрема, тренери-хореографи можуть орієнтуватись у своїй роботі на масовість чи камерність, обирати різні вікові категорії учнів чи зосереджуватись переважно на підготовці майбутніх чемпіонів, або основну увагу приділяти організації змагань. В умовах війни доводиться шукати нові форми занять, розширювати потенційну аудиторію учнів, створювати короткострокові проєкти розважально-рекреаційного змісту, які цілком вірогідно зберігатимуть актуальність у майбутньому.

Альтернативою змагальній діяльності є спроби театралізації бального танцю [1], розробки його сценічних варіантів передусім для різноманітних концертів і конкурсів талантів навчальних закладів, що їх відвідують учасники клубів. Також певний попит мають постановки весільних танців, програм для випускних заходів, іноді – корпоративів. Популярність мають заходи історичного бального танцю, який є найближчим родичем спортивного в системі хореографічної культури. Це п'ятий компонент повноцінної підготовки фахівця обраного напрямку – принципи сценізації бального танцю.

Отже, спортивний бальний танець не втратив актуальності навіть у найбільш постраждалих внаслідок збройної агресії регіонах України, вкотре доводячи право на розвиток у вітчизняному культурному просторі. Масовість, ґрунтованість на фундаментальних ідеях і образах буття зумовлюють потенційну широку цільову аудиторію учнів, інтерес до змагань сприятиме відновленню турнірів. Підготовка вчителів танців є перспективним напрямом роботи вишів. Водночас підготовка фахівців цього напрямку потребує подальшої спеціалізації та інституціоналізації.

### *Література*

1. Longqi Yu & Ralph Buck. Competition in tertiary ballroom dance education in China: 'a double-edged sword'. *Research in Dance Education*. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1080/14647893.2022.2114447>.
2. Павлюк Т. Мистецтво бальної хореографії в системі української вищої освіти. *Науковий огляд*. 2020. № 5(68).

*Садовенко Світлана Миколаївна,  
доктор культурології, професор,  
в.о. завідувача кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України*

## **ТВОРЧІСТЬ РАДУ ПОКЛІТАРУ І ТЕАТРУ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТ» У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ ТА ПРИНЦИПІВ РОЗВИТКУ МОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ**

В Україні в контексті історичних закономірностей ХХІ століття відбувається інтенсивний розвиток та конституювання сучасного хореографічного мистецтва, розвиваються його теоретико-методологічні засади, формуються нові хореографічні практики. Соціально-культурні передумови розвитку модерної української хореографії як інноваційного напрямку хореографічного мистецтва, що формувався в діалозі з класичною хореографією, визначаються особливою стилістикою та реалізацією принципів світової і вітчизняної хореографічної культури сучасного танцю в українському контексті.

Грунтовне вивчення української хореографічної культури в царині теоретичних напрацювань сучасності, висвітлення творчої діяльності когорта провідних митців, творчий внесок яких мав суттєвий вплив на розвиток і становлення модерного танцю в сучасній хореографії, корелюють з інтенсифікацією та розвитком нових напрямів мистецтва танцю, соціальним середовищем і соціально-культурними змінами суспільства, смаками, інтересами та потребами сучасної аудиторії. Поглиблення цих процесів сприяло становленню і стало змістовим центром розквіту творчості українського хореографа, балетмейстера Раду Віталійовича Поклітару. Відтак акцент на творчості Раду Поклітару у взаємодії з його Академічним театром «Київ Модерн-балет» є важливим, а отже, актуальним і становить *мету* нашої наукової розвідки.

Завжди важливим є пошук адекватних методологічних підходів щодо вивчення історичних закономірностей, особливостей та принципів розвитку модерної української хореографії, зокрема творчості Раду Поклітару і театру сучасного танцю «Київ Модерн-балет» в умовах інтенсивних впливів і викликів. Як методи дослідження ми обрали загальнонаукові та спеціальні методи аналізу, серед яких, зокрема: порівняльно-історичний аналіз (надав можливість обґрунтувати внутрішні співвідношення і трансформації розвитку сучасної хореографії); метод структурно-функціонального аналізу (дозволив виявити специфічні аспекти функціонування сучасного танцю в просторі культури); компаративний аналіз (застосований для обґрунтування змін у класичному мистецтві танцю і визначення пріоритетності в них традицій чи новаторства); культурологічний підхід (для визначення місця та ролі розвитку сучасної української хореографії у світовому мистецтвознавчому процесі).

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Огляд наукової літератури засвідчив, що впродовж останніх років українську хореографічну культуру в теоретичній площині активно вивчають науковці, а саме: хореографи (О. Гресь, Є. Коваленко, А. Король, М. Коростильова, А. Підлипська, О. Плахотнюк, М. Погребняк, Д. Шариков, Є. Яніна-Ледовська та ін.), мистецтвознавці (О. Афоніна, І. Горбунова, І. Драч, О. Зав'ялова, Г. Полянська, Ю. Станішевський, О. Чепалов та ін.), культурологи (С. Садовенко), антропологи (Джордж Пітер Мердок) та ін. Основними напрямками досліджень науковців є танець модерн, постмодерна естетика, яка впливає на розвиток думки хореографів, переосмислення класики, звернення до творчої діяльності видатних представників хореографічної культури і мистецтва, зокрема Раду Поклітару. Особливості постановок його балетів розглянуто в науковому дискурсі модерного танцю, сучасної хореографії в Україні та світі з погляду вкладу в процес розвитку хореографічного мистецтва і культури (С. Садовенко).

Балетмейстер Раду Віталійович Поклітару створив свої вистави в період зближення класичної та модерн-хореографії. Його діяльність варто розглядати у межах цих напрямів – модерн і постмодерн. Він організував авторський театр «Київ Модерн-балет», де розвинув новітній напрям хореографії. Будучи не лише хореографом, а й педагогом, на основі дбайливо збережених знань наставників, зокрема В. Єлізарова, розробив авторську систему підготовки танцівників.

Очолюваний Р. Поклітару театр «Київ Модерн-балет» був створений завдяки меценатській підтримці. Працює в Україні вже понад шістнадцять років. За означений період Раду Поклітару вдалося створити й напрацювати оригінальний репертуар: «Палата № 6», «Лускунчик», «Болеро», «Дош», «Жізель», «Жінки в ре-мінорі», «Маленький принц», «Вгору по річці», «Довгий Різдвяний обід» та «Дев'ять побачень», *In vivo veritas*. «Раду Поклітару поставив нову виставу на одну дію «Дев'ять побачень» на романтичну музику Фрідеріка Шопена. А поряд з ним – по контрасту – ще один одноактний балет із назвою *In vivo veritas*. Цей іронічний спектакль – парафраз на тему знаменитого стародавнього висловлювання «Істина у вині» – Поклітару поставив багато років тому на традиційну ірландську музику. В цілому склалося, як завжди у Поклітару: поруч іронія і драма, смуток і сміх. Як часто і буває в нашому житті» [2].

Творчі пошуки й неординарні ідеї Раду Поклітару постійно впливають на балетні постановки в Україні, привертаючи увагу дослідників, критиків, митців. Асоціативні й поетичні постановки Раду Поклітару «Вій», «Дош» цікаві в постмодерновому стилі танцтеатру. Автор вільно комбінує характерні пластичні елементи різних танцювальних напрямів. Про себе артист говорить: «Я – звичайний ортодоксальний артист балету в минулому, просто зараз займаюся трохи дивним танцем, з погляду балету. Але все одно всередині мене є абсолютно чітка класична система координат» [3].

Для вистав Раду Поклітару характерним є синтез хореографічних технік. А саме, всі балети театру «Київ Модерн-балет» є репертуарними. Авторський театр є творчою лабораторією, де кожна вистава ґрунтується на цікавому

## Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

матеріалі – літературному, музичному й хореографічному. Варто згадати балет «Дев'ять побачень» з музикою Ф. Шопена (2021), де музика й хореографія органічно доповнюють одна одну. У виставі «Вгору по річці» (2017) з концертами Олександра Родіна розкрито зміст літературного джерела Френсіса Скотта Фіцджеральд «Загадкова історія Бенджаміна Баттона». Ця історія американського класика є тонкою небилицею людини, яка йде, так би мовити, проти течії. Усі балети «Київ Модерн-балет» присутні на сцені театру багато років і весь цей час постійно мають вплив на становлення і розвиток хореографічної культури України.

Відчуваючи сучасні тенденції в хореографії, яка зосереджується в естетиці постмодерної гри з уявою, Раду Поклітару весь час прагне до урізноманітнення репертуару за рахунок постановок артистів, однодумців та послідовників. Це стосується його учнів, які також поєднують класику з танцем модерн, постмодерн. «На відміну від модерну, – зауважує Б. Аббязова, – постмодерн вітає використання звичайних і повсякденних рухів і виступає за нетрадиційні методи танцювальної композиції. Постмодернізм свідомо культивує екзотичність, розквіт ірраціоналістичних сентенцій, кидаючи виклик модерністському раціоналізму» [1].

Отже, українська хореографічна культура і мистецтво в контексті історичних закономірностей та принципів розвитку модерної української хореографії є цікавим і непересічним явищем у сучасному культурно-мистецькому просторі ХХІ століття. Раду Поклітару є провідним балетмейстером країни, якому вдалось завоювати прихильність найвимогливіших шанувальників балету, утвердити в хореографії власний стиль, створити унікальний театр сучасного модерного та постмодерного танцю «Київ Модерн-балет», виконавці та хореографи якого роблять вагомий внесок у розвиток української та світової танцювальної культури.

### *Література*

1. Аббязова Б. Т. Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2016. № 2. С. 122–127.
2. Чепалов О. Килим долі: іронія та драма. URL: <https://kyivmodernballet.com/news/media/kylym-doli-ironiya-ta-drama> (дата звернення: 10.05.2023).
3. Хореограф-постановник Раду Поклітару. URL: <https://womo.ua/radu-poklitaru-ya-obyiknovennyiy-ortodoksalnyi-artist-baleta-v-proshlom-prosto-seychas-zanimayus-nemnozhko-strannyim-tantsem/> (дата звернення: 10.05.2023).

**Секція 2**

**ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА**

*Благова Тетяна Олександрівна,  
доктор педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри хореографії  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В.Г. Короленка*

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРСТВА  
В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ**

Актуальність представленої розвідки зумовлена тим, що в сучасних умовах розвитку хореографічної освіти в Україні головним наративом, на наше переконання, є збереження та розвиток культурних і просвітницьких традицій, формування в учнівській та студентській молоді національної ідентичності, моральних і духовних цінностей засобами мистецтва руху, виховання поваги до культурно-мистецьких надбань попередніх поколінь. Відповідно, пріоритетним напрямом національної хореографічної педагогіки є збереження нашої унікальної школи – і виконавської хореографічної, і мистецько-педагогічної.

У цьому контексті важливо усвідомлювати, що поступ національного хореографічного мистецтва відбувається не знеособлено, а саме завдяки талановитим самобутнім яскравим особистостям, які щоденно творять танцювальну культуру – збагачують мову танцю, презентуючи у своїй творчості автентичні локальні регіональні особливості лексики народної хореографії. Особливо наочно самобутність педагогічних традицій у сфері професійної хореографії виявляється в діяльності знаних персоналій національної хореографічної освіти, що, головним чином, живлять галузь науковими ідеями і практичними здобутками [1, 250].

Отже, пріоритетною тенденцією розвитку національної хореографічної педагогіки є активізація уваги науковців і практиків до проблеми персоналізму в галузі. Серед відомих досліджень зазначеного напрямку – наукові розвідки Г. Боримської, Я. Верховинця, Д. Демків, Н. Дем'янка, О. Жирова, Н. Зубарева, І. Книш, Б. Кокуленка, Л. Косаковської, Ю. Станішевського, Б. Стаська та ін. Водночас у сучасній теорії хореографічної освіти істотно бракує спеціальних досліджень, що висвітлювали би процеси динаміки розвитку вітчизняних хореографічно-педагогічних шкіл, які, власне, і вважаємо осердям навчання національного танцю в різних формах організації.

У контексті досліджуваної проблеми окремої деталізації потребує досвід хореографічно-педагогічної діяльності відомих українських балетмейстерів (К. Балог, Г. Березової, О. Бердовського, М. Вантуха, П. Вірського,

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

В. Вронського, О. Голдрича, О. Гомона, Л. Калініна, Б. Колногузенка, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, Н. Уварової-Латинської, Л. Чернишової, Я. Чуперчука та ін.), творчість яких стала джерелом практичного освоєння окремих хореографічних форм, їх автентичних зразків, створення численних авторських варіацій, що значно розширило лексичні можливості народно-сценічних танців, сприяючи визначенню стратегії розвитку народної хореографії та формуванню національної хореографічної школи.

Специфікою українського балетмейстерського мистецтва визначаємо той факт, що сукупність його основних теоретико-методологічних концептів сформувалася у вимірі професійно-сценічного виконавства: в умовах театраль-но-видовищної індустрії (у національному балетному театрі) і в ансамблево-естрадній галузі (у діяльності відомих танцювальних колективів). Особливості формування професії балетмейстера в Україні містко схарактеризував Ю. Станішевський: «Найбільшим досягненням української хореографії, свідченням її художньої зрілості є те, що в республіці вирости свої балетмейстери, творці національного репертуару, які своєю діяльністю сприяли утвердженню в Україні професійного балетного мистецтва. Кожний з цих майстрів, використавши багатства мальовничого українського танцю, досвід класичної хореографії, приніс на українську сцену свій творчий почерк, свою манеру <...>» [5, 3]. Сутнісна особливість професійної активності українських балетмейстерів, на наш погляд, полягає в тому, що вона уособлює єдність автентичного танцювального мистецтва з освітньою практикою – процесами хореографічного виховання й навчання.

На основі аналізу фундаментальних праць з розвитку теорії українського танцю (В. Авраменка, В. Верховинця, К. Василенка, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка) можемо стверджувати про формування української хореографічної педагогіки в таких основних теоретико-методологічних напрямках: 1) розробці способів фіксації танцювального матеріалу та авторських систем його запису; дослідженні етнонаціональних джерел народної хореографії та їх теоретичному студіюванні; 2) створенні авторських класифікацій народних танців за різними ознаками та визначенні їх сутнісних характеристик; 3) вивченні семантики, лексики, морфології народного танцю; створенні ґрунтовних теоретичних праць, присвячених дослідженню генези української народної хореографії [1, 254].

Узагальнення провідних тенденцій творчої практики українських балетмейстерів дало змогу обґрунтувати структуру цілей, стратегій і змістових напрямів їхньої діяльності. Зокрема, концептуальною ідеєю функціонування професії балетмейстера у вимірі української хореографічної освіти визначаємо збереження національної самоідентичності засобами танцювального мистецтва в різних напрямках творчої активності. Її реалізація ґрунтується на методологічних принципах: 1) поєднанні академізму й новаторства в сценічних хореографічних формах як необхідного чинника поступу балетмейстерського фаху; 2) ставленні до національного танцю як до носія світоглядної інформації про українську культуру в її ментальних характеристиках; 3) усвідомленні національної хореографії як чинника формування аксіосфери особистості. Практичне втілення окреслених методологічних принципів балетмейстерсь-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

кої діяльності відбувається в різноаспектних парадигмальних напрямках – її хореографічних і педагогічних сенсах, які корелюють між собою, взаємозбагачуючись та утворюючи організовану цілісну структуру професії [2, 420].

Дослідження мистецько-педагогічної спадщини, досвіду видатних педагогів-хореографів дало змогу встановити, що творчу діяльність із формування хореографічних сенсів української національної хореографічної школи вони здійснювали в контексті чітко вираженої ідейно-естетичної позиції, власних теоретико-методологічних підходів, сформованих у результаті різноаспектної хореографічно-педагогічної діяльності: навчально-виховної, етнографічно-пошукової, організаторської, просвітницької та дослідницької.

Педагогічні сенси професії розкривають просвітницький аспект діяльності, характеризують сутність авторських принципів, закономірностей, змісту, методів і прийомів хореографічно-педагогічної роботи. Методологічною основою розвитку педагогічних сенсів українського балетмейстерства вважаємо виявлення глибокого духовного змісту танцювального мистецтва, його виховної ресурсності, художньо-естетичного наповнення [2, 423]. Прищеплюючи відчуття стильових особливостей української танцювальної лексики, вони (балетмейстери) прагнули сформувати у своїх вихованців справжнє розуміння природи й традицій народної хореографії, художній смак, естетичні принципи, глибоку повагу до української хореографічної культури. Так, П. Вірський, сповідуючи своїм мистецтвом велич і красу українського народу, прагнув показати мовою танцю, довершеною «і за змістом, і за формою», «національну своєрідність і народні традиції», характерні риси народу, «а не просто танцювальні зразки» [4, 5]. При цьому кожний талановитий балетмейстер у процесі творчої праці відкривав власне бачення теорії та практики танцю, формував принципи й закономірності створення образів, методи хореографічно-педагогічної роботи. Вони визначають свою творчу методику передовсім живим процесом, яка, зберігаючи певну традиційність, перманентно набуває новаторських рис. «Це лише на перший погляд здається, що вся премудрість у танці – правильно завчити рухи і не переплутати мізансцени, – наголошує М. Вантух на багатоаспектності професії хореографа. – Створюючи танець, балетмейстер реалізовує внутрішні чуттєві імпульси через ритмопластичні форми <...>» [3, 63–64].

Окремі художньо-естетичні й загальнопедагогічні принципи навчання хореографії, обґрунтовані та практично втілені балетмейстерами, стали універсальними, що дає змогу визначити їх перспективними складниками національної хореографічної педагогіки. Зокрема, засадничими серед них визначаємо: формування у вихованців усвідомленого ставлення до хореографічної праці; професіональної вимогливості до результатів діяльності; інтеграцію хореографічного навчання (використання в освітньому процесі елементів різних хореографічних систем: видів, стилів, жанрів хореографії); цілісність хореографічно-педагогічного процесу (органічної єдності та взаємозв'язку всіх напрямів роботи виконавського колективу: навчально-виховної, організаційної, постановочної, режисерської, просвітницької, концертної); систематичність і послідовність хореографічної підготовки [2, 424].

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

Отже, загальновідомі національні хореографічні колективи стали своєрідними творчими лабораторіями формування концептів професії балетмейстера. Видатні митці хореографічного мистецтва уможливили загалом творення національної хореографічної школи. Незважаючи на множинність підходів до інтерпретації балетмейстерської діяльності, її узагальненими концептуальними напрямками визначаємо: 1) актуалізацію виховання молоді на кращих національних культурно-мистецьких традиціях; 2) удосконалення та систематизацію хореографічної лексики, розвиток її традиційних та осучаснених властивостей; 3) розширення виражальних можливостей танцю у різних формах сценізації; 4) утвердження авторських методичних систем і технологій хореографічно-педагогічної роботи.

### *Література*

1. Благова Т. О. Динаміка розвитку школи українського народного танцю (у контексті діяльності видатних педагогів-хореографів ХХ ст.). *Współczesne problemy kultury i sztuki* : monograph / scientific editors : dr Karolina Janczy, dr Olga Lukovska, dr Tetyana Nestorenko. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, 2016. S. 250–260.
2. Благова Т. О. Розвиток хореографічної освіти в Україні (ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.04. Полтава, 2021. 595 с.
3. Вадясова Н., Чернець В., Шульгіна В. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха. Київ : НАКККіМ, 2012. 152 с.
4. Павло Вірський: життєвий і творчий шлях / упоряд.: Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с.
5. Станішевський Ю. О. Павло Павлович Вірський. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ-ри УРСР, 1962. 46 с.

**Тараненко Юлія Петрівна,**  
*кандидатка педагогічних наук,  
Бердянський державний педагогічний університет*

## **ДОСВІД УПРОВАДЖЕННЯ ЗОШИТА ІЗ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В ПРАКТИКУ РОБОТИ ЗАКЛАДІВ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ**

Відповідно до Закону України «Про освіту» позашкільна освіта є невід’ємним складником системи освіти, яка створює додаткові можливості для духовного, інтелектуального і фізичного розвитку дітей та підлітків [1].

В умовах збройної агресії російської федерації, як зазначено в Листі Міністерства освіти і науки України, заклади позашкільної освіти продовжують активно працювати, організовуючи освітній процес, виховання, розвиток творчих здібностей дітей та учнівської молоді, забезпечуючи їх змістовне дозвілля та психологічну підтримку. Залежно від безпекової ситуації освітній процес у позашкільних закладах освіти здійснюється за дистанційною та змішаною формами навчання [2].

Частина закладів позашкільної освіти Донецької, Луганської, Запорізької, Херсонської, Чернігівської, Миколаївської та Дніпропетровської областей



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

перебуває в зоні бойових дій або під окупацією. У зв'язку із цим такі позашкільні заклади або призупинили діяльність, або продовжують працювати в умовах дистанційного режиму.

Усе це зумовлює актуальність розробки, адаптації та апробації нових практик і методики в освітньому процесі позашкільних закладів в онлайн-форматі.

*Мета нашого дослідження* – розкрити досвід упровадження зошита із сучасного танцю в практику роботи закладу позашкільної освіти з навчання хореографії у форматі онлайн.

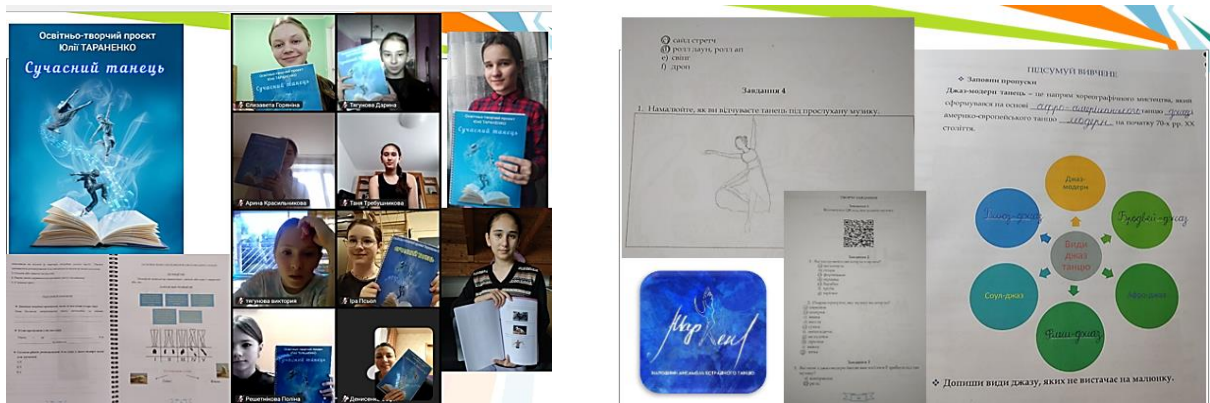
Зошити з друкованою основою увійшли в освітній процес відповідно до реформи «Нова українська школа». Потенціал таких матеріалів передбачає сукупність наукової, дидактичної, психолого-педагогічної складових, що є умовою ефективної реалізації освітнього процесу.

Аспектам створення та використання робочих зошитів присвячені публікації Г. Голобкової, Є. Белоруссова, А. Данилова, А. Шехмірзова, Т. Лаврика й ін.

У дослідженнях таких науковців, як В. Онишук, О. Нільсон, Н. Преображенська, І. Худолєєв, Л. Єрмолаєва, І. Іонів, Ю. Троїцький, М. Савчин, В. Староста, Л. Нечволод, І. Упатова та ін. наголошено на підвищенні ефективності освітнього процесу за допомогою робочих зошитів.

Ми розробили та впровадили в практику роботи позашкільних закладів освіти зошит із сучасного танцю, який охоплює теоретичний матеріал із сучасного танцю, джаз-модерн танцю, термінології та перевірки знань за рахунок інтерактивних цікавих завдань, спектру творчих вправ та ін. [4] (мал. 1).

Апробація проходила в народному ансамблі естрадного танцю «Мар-Лен» Центру дитячо-юнацької творчості ім. Є. Рудневої Бердянської міської ради Запорізької області (керівниця – заслужена працівниця культури України Олена Мартиненко), у якому маємо 20-річний досвід роботи. Наша практика в колективі передбачає вивчення зі здобувачами позашкільної освіти сучасного танцю, що входить у навчальну програму, а, отже, включає теоретичний і практичний матеріал.



Мал. 1. Робота із зошитом із сучасного танцю

Ми надали зошити (книжковий варіант) здобувачам позашкільної освіти й почали роботу: практичну (онлайн) і теоретичну (у зошиті). На початку апробації було проведено анкетування з метою виявлення першого враження від виконання завдань.

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

В анкетуванні взяли участь 12 дітей віком від 8 до 12 років. 100% респондентів наголосили на тому, що зошит дуже цікавий, зручний, яскравий; з ним легше вивчати теоретичний матеріал; з ним з'являються радісні, чудові, неймовірні емоції. На питання, які завдання подобаються більше, отримали різноманітні відповіді: 20% зазначили, що розмальовки, 15% – письмові; 35% – творчі, а 30% зазначили, що найкращим для них є читання та перевірка власних знань.

Кожного тижня ми надавали завдання з опрацювання певних сторінок зошита, окрім цього, під час занять в онлайн-форматі на платформі ZOOM ми закріплювали матеріал практично, а саме виконували основні пози та положення джаз-модерн танцю та ін. Зроблені завдання в зошиті надсилали викладачам у спільному чаті в Telegram у вигляді фотозвітів.

По завершенні навчального року на підсумковому занятті ми перевірили рівень знань за роботою в зошиті шляхом проведення вікторини й виявили, що в групі немає жодного здобувача позашкільної освіти, який не засвоїв теоретичний матеріал. Максимальний бал був 1700, а мінімальний – 739, тобто це відповідь мінімум на 50% запитань, що демонструє позитивний результат та оволодіння теоретичним матеріалом згідно з програмою навчання в ансамблі.

Підсумкове анкетування, яке провели по закінченні опрацювання зошита із сучасного танцю, дало такі результати. Ми з'ясували, що 100% респондентів вказали, що в зошиті матеріал доступний і змістовний, 50% здобувачів позашкільної освіти оцінили рівень своїх знань як достатній і 50% – високий, жоден не оцінив свої знання на середньому або низькому рівні. Усі рекомендували зошит для роботи іншим дітям, бо отримали задоволення в процесі виконання завдань, а також вказали, що матеріал подано зручно та пізнавально. Наведемо декілька цитат з результатів анкетування. Зазначено: «Мені все сподобалось» (50%), «Мені взагалі дуже все сподобалося в зошиті, особливо творчі завдання» (20%), «Сподобалось оформлення зошита, інформація зрозуміло подана, опрацювання матеріалу не займало багато часу» (10%), «Є новий матеріал, є завдання для перевірки своїх знань. Все супер!» (10%), «Не можу конкретизувати, сподобалось те, що там є багато цікавого матеріалу та практичних робіт» (5%), «Сподобалось те, що це книга. Не сподобалось, що зошита мало» (5%). Отже, як бачимо з відгуків, усі вони позитивні.

Тож досвід упровадження зошита із сучасного танцю для здобувачів позашкільної освіти показав, що діти із задоволенням опановують теоретичний матеріал, розвиваючи свої творчі здібності. У них формується естетичний смак, покращується настрій.

Перспективи нашого дослідження вбачаємо в роботі над розробкою та створенням нової частини (або продовження) зошита із сучасного танцю.

### *Література*

1. Про освіту : Закон України. URL <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 15.04.2023).

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

2. Лист Міністерства освіти і науки України від 14.04.2022 № 1/4141-22. URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/rozashkilna-osvita> (дата звернення: 10.02.2023).

3. Нечволод Л. І. Педагогічні умови впровадження робочих зошитів з друкованою основою в процес індивідуалізації навчання школярів : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.09. Харків, 2000. 180 с.

4. Тараненко Ю., Марфіян К., Назарова А., Піліпішина К., Самойлова С. Сучасний танець : зошит для дітей 8–11 років / за ред. Ю. Тараненко ;БДПУ. 2023. Ч.1. 59 с.

*Гладка Людмила Володимирівна,  
провідна концертмейстерка  
Київського національного університету культури і мистецтв,  
старша викладачка, провідна концертмейстерка  
Національного університету фізичного виховання і спорту України*

## **РИТМІКА У ВИХОВАННІ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ**

Ритм, на відміну від інших засобів виразності, належить не лише музиці. Усі часові види мистецтва проявляють ритмічні властивості, демонструючи різноманітні форми художньої організації часу. У сенсі музики ритм є організованою послідовністю тривалостей музичних звуків, а в хореографічному ритмі – організована послідовність тривалостей танцювальних рухів.

Сучасні українські дослідники Г. Ніколаї, В. Ключко, Т. Благова, О. Бикова, Л. Хоцяновська розглядають у власних наукових публікаціях проблеми музично-ритмічного виховання студентів-хореографів закладів вищої освіти.

«За сто років свого існування метода Далькроза набула трансконтинентального характеру, поширившись у країнах Європи, Америки, Азії, Австралії. Популярність ритміки зумовлена її безмежними можливостями розвивати творчий потенціал особистості, її соціально-комунікативні здібності, здатність до експресивного самовираження» [4, 222].

Упродовж минулого століття в процесі навчання нових поколінь митців найкращі системи музично-ритмічного виховання, що успішно використовують і донині, створили саме музиканти: швейцарський композитор, піаніст, диригент і педагог Еміль Жак-Далькроз (1865–1950), угорський композитор і музикознавець Золтан Кодай (1882–1967), німецький композитор, музикознавець і педагог Карл Орф (1895–1982).

В основі системи «Ритмічної гімнастики» Е. Ж.-Далькроза, яка отримала назву «Евритміка», «Ритміка», лежить зв'язок між тілесною моторикою і слуховим сприйняттям музики. Ритміка розвивала слух та м'язове відчуття ритму й з великим успіхом впроваджувалася в Школі музики і ритму, Інституті ритму Далькроза в Хеллерау.

З. Кодай зі своїм учнем Й. Адамом створив музично-педагогічний «Метод Кодая» – послідовний підхід до музичного розвитку дитини відповідно до її можливостей, з використанням «ритмічних концепцій» на основі автентичної народної та доброякісної класичної музики.

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

У музичній педагогіці К. Орф відомий своєю авторською музично-освітньою системою, сутність якої полягає в розвитку музичних здібностей дитини через імпровізацію в музиці та рухах. Карл Орф разом із Доротесею Гюнтер створив Школу гімнастики, музики і танцю «Гюнтершуле» в Мюнхені. У 1961 році його музично-педагогічна система реалізувалася у створення Інституту Орфа – інституту музичного виховання при Вищій школі музики і сценічного мистецтва Моцартеум в Мюнхені.

Саме з огляду на перераховані факти рекомендуємо здійснювати викладання дисципліни «Ритміка» для студентів-хореографів висококваліфікованими музикантами-фахівцями з професійною консерваторською освітою та досвідом практичної роботи у сфері хореографічного мистецтва.

Музичний ритм – це часова й акцентна сторона мелодії, гармонії, фактури, тематизму й усіх інших елементів музичної мови, тобто ритмічний малюнок твору. Виявити на слух і проаналізувати ритмічні властивості елементів музичної тканини – для студентів-хореографів завдання не з легких. У музиці різних історичних епох і культур метро-ритмічні властивості й закономірності проявляються по-різному, а функції метру та ритму часом змінюють своє значення.

«Розглядаючи невеликі смислові одиниці музичного матеріалу, виділимо метро-ритмічні й артикуляційно-синтаксичні засоби. У межах малих часових структур саме вони, з огляду на приналежність до обох систем – музики й танцю, стають центральною сферою взаємодії та стрижнем музично-хореографічної єдності» [3, 66].

Музичний метр у широкому сенсі – це форма організації музичного ритму, основана на певній вимірювальній одиниці, мірі. З допомогою метру відбувається об'єднання ритмічних компонентів в організовану систему. Як мірило часу в музиці використовують часову величину такт, що містить градацію сильних та слабких долей.

«Наявність метро-ритмічних відчуттів – необхідна умова під час навчання хореографії та музичного мистецтва. Американський психолог Карл Сішор виокремлює 25 музичних здібностей, до яких зараховує відчуття часу, тривалості звуку, відчуття ритму, контроль ритму, контроль часу, рухові уявлення» [5, 30].

Рівномірний розподіл на долі часу всередині такту виражається музичним розміром, який показує, на які тривалості ділиться такт і скільки їх в ньому.

З термінами метру й ритму в музиці тісно пов'язане поняття музичного темпу. Темп – це швидкість руху. У музиці темп залежить від змісту й образу музичного твору, і зазвичай, його вказує композитор у нотному тексті. Для встановлення точного темпу в музичному мистецтві використовують метроном. Кожен удар метронома – це одиниця часу, власне доля конкретного метру, яка відповідно до обраного музичного розміру рахується як половинна, четвертна, восьма чи шістнадцята тривалість.

«З огляду на це, особливої уваги набуває розвиток музично-ритмічних здібностей, які є невід'ємним (основним) компонентом індивідуальних твор-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

чих здібностей майбутніх педагогів-хореографів, що в свою чергу сприяє формуванню творчого потенціалу особистості фахівця» [1, 40].

У Національному університеті фізичного виховання і спорту України на кафедрі хореографії і танцювальних видів спорту тренерського факультету за ініціативи та підтримки завідувача кафедри І. М. Сороновича з 2020 року успішно викладають дисципліну «Історія та основи теорії музики» для студентів-хореографів, завдяки якій реалізується комплексне музичне виховання студентської молоді з поглибленим вивченням розділу «Ритм і метр».

У 2022–2023 навчальному році до переліку дисциплін освітньо-професійної програми 024 «Хореографія» першого бакалаврського рівня вищої освіти НУФВСУ включено дисципліну «Практикум з ритміки в хореографії», яка забезпечує природній практичний розвиток метро-ритмічного відчуття студентів.

«Ритміка дозволяє особистості пізнавати музику через співвіднесення її з власним внутрішнім світом, верифікує світовідчуття особистості через тілесну пластику, гармонізує її духовний, психічний і фізичний стани» [4, 222].

У процесі практичного ритмічного розвитку студенти-хореографи формують навички користування електронним метрономом, навчаються розрізняти музичну темпову шкалу, види музичних розмірів, застосовувати їх у власній професійній діяльності, виконуючи цілу низку групових та індивідуальних вправ під метрономом, імітуючи удари метронома плесканням та притопами, відпрацьовуючи ритмічні малюнки та рівномірну пульсацію метру в парах.

Надзвичайно цінним професійним здобутком для сучасного хореографа є вміння диригувати, тобто тактувати прості музичні розміри. В основі прийомів тактування лежать дводольні, тридольні і чотиридольні схеми-фігури диригентських змахів. Володіння такими навичками значною мірою допомагає в слуховому сприйнятті студентами-хореографами музичних творів і визначенні ними на слух музичних розмірів.

«На відміну від звичайної гімнастики, підпорядкованої тільки метру, в ритмічній гімнастиці Далькроза всі рухи виконували під музику. З ускладненням ритмічних завдань виявлялася і виховна роль уроку ритміки: вони розвивали в студентів увагу, зосередженість, зміцнювали волю, прагнення досягти поставленої мети, виробляли злагожденість дій усього колективу» [2, 25].

Дисципліна «Практикум з ритміки в хореографії» у процесі викладання та навчання доповнюється новими формами, способами і методами навчання: з крайнього впроваджуємо індійську ритмічну вокальну традицію Коннакол, ритмічний алфавіт Б. Гребя, метрично розподіляємо й чітко ритмічно прораховуємо короткі танцювальні фрагменти, з обов'язковим відчуттям сильних і слабких долей метру, створюємо розгорнуті групові й індивідуальні музично-ритмічні композиції, поєднуючи наші просторово-часові здобутки. На цьому зупинятися не плануємо, прагнемо рухатися тільки вперед до вдосконалення в усіх його проявах, до метро-ритмічного розвитку та перемоги над тимчасовими недоліками й труднощами.

1. Бикова О. Розвиток музично-ритмічних здібностей як складової індивідуальних творчих здібностей майбутніх педагогів-хореографів. *Наука і освіта. Педагогіка*. 2016. № 6. С. 40–45.
2. Благова Т. Ритміка у системі неперервної хореографічної освіти: історико-педагогічний аспект. *Освітологічний дискурс*. 2014. № 4. С. 22–33.
3. Гладка Л. Особливості викладання дисципліни «Історія та основи теорії музики» у студентів-хореографів ЗВО фізичного виховання і спорту. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2022. № 3. С. 64–68.
4. Ніколаї Г. Ю. Методичні засади ритмічної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва і хореографії. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2018. № 6. С. 221–232.
5. Хоцяновська Л. Виховання відчуття метроритму в хореографів. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Час*. 2018. № 1 (61). С. 30–35.

**Войтович-Смирнова Мирослава Євгенівна**  
художня керівниця Народного художнього колективу  
ансамблю танцю «Джерельце»  
КЗЗСО «Луцький ліцей №25» Луцької міської ради

## **АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ «ДЖЕРЕЛЬЦЕ» – СКАРБНИЦЯ НАЦІОНАЛЬНОГО, ПАТРІОТИЧНОГО ТА ТВОРЧОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ**

Хореографія як вид мистецтва володіє значними резервами для розвитку та виховання дітей. Її основним засобом є рух у всьому його різноманітті. Рух і музика одночасно впливають на дитину, сприяють розвитку координації, музикальності та артистичності, формують естетичні компетентності.



Ансамбль народного танцю «Джерельце», створений на базі ЗОШ №25 у м. Луцьку в 1991 році. Уже більше тридцяти років наші вихованці залучені до справжнього високого мистецтва народних танців. Я, як художній керівник колективу, протягом багатьох років приділяю особливу увагу вихованню учасників колективу, зокрема формуванню патріотичного ставлення до су-

### Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

часних подій, які відбуваються в нашій країні. Моє завдання як педагога-хореографа полягає в тому, щоб невинно підвищувати хореографічну культуру вихованців колективу, знайомити їх з кращими зразками танцювального мистецтва, із життям і діяльністю провідних хореографів, танцюристів і композиторів, які працювали в галузі танцювальної музики. Крім того, педагог-хореограф повинен навчити своїх вихованців основам танцювального мистецтва, дати їм необхідні знання, навички, танцювальну техніку, враховуючи вікові особливості дітей. Значне місце в діяльності колективу посідає виховання майбутніх громадян нашої держави, формування в них гордості за нашу країну. В умовах повномасштабного вторгнення росії в життя мирних людей України наша нація, наш народ є непоборні. Ми – не скорені, ми – сильні, ми – непереврені. Ми – воїни, ми – герої, ми – волонтери. Кожен з нас воює на своєму фронті: ми, учасники хореографічного колективу, на своєму – мистецькому.



У наш час відбувається повернення до традицій етнопедагогіки, відроджуються національні звичаї, обряди українського народу. Хореографічне мистецтво покликане відтворювати ці народні скарби з метою передати сучасній людині красу, характерну українській щирій душі, яка об'єднує в собі почуття прекрасного, культуру поведінки, здоровий спосіб життя, повагу й чуйність до людей, до праці, оптимізм і любов до рідної України. У системі художнього виховання дітей навіть у цих тяжких умовах хореографічні заняття в колективі «Джерельце» тривають, оскільки зміцнюють організм, виправляють деякі фізичні вади та душевні потрясіння. У вихованців виробляється неабияка сила і витривалість, наполегливість у досягненні мети, формується вміння переборювати труднощі. Тому надзвичайно важливе й водночас складне завдання педагога-хореографа – залучити дитину до світу прекрасного, виховати в неї витончений смак, закласти ті доброзичливі основи, які допоможуть їй стати людиною з тонким почуття прекрасного; людиною, чия душа відкрита назустріч усім проявам творчого таланту. Концертні виступи на теперішній час є також необхідні, адже вони є одним із головних виховних засобів: переживання успіху приносить дитині морально-естетичне задоволення, виховуючи почуття відповідальності, дружби, почуття краси. В умовах війни учасники Народного художнього колективу ансамблю танцю «Джерельце» беруть участь у благодійних концертах та акціях на підтримку ЗСУ, їздять на

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

конкурси, щоб підтримати бойовий дух наших воїнів. Вони відчують себе гордими за себе, за свою країну. У цей важкий час діти прагнуть допомогти бійцям не тільки мистецтвом, а й ліками, продуктами харчування, тому власноруч готують вітамінні суміші з калиною, медом та горіхами, формують набори сухофруктів, а для підтримання морального духу воїнів малюють малянки. Вони вірять, як і ми всі, у перемогу.

Отже, людина, яка присвятила себе педагогічній та виховній діяльності, повинна володіти багатьма професійними якостями. Слід пам'ятати, що в наших руках не просто учень (вихованець), а людська особистість з усіма характерними тільки їй рисами, поглядами та переконаннями. Робимо те, що любимо! Любімо те, що робимо!

*Бабенко Ірина Андріївна,  
магістерка хореографії,  
художня керівниця ансамблю танцю «Школи танцю ExceLsiOr»  
освітньо-культурного центру «Дивосвіт» м. Київ*

## СПЕЦИФІКА ПОСТАНОВЧОЇ РОБОТИ В ДИТЯЧОМУ АНСАМБЛІ ТАНЦЮ «ШКОЛА ТАНЦЮ EXCELSIOR»

Постановча робота в дитячому хореографічному ансамблі танцю «Школа танцю ExceLsiOr», відповідно до виду хореографії, має свою специфіку, але спирається на загальні вимоги формування репертуару:

- підбір ідеї та сюжету для танцювальної композиції;
- музичний матеріал;
- хореографічна лексика;
- сценічний костюм.

**I. Формування репертуару. Підбір ідеї та сюжету для танцювальної композиції.** Репертуар визначає творче обличчя колективу, його художній рівень, суттєво сприяє конкурентоспроможності, є основою всієї навчально-виховної роботи. Правильність підбору репертуару полягає передусім у його актуальності, в органічному поєднанні форми та змісту, у його затребуваності. При формуванні репертуару необхідно враховувати творчі, виконавські можливості колективу. Якщо виконавські, вікові, художні можливості не дозволяють колективу повною мірою розкрити на сцені задум того чи іншого твору, то він не тільки втрачає художню цілісність, сценічну правдивість, але й хибно впливає на психологію виконавця, на творчий ріст колективу, знеохочує глядача до мистецтва танцю.

Хореограф-постановник як будь-яка творча людина черпає свої ідеї з різних життєвих джерел: казки, природа, людство, космос. Перша сходинка, на яку ступає хореограф у створенні танцювальної композиції, – ідея. Ідея – це фундамент для будови яскравого, виразного, захопливого твору. Для того щоб ідея передалась глядачеві слід продумати кінцевий результат. Результат, який змусить глядача задуматись над тією чи іншою проблемою, ситуацією.



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Танець – це розповідь, яка, як і будь-який твір, має логічне завершення. При пошуку ідеї для танцювальної композиції слід враховувати вікові та психологічні особливості учасників [6].

З'явилась ідея – «про маленьких гномів», кінцевий результат – «гноми збирають докупи алмази», після цього хореограф продумує сюжет танцювального твору, використовуючи основні закони драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і зав'язка). У танці може бути відсутня сюжетна лінія, проте закони драматургії обов'язкові для всіх танців. У сюжеті балетмейстер має продумати деталі (де відбувається історія, хто чи що допомагає або, навпаки, перешкоджає втілити ідею, характер і внутрішній стан героїв), які допоможуть створити композицію зрозумілою для виконавців й особливо для глядачів.



Постановча робота «На пошуки скарбів»  
Dance School ExcelSiOr (Ексельсіор) м. Київ [5]

**Музичний матеріал.** Продумавши ідею та сюжетну лінію твору, хореограф-постановник підбирає музичний матеріал, хоча існує і другий шлях до створення – спочатку знаходиться музичний матеріал, який хореографа надихає на ідею та сюжет.

Образна, змістовна та виразна музика допомагає створити якісну хореографічну постановку. Між музикою і танцем існує найтісніший зв'язок, а тому балетмейстер, безсумнівно, отримає суттєву користь, якщо буде знайомий із цим мистецтвом практично. У сучасній хореографії на теперішній момент більшість хореографів використовують готовий музичний матеріал, але бувають моменти, коли важко знайти ту мелодію, яка передає ідею задуму цілком, тому хореографи співпрацюють з композиторами або диджеями.

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

Беручи готовий музичний матеріал за основу танцю, балетмейстер повинен насамперед проникнути в задум автора музики, визначити, збігається чи ні задум композитора з його думкою. Вибравши музичний твір, балетмейстер повинен визначити його форму, розподілити його на частини, фрази, речення, з'ясувати музичний темп, мелодійний та ритмічний малюнок, встановити динамічні відтінки і так повністю оволодіти змістом, формою, композиційною структурою музичного твору. Слід також пам'ятати, як важливо вміти композиційно чи виконавськи підкреслити ті чи інші акценти, вміти стримати чи на час прискорити темп твору. І музика, і танець, зрештою, повинні бути єдиним закінченням твором мистецтва [6].



Хореографічна постановка «Африканське паті»  
Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ [3]

**Хореографічна лексика.** Танцювальна лексика виникає і розвивається не в абстракції, а в певному просторовому вимірі. При аналізі роботи хореографа можливе умовне відокремлення цього компонента із цілого. Рухи танцю – це своєрідні знаки, що подібні до звуку, слова, але мають пластичне значення. Подібне, але не рівнозначне. Ось чому взагалі не можна перекладати рухи на мову слів, але водночас вони самі є мовою, тільки в собі, як і в музиці, емоційно-образною думкою.

Будь-який рух – не статика, але він може бути неоднаково динамічним і залежно від цього по-різному використаний виконавцем. За допомогою танцювальної мови виконавець виражає думки, почуття, розкриває стосунки між людьми, їх характери, образи героїв, ідею твору. Працюючи над хореографічним текстом, балетмейстер має навчити своїх виконавців такої хореографічної лексики, яка цілком розкриє їх героя. У хореографічному творі один рух породжує другий, вони логічно пов'язані і становлять єдине ціле, єдину, логічну, розвинуту фразу, речення.

Танцювальна лексика складається з па, поз (статичних та динамічних), жестів, міміки, ракурсів. Усе це стає танцювальним текстом тільки в тому

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

випадку, коли наявна думка. Механічно збудовані рухи стають безглуздими. Створюючи танцювальний твір, балетмейстер не має складати окремі рухи або фрази, його завдання – збудувати цільну за змістом і драматургією композицію. Перед тим як почати роботу над хореографічним твором, балетмейстер має зрозуміти, яку думку він хоче виразити в танцювальній композиції, що він прагне сказати глядачеві [6].



Хореографічний номер «В гостях у Попелюшки»  
Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ [4]

**Сценічний костюм.** У танці все повинно бути гармонійно. Величезну роль виконує костюм, від нього залежить половина успіху при виконанні будь-якого танцю. А костюм, у якому танцює дитина, ще й виховує його художній смак, тому керівник хореографічного колективу повинен дуже уважно ставитись до його створення.



Постановча робота «Шкільна перерва»  
Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ [2]

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

Костюми для дитячого хореографічного ансамблю повинні повністю відповідати віковим стандартам. Для доброго сприйняття глядачем костюми дітей повинні вирізнятися яскравістю, зі смаком підбраною кольоровою гамою тканини, доцільного і оригінальністю фасону.



Постановча робота «Ляльковий дім»  
Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ [1]

**Висновок.** Керуючись багаторічним практичним досвідом роботи в дитячому танцювальному колективі, можемо зробити висновок про те, що важливо дати дітям грамотну і систематичну підготовку в хореографічному класі. Треба зауважити, що успіх дітей у хореографічному колективі залежить від викладача, який або володіє професійними знаннями і вміло застосовує їх у навчально-тренувальній роботі, або допускає помилки, які негативно впливають на дітей. Викладачам хореографії важливо знати особливості методики роботи з дітьми різних вікових груп, розбиратися в причинах найбільш поширених помилок, що трапляються в практиці.

Концертна діяльність – це підсумковий і, напевно, найголовніший етап у навчанні дітей хореографічного мистецтва. Це своєрідний екзамен як для викладача, так і для учнів.



М. М. Вантух (центр), В. С. Білошкурський (ліворуч) з керівниками та вихованцями Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ, 02.06.2023 р.

Оволодівши необхідними знаннями, навичками і вмінням, навчившись осмислювати зміст досліджуваного хореографічного матеріалу, виразно його виконувати, діти по-новому, більш активно та свідомо починають ставитися до занять. Кожен прожитий день, кожне заняття, репетиція чи концерт змінюють інтереси та можливості дітей.

У результаті активного емоційного знайомства з хореографією формується художній смак дітей, вони починають помічати і сприймати прекрасне не тільки в мистецтві, але й у житті.

### *Література*

1. Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ «Ляльковий дім». URL: <https://www.youtube.com/@excelsiordanceschool.6868> (дата звернення: 03.05.2023).
2. Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ «Шкільна перерва». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0kgIVKcYSww> (дата звернення: 03.05.2023).
3. Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ. «Африканське паті». URL: <https://youtu.be/BSXvmETWUpE> (дата звернення: 3.05.2023).
4. Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ. «В гостях у Попелюшки». URL: <https://youtu.be/id1YJ94M7MM> (дата звернення: 3.05.2023).
5. Dance School ExceLsiOr (Ексельсіор) м. Київ. «На пошуки скарбів». URL: <https://youtu.be/jpVFfa95hI3g> (дата звернення: 3.05.2023).
6. Пуртурова Т. В., Белікова О. М., Кветний О. В. Навчайте дітей танцювати : навч. посіб. для студентів закладів середньої професійної освіти. URL: <https://studfile.net/preview/2299977/page:2/> (дата звернення: 23.04.2023).

*Дольчук Олена Іванівна,  
художня керівниця Народного ансамблю народного танцю «Барвінок»  
Борщагівської мистецької школи (с. Софіївська Борщагівка Київської обл.)*

*Дольчук Володимир Вікторович,  
заслужений працівник культури України, відмінник освіти України,  
художній керівник Народного ансамблю народного танцю «Барвінок»  
Борщагівської мистецької школи (с. Софіївська Борщагівка Київської обл.),  
начальник творчого відділу Національної хореографічної спілки України*

## **ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ НА ПРИКЛАДІ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ НАРОДНОГО ТАНЦЮ «БАРВІНОК» БОРЩАГІВСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

Для нашого колективу війна розпочалася у 2014 році.

На той час у Народному ансамблі танцю України «Барвінок» Луганського навчально-виховного об'єднання «Барвінок» № 9 займалися 716 дітей та молодь віком від 5 до 18 років, колектив мав великий професійний педагогічний склад: 10 хореографів, 5 концертмейстерів, костюмер, адміністратор. До того в Луганську були відкриті 4 філіали ансамблю.

Після 11 травня 2014 року, коли відбувся псевдореферендум на окупованій території Луганської області, ми зрозуміли, що не зможемо далі працювати. Але була ще маленька надія, що українська влада повернеться, потрібен тільки час.

Щоб зберегти ансамбль, вирішили на літо вивезти частину колективу з Луганська. Організували виїзд дітей спочатку до Києва, потім до Польщі, далі до Франції. Ми мандрували, виступали під прапором України, проводили майстер-класи, творчі зустрічі із закордонними колективами, чекали на визволення нашого Луганська. Так тривало два місяці – із червня по серпень. Наше місто залишалося в окупації, можливості приймаючих сторін закінчувалися, потрібно було повертатися. Із 45 учасників до Луганську ми привезли 5 дітей. Усіх по дорозі зустріли батьки, які виїхали зі своїх домівок. Ми відчували, коли віддавали дітей батькам, біль, прикрість, розпач. Так розпадався наш «Барвінок».

Але ми шукали варіанти продовжити життя «Барвінка» і завдяки друзям з Польщі, а саме художньому керівнику ансамблю Народного танцю «Черемош», заслуженому працівнику культури України Володимиру Денеки, мерії міста Венгожево, частина колективу виїжджає на місяць з 1 вересня до міста Венгожево Вармяно-Мазурського воєводства для участі в спільному культурному проєкті з польськими дітьми. У Київ з'їхалися діти, які на той час уже мешкали в різних областях України – і знову «Барвінок», хоч і на деякий час, повернувся до творчого життя.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Після проєкту барвінківці повернулися до батьків. 29 жовтня 2014 року ми, керівники Народного ансамблю танцю України «Барвінок» Луганського навчально-виховного об'єднання «Барвінок» № 9 Олена та Володимир Дольчуки, виїхали з Луганська до Києва. Луганський «Барвінок» закінчив своє існування, війна триває...

24 лютого 2022 рік. Ранок. Уся Україна прокинулася від вибухів. Повномасштабне вторгнення окупаційних військ РФ.

Лютий та березень ми, керівники вже Народного ансамблю народного танцю «Барвінок» Борщагівської мистецької школи Борщагівської ОТГ, як і велика кількість мешканців Київської області, залишилися на місці та робили все можливе для визволення нашої землі. Паралельно провели опитування місцезнаходження учасників нашого колективу: зі 120 дітей на місці залишилося 5, інші виїхали. Розпочався новий етап життя ансамблю в умовах війни.

У квітні, як тільки відбили рашистські війська від Києва, розпочали репетиції в онлайн-режимі. У травні стали повертатися діти, але невелика кількість, ми вирішуємо проводити живі репетиції. Спочатку 9 дітей, потім 11, 15, 19, 21, 21 зі 120.

На той час для себе ми розробили план відродження колективу в умовах війни, який включав вирішення таких основних завдань:

1. Збереження ансамблю в будь-якому випадку.
2. Організація продовження навчального процесу в офлайн-режимі (для дітей, які на місці) та в онлайн-режимі (для дітей, які перебувають на відстані).
3. Долучення родин учасників колективу до донатів на ЗСУ (аптечки, дрони, позашляховики).
4. Участь ансамблю в культурних заходах, проєктах на підтримку ЗСУ.
5. Організація гастрольних турів у Європі з концертами на підтримку ЗСУ, культури України.

Найбільш складно було організувати гастрольні тури, бо із 21 учасника із 4 різних вікових категорій це зробити майже неможливо. Провели таке:

Перше – домовилися із французькими друзями на перебування наших вихованців по родинях протягом трьох тижнів у червні 2022 року та надання місця для репетиційного процесу, організацію концертів на підтримку ЗСУ [1].

Друге – по дорозі до Франції збирали дітей, а саме у Львові (ті, хто був в областях Заходу України), Польщі, Словаччини, Чехії, Німеччини.

Так наша делегація зібралася до 47 учасників – і ми доїхали до Франції, регіону Парижа. 33 дні подорожі: репетиції, екскурсії, підготовка до виступів, концерти, спілкування у французьких родинях, участь у Міжнародному фестивалі у Жонзаці (регіон Атлантики). Діти були на цей час у безпеці [1].

Все колись закінчується, і потрібно було повертатися. І як й у 2014 році, по дорозі додому батьки забирали своїх дітей, а деякі, навпаки, поверталися з нами в Україну.

Ця поїздка не тільки зберегла наш колектив, а й дала можливість приєднатися до культурного фронту, який розпочали творчі колективи України. Нашими виступами ми говорили, що є українська культура, є українська нація і є незалежна вільна Україна, а також дякували французькому народові за

## **Секція 2. Хореографічна педагогіка**

міцну підтримку в такий дуже важкий і вирішальний час для нашої держави. Під час виступів наш колектив зібрав 2000 євро на підтримку ЗСУ, які передав у Фонд Сергія Притули. Повертаючись у свою Софіївську Борщагівку, ми вже твердо знали: наш «Барвінок» є, він існує і буде існувати [1].

З такою впевненістю та вірою ми розпочали 2022–2023 навчальний рік. Він був, з однієї сторони, тяжкий у сенсі проведення репетицій, участі у фестивалях, конкурсах, а з іншої – цікавий на творчі події. Як і всі творчі колективи, ми займалися при ліхтарях, іноді без опалювання, з повітряними тривогами, ракетними обстрілами.

На сьогодні в колективі – 82 юних учасники. У вересні 2023 року будемо проводити великий набір дітей у підготовчий склад ансамблю. Розпочинаємо 2023–2024 навчальний рік з вірою у ЗСУ, у Перемогу, в Україну і в наших вихованців! Все буде Україна! Рухаємося до Перемоги

### *Література*

1. Barvinok-Kyiv – Facebook. URL: <https://m.facebook.com/groups/1429847187314792/?ref=share> (дата звернення: 04.05.2023).

*Вартовник Валентина Олександрівна,  
заслужений працівник культури України,  
відмінник освіти України,  
методист вищої категорії,  
керівник та балетмейстер-постановник  
Народного художнього колективу  
ансамблю танцю «Серпанок» ЦТДЮГ,  
член Національної спілки хореографів України,  
доцент кафедри хореографії та мистецтвознавства  
Львівського державного університету  
фізичної культури ім. Івана Боберського, Львів*

*Шелейкіс Яна Євгенівна,  
старша викладачка кафедри хореографії та мистецтвознавства  
Львівського державного університету фізичної культури ім. Івана Боберського,  
керівник гуртка-методист Народного художнього колективу ансамблю  
танцю «Серпанок» ЦТДЮГ, Львів*

## **СУТНІСТЬ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КЕРІВНИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ**

Майбутнє української нації залежить від змісту цінностей, світоглядної орієнтації дітей та молоді, від того, якою мірою духовність стане основою їхнього життя. Тому важливим завданням позашкільної освіти, складовим компонентом освіти в Україні, є пошук і використання дієвих засобів для здобуття дітьми і молоддю додаткових знань, умінь і навичок за інтересами,



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

здатних забезпечити їм інтелектуальний і духовний розвиток, підготувати їх до активної професійної та громадської діяльності.

Танцювальна діяльність в Україні здійснюється через систему хореографічних колективів (шкіл, гуртків, студій, тощо) і є педагогічно керованою системою. Організатором, керівником, вихователем хореографічного колективу і є балетмейстер-педагог, що веде організаційну, навчально-виховну, постановочну, репетиційну, концертну, методичну діяльність, формує репертуар колективу, організовує семінари, фестивалі (спираючись на досвід), а також веде роботу з батьками.

Організація педагогічного процесу в дитячому хореографічному колективі ґрунтується на загальних закономірностях формування особистості, однак має специфічні особливості. Дитяче хореографічне об'єднання становить цілісну педагогічну систему, яка має своєрідну структуру. Педагогічний процес у хореографічному колективі спрямований на розвиток у дітей якостей, пов'язаних зі сферою почуттів: моральних (доброзичливість, чуйність, емпатія, стриманість, справедливість), естетичних (почуття краси, зокрема танцювальних рухів, музики), художніх (художній смак, відчуття композиційної довершеності хореографічних творів). Педагогічний процес у колективі передбачає формування хореографічних знань, умінь та навичок. Вони є основою розвитку особистості, які загалом характеризують результат виховання через навчання.

Методика роботи керівника полягає в комплексній професійній підготовці майбутнього керівника в аматорських та професійних хореографічних колективах, пріоритетною метою якої є становлення висококваліфікованого фахівця в галузі танцювального мистецтва, що володіє хореографічними, культурологічними, психолого-педагогічними, мистецтвознавчими та менеджерськими знаннями, готового до новаторства і творчості [3, 6–11].

Відзначимо, що сутність діяльності балетмейстера-керівника в різноманітних хореографічних колективах характеризується багатоаспектністю і визначає низку виконуваних ним функцій:

- організаційно-управлінська (педагог виступає організатором колективу і керує його функціонуванням);
- постановочна (педагог є головним балетмейстером-постановником, за винятком колективів, у яких працюють запрошені балетмейстери);
- репетиційна (педагог здійснює репетиційний процес);
- навчально-виховна (педагог навчає виконавської майстерності, морально, духовно й естетично виховує учасників хореографічного колективу);
- розвивальна (педагог формує індивідуальність кожного учасника колективу шляхом фізичного, емоційного, естетичного, інтелектуального, креативного розвитку виконавців);
- контрольна (педагог проводить діагностику стану знань, умінь та навичок як окремих учнів, так і всього хореографічного колективу).

На підґрунті визначених функцій змоделюємо структуру діяльності балетмейстера-керівника за основними напрямками та специфікою роботи в ан-

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

самблях класичного, народного, спортивно-бального танцю, сучасних танцювальних стилів.

Робота педагога в колективі класичного танцю – це гармонійний розвиток пластики тіла учасників засобами класичної хореографії, що дає змогу засвоювати рухи будь-якого танцю. Навчання основам класичного танцю формує художній смак, сприяє фізичному вдосконаленню та гарній поставі [1, 208].

Головним завданням педагога в колективах українського та народно-сценічного танцю є відпрацювання вміння сприймати особливості стилю й характеру народної хореографії. В. Верховинець підкреслював, що в народному танці усе повинно співати: голова, руки, ноги, плечі, а головне – душа [4, 150]. Герой України М. Вантух наголошує: «Народний танець – це не просто рухи, веселощі під музику, у ньому закодований генотип людського співтовариства, якому притаманна дивовижна неповторність, своєрідність» [2, 5]. Отже, у зв'язку з особливою актуальністю вивчення невичерпних джерел нових ідей і тем української національної хореографії завданням педагога-хореографа як професійних, так й аматорських колективів українського танцю є поглиблене вивчення хореографічної культури нашого народу, удосконалення танцювальної техніки, відпрацювання навичок і вмінь, відтворення стилю та характеру особливостей танців різних регіонів України.

Мета балетмейстера-керівника в колективі спортивно-бального танцю полягає у вихованні гармонійно розвиненої особистості шляхом фізичного та естетичного впливу бальної хореографії, яка поєднує мистецтво й спорт. Завдання – вивчення європейської та латиноамериканської танцювальної програми, участь у конкурсних турнірах як окремих пар, так й ансамблів (формейшн). Балетмейстер-педагог повинен бути професійно підготовлений і мати необхідний обсяг теоретичних і практичних знань.

Сьогодні в Україні реалізовані телевізійні проєкти «Танці з зірками», «Україна має талант», де сучасні танцювальні стилі викликали величезне зацікавлення в суспільстві та інтерес до мистецтва танцю. Сучасне хореографічне мистецтво можна класифікувати в таких напрямках: джаз, танець модерн, contemporary, стрит-денс (вуличні танці) тощо.

Якщо народний танець – втілення душі, ментальності народу, бальний – задоволення і куражу, класичний, за деякими винятками, – чистоти й довершеності ліній, захоплення від безмежних технічних можливостей виконавця, то сучасний танець здатний віддзеркалювати глибокі філософські проблеми особистості й суспільства, розкриваючи потаємні першооснови людської душі в сучасному складному світі [5, 32].

Для створення хореографічних композицій педагог повинен знати лексичні модулі різних жанрів і напрямів хореографічного мистецтва, володіти виконавськими та педагогічними вміннями, знати балетмейстерські прийоми. Такі вимоги до фахової підготовки балетмейстера як до керівника хореографічного колективу повинні забезпечити збереження здобутків виконавських традицій у різних напрямках як професійного, так і самодіяльного танцювального мистецтва, сприяти розвитку сучасних хореографічних напрямів, підвищувати рівень виконавської культури учасників творчих колективів.

*Література*

1. Березова Г. О. Хореографічна робота з дошкільнятами. 2-ге вид. Київ : Муз. Україна, 1989. 208 с.
2. Вантух М. М. Матеріали I Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського. Київ : Фоліант, 2003. 5 с.
3. Вартовник В. О. Навчальні програми з хореографічного мистецтва для позашкільних навчальних закладів. Львів : Сполом, 2013. 6–11 с.
4. Верховинець В. М. Теорія українського танцю. 5-те вид., доп. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
5. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом. Ч. I. Хореографічна робота з дітьми. Харків : ХДАК, 2005. 32 с.

*Півторак Людмила Миколаївна,  
магістерка хореографії, викладач хореографії  
відокремленого структурного підрозділу  
«Канівський фаховий коледж культури і мистецтв  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини»*

**КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ В ПІДГОТОВЦІ  
ВЧИТЕЛІВ ТА КЕРІВНИКІВ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ**

Класичний танець – це канонізована система засобів хореографічного мистецтва, що заснована на принципі поетичного узагальнення сценічного образу, розкриття емоцій та почуттів засобами пластики.

Класичний танець – це вищий, досконалий вид мистецтва. На заняттях класичного танцю опановують тонкощі балетного мистецтва. Це велика гармонія рухів та класичної музики. Термін «класичний танець» широко використовують у балетному світі, і представляє він певний вид хореографічної пластики. Видатний педагог-хореограф А. Я. Ваганова казала: «Класичний танець – це поезія людського руху. Як і музика, як і пісня. Треба тільки розуміти цей танець як рух соціальний і емоційно осмислений, треба ввести його в саму суть дії; будуючи на ньому дії та рухи художнього образу». Класичний танець – це форма вираження в рухах людських емоцій [2, 8].

В основі хореографії кожного стилю наявні елементи класики, тому що нові течії так чи інакше пов'язані з традиційним хореографічним спадком. Балет протягом віків сформував систему підготовки танцюристів, яку використовують в усіх напрямках. Тому, навіть якщо танцюрист планує займатися народними танцями або танцем модерн, все одно починати потрібно з класичного танцю, тому що саме він може підготувати людину до подальшого вивчення та засвоєння будь-якого напрямку хореографічного мистецтва.

Система класичного танцю, що сформувалась протягом багатьох віків і відібрала у свій арсенал виразних засобів найдоцільніше, найкорисніше з великої кількості рухів, здатна підготувати виконавця до засвоєння будь-якого

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

напряму сценічної танцювальної культури. Крім того, рівень опанування класичним танцем слід розглядати як одну з необхідних умов для забезпечення якості навчання, що не лише розвиває тіло танцюриста, але й формує культуру спілкування, художній смак, тобто збагачує вихованців як фізично, так і духовно.

Класичний танець – це система рухів, призначена для того, щоб зробити тіло дисциплінованим, рухливим, гнучким та прекрасним, перетворює його на чутливий інструмент, підпорядкований волі балетмейстера й самого виконавця. Учні, які вивчають класичний танець, мають добру фізичну витримку, виворітність ніг, гнучкість та стійкість, хорошу координацію рухів, розвинутий апломб, вільно володіють своїм тілом. Класичний танець – це фундамент майбутній майстерності танцівника, розвиток його фізичних та технічних здібностей. Класичний танець прививає любов до праці, дисципліни, організованості, виховує культуру виконання та художній смак.

Основними вимогами, принципами, класичного танцю є: гнучкість всіх суглобів, стійкість, координація, сила ніг, музичність, увага та пам'ять.

Показ нових рухів, тобто проходження програми, спочатку відбувається в чистому вигляді, особливо в молодших і середніх класах. Показ повільний і докладний, повторення руху в чистому вигляді, поки танцівник елементарно його не засвоїть, потім рух відпрацьовують у комбінаціях.

Високої культури рухів, на що й спрямовані заняття з хореографії, не можна досягти без відповідного щодо якості музичного супроводу. Добирати його варто з класичних і сучасних творів зарубіжної музики, а також народної у професіональній обробці. За своїм змістом ці твори повинні відповідати внутрішньому світові танцівника, характеру рухів і розвиткові образів. Умілий добір музичного матеріалу для вправ, етюдів, танців з перших же уроків відкидає формальний підхід навіть до найпростіших вправ. Виховати в дитини справжню потребу в музиці, любов до неї, музичний смак – одне з важливих завдань педагога, і починається це виховання з музичного оформлення уроку. Послідовність та ускладнення матеріалу від уроку до уроку – головне, чим треба керуватися в доборі музичних творів [1, 9].

Важливим також є темп уроку. Не можна «заганяти», темп повинен бути спокійним, але не розмазаним, щоби не охолоджуватись. Потрібно розподілити час так, щоб зробити й загальні, й окремі зауваження, повторити комбінації. Вимогливість педагога не тільки в тому, щоб примусити, але й у тому, щоб домогтися прагнення професіоналізму. Важливий момент – виконання програми, але коли клас слабкий, то найбільш складні рухи можна перенести на наступний рік. У кожному класі спочатку обов'язкове повторення попереднього матеріалу, відпрацювання, шліфівка, тільки потім вивчають нову програму.

У процесі навчання мистецтву танцю педагог особливу увагу має приділяти термінології. Правильне володіння професійною лексикою свідчить про культуру, про професіоналізм як педагога, так і вихованців. Для різних видів хореографічного мистецтва, передусім для класичного, а також для на-

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

родно-сценічного й історико-побутового танців, використовують одну загальну термінологію, яка дає словесне визначення танцювального елемента.

Педагог-хореограф має володіти низкою особистісних якостей, до яких можна віднести об'єктивну самооцінку професійної підготовки, любов до дітей, працелюбність, розвинену уяву, незалежність творчого мислення, цілеспрямованість, відповідальність, самокритичність, вимогливість до себе та впевненість у собі, комунікабельність, спостережливість, енергійність, суспільну активність, витриманість, принциповість, охайність, доброзичливість, ерудованість, організаційні вміння та моральну стійкість [3, 45].

### *Література*

1. Годовський В. М., Арабська В. І. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом : метод. реком., лекції, навч. програма. Рівне : РДГУ, 2000. 76 с.
2. Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.; 6 іл.
3. Мартиненко О. Методика роботи з хореографічним колективом: теорія і практика : підручник для здобувачів першого рівня вищої освіти спеціальностей 024 Хореографія, 014 Середня освіта (Хореографія). Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. 390 с.

*Тараненко Юлія Петрівна,  
кандидатка педагогічних наук,  
Бердянський державний педагогічний університет*

*Глазкова Тетяна Вікторівна,  
здобувачка другого рівня вищої освіти  
спеціальності 014 Середня освіта (Хореографія) БДПУ*

## **ІНТЕГРАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЇ ТА СПОРТУ В ЗМІСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ПЕРШОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАПРЯМУ**

Особливого значення сьогодні набуває інтеграція спорту та мистецтва, зокрема хореографічного. У сучасному суспільстві, наголошує В. Сосіна, мистецтво й спорт настільки зблизилися, що важко сказати, із чого складаються балетні спектаклі й виступи артистів танцювального жанру – з хореографії або елементів складності, ризику, акробатичних і гімнастичних вправ; а що превалює у виступах спортсменів – майстерність володіння своїм тілом, хореографічна інтерпретація змагальних програм чи естетичне втілення сюжету композиції [4].

Спортсмени таких видів, як естетична гімнастика, художня гімнастика, фігурне катання, черлідінг, акробатичний рок-н-рол опановують хореографічний компонент, а танцівники засвоюють фізичні вправи задля покращення своєї фізичної професійної підготовки.

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

Проблема інтеграції хореографії та спорту не нова, хоча на часі вона набуває все більшої актуальності в сучасному світі. Її розглядають науковці, теоретики й практики. Є багато праць, які окреслюють вплив хореографії на розвиток виразності, артистичності, віртуозності в різних видах спорту. Це дослідження Л. Карпенко, Л. Прокоповича, В. Сосіної, В. Тодорової, К. Ситченко й ін. Окрім того, у роботах В. Терехіної, Т. Осадців, В. Клапчук, В. Церетелі та ін. зазначено про вплив занять хореографії на технічну й фізичну підготовленість спортсменів, покращення фізичного стану, формування прогресивних естетичних смаків та цінностей тощо.

Шляхи інтеграції хореографії і техніко-естетичних видів спорту розглянуто в наукових розвідках І. Виннер-Усманової, О. Крючек, Р. Терьохіної, Р. Вороніна, О. Кротової, Л. Карпенко, О. Румби та ін.

У своєму дослідженні інтеграцію хореографії та спорту ми розглядаємо в процесі професійної підготовки здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, зокрема студентів-хореографів.

В енциклопедії сучасної України поняття «інтеграція» розкрито як об'єднання будь-яких елементів в одне ціле, а також поєднання та координація дій різних частин цілісної системи; процес взаємозближення і взаємодії окремих структур [1].

До спільних рис, що об'єднують хореографічне мистецтво й види спорту, пов'язані з проявом культури рухів, належать: естетична презентація своєї діяльності, засоби і методи навчання, виховання та вдосконалення, конкуренція, техніка виконання, збагачення рухового досвіду, композиційна підготовка та фізичний розвиток [5].

Підготовка майбутніх фахівців хореографії в Бердянському державному педагогічному університеті сьогодні здійснюється в дистанційному форматі у зв'язку з окупацією території і тимчасовим переміщенням закладу. Інтеграція хореографії та спорту в процесі фахової підготовки здобувачів першого рівня вищої освіти, на нашу думку, є дуже важливим аспектом задля фізичного розвитку, технічної підготовки танцівників тощо.

Здійснивши аналіз освітньо-професійної програми «Хореографія» в Бердянському державному педагогічному університеті, ми виокремили освітні компоненти, у змісті яких доречніше застосовувати інтеграцію хореографії та спорту. До них ми віднесли такі навчальні дисципліни: «Теорія і методика викладання класичного танцю», «Теорія і методика викладання українського народно-сценічного танцю», «Теорія і методика викладання сучасного бального танцю», «Теорія і методика викладання сучасного сценічного танцю». Необхідно зазначити, що, окрім обов'язкових освітніх компонентів, великий потенціал для інтегрованого підходу можливий у циклі вибіркових освітніх компонент. У переліку дисциплін вільного вибору ми виокремили такі: «Акробатика», «Гімнастика», «Партерна гімнастика», «Черлідінг», «Підвищення хореографічної майстерності» та ін.

Інтеграцію хореографію та спорту ми активно застосовували під час асистентської практики в співпраці з викладачем дисципліни «Теорія і методика викладання сучасного сценічного танцю». Працюючи зі здобувачами

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

першого рівня вищої освіти, звернули увагу на фізичну підготовку майбутніх хореографів і виокремили якості, які необхідно розвивати в процесі вивчення сучасного сценічного танцю. Це насамперед спритність, швидкість, гнучкість, стрибучість, функції рівноваги та витривалості, адже в сучасному танці мають бути достатньо сильними руки, ноги, м'язи кору (торса) та спини тощо. Інтеграцію джаз-модерн танцю і спортивних вправ ми впроваджували в практичні заняття з різних тем дисципліни, проводили додаткові інтегровані тренування «Ми незламні», здійснювали тренінг з фізичної підготовки й батли із сучасного танцю у форматі онлайн.

Отже, інтеграція хореографії та спорту в змісті професійної підготовки здобувачів першого рівня вищої освіти має велике значення для всебічного розвитку майбутніх фахівців хореографії та вдосконалення їх фізичних якостей.

Перспективи нашого дослідження вбачаємо в розробці інтегрованого курсу «Спортивна хореографія» для вільного вибору здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, який сприятиме покращенню фізичної складової підготовки майбутніх хореографів в умовах онлайн-навчання.

### Література

1. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-12384> (дата звернення: 03.05.2023).
2. Ситченко К. В. Роль хореографії у системі підготовки спортсменів техніко-естетичних видів спорту. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. С. 217–223.
3. Ситченко К. Хореографія як культурно-естетичний компонент розробки змагальних програм техніко-естетичних видів спорту. *Танцювальні студії / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв*. Київ : КНУКіМ. 2020. № 3(1). С. 80–91.
4. Сосіна В. Ю. Шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту. *Танцювальні студії / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв*. Київ : КНУКіМ. 2018. С. 81–90.
5. Сосіна В. Ю. Хореографія в спорті : навч. посібник. Київ : Олімпійська л-ра. 2021. 280 с.

**Драч Володимир Володимирович,**  
*магістр хореографії,*  
*старший викладач кафедри хореографії*  
*Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## РОБОТА АВТОНОМНОЇ НЕРВОВОЇ СИСТЕМИ ТАНЦІВНИКА ПІД ЧАС ТРЕНУВАНЬ І ВИСТУПІВ

**Стрес** (від англ. *Stress* – напруга, тиск) – неспецифічна реакція організму у відповідь на дуже сильну дію (подразник) зовні, яка перевищує норму, а також відповідна реакція нервової системи [1, 16].

Термін «стрес» у фізіологію та психологію вперше ввів у 1932 році Волтер Бредфорд Кеннон у своїх класичних роботах з універсальної реакції «боротись чи втікати» (англ. *fight-or-flight response*). Досить часто авторство

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

терміна приписують відомому канадському фізіологу Гансу Сельє, проте використовувати саме поняття «стрес» він почав лише у 1946 році для пояснення загального адаптаційного напруження. [1, 17].

Ще одне наукове визначення: стрес – це захисна реакція організму на зовнішні подразники. Вона проявляється психічно, фізично, емоційно та дає змогу адаптуватися до змін. У людини стрес часто виникає під час взаємодії із соціумом. Зовнішні чинники сприймаються як загроза добробуту організму. Стрес має не лише реагувати на загрози та руйнівні чинники, але й повертати до стабільних умов існування [3, 5].

**Фактори стресу в хореографії.** Відповідно до зазначеного вище, трактуємо стрес як «фізичний, хімічний або емоційний фактор, що зумовлює до напруженого фізичного або психологічного стану, який до того ж може бути хвороботворним» і «стан, зумовлений стресом, особливо такий, який пов'язаний з фізичною або психологічною напругою як наслідком впливу факторів, здатних змінити наявний стан рівноваги». Іншими словами, ви можете не відчувати його вплив на собі, але він усе ж впливає на ваш стан. Це відбувається тому, що люди, які з постійною періодичністю наражаються на дію стресу, звикають до такого «стресового» стану. І навіть, навпаки, без дії стресу виконавцям може здаватись, що чогось у їхньому стані не вистачає. Напрям хореографії має всі три основні фактори стресу на танцівника, виконавця, артиста балету [3, 22].

*Фізичний фактор стресу:* багатогодинні тренування з високим фізичним та розумовим навантаженням на різні групи м'язів. Виконавці часто не приділяють достатньої уваги «розігріву» та «охлажденню» (заминці) власного тіла. Набуті та можливі травми також є прямим фізичним фактором стресу для організму танцівника. Якісний відпочинок, сон [1, 23].

*Хімічний фактор стресу:* у випадку хореографії таким чинником стресу може бути некомфортна для виконавця температура повітря в танцювальній залі, на сцені, роздягальні чи гримерній або ж велика різниця перепадів температури між ними. Якість повітря, надмірна загазованість чи занижка вологість повітря. Якість та час прийомів їжі, яку вживають танцівники між тренуваннями [1, 25].

*Емоційний фактор:* внутрішніми переживання, тривожність від боязні невдач, тиск з боку викладача, а ще пам'ятаємо, що, окрім танцювальної зали (площадки, сцени), танцівник до та після тренування (виступу) перебуває у світі, сповненому інших чинників, які впливають на його емоційний стан.

**Автономна нервова система (АНС).** У кожної людини є, так би мовити, внутрішній «запобіжник», який виконує функцію своєрідного «янглоахоронця», котрий не втручається у вашу діяльність до того часу, доки йому не стане зрозуміло, що для вас є якась загроза. Цей «запобіжник» називається автономна нервова система, і вона є частиною нашого мозку, яка має змогу керувати певними діями людини всупереч її бажанням і здоровому сенсу [2, 22].

**Функція АНС.** Активується АНС саме тоді, коли вона вважає, що ви зіштовхуетесь з певною небезпекою, і працює вона абсолютно самостійно. Здебільшого АНС працює саме на нашу користь. Людину навіть у сучасному



## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

житті очікує досить багато загроз для спокійного існування. Наприклад, якщо ми випадково торкнемося до чогось гарячого або гострого, то миттєво заберемо контактну зону тіла подалі від загрози. Насправді свідомо ми цього не робимо, за нас це робить АНС. Без її допомоги нам знадобилося б більше часу на те, щоб зрозуміти, яка саме ділянка тіла починає вражатися, проаналізувати ситуацію, причину й тільки після цього убезпечитись від зони ураження. За допомогою АНС ми такі речі робимо інстинктивно [2, 23].

**Як працює АНС.** На щастя чи ні, але іноді АНС починає керувати нами у випадку загроз, набагато менш яскраво виражених і не тільки фізичних, а також психологічних та емоційних. АНС буквально тримає постійно руку на нашому пульсі й аналізує нашу спроможність впоратись із ситуацією, у якій ми в цей момент перебуваємо. Слід звернути увагу, що при аналізі ситуації АНС порівнює її та наш стан у ній в розрізі з нашим минулим досвідом і бере під свій контроль (незалежно від того, спроможні ви впоратись чи ні із ситуацією, з якою в цей момент зіткнулись), якщо визначає, що раніше вам не вдавалось знайти оптимальне рішення в схожих випадках [2, 25].

### **Загрози для танцівників.**

**Фізичні.** У фізичному плані виконавці стикаються з багатьма факторами, які, на думку АНС, є загрозами. Якщо танцівник не напрацював постійну звичку танцювати весь відрізок танцювального спектаклю (репертуару) або ж усіх п'яти чи десяти танців (у випадку виступів на змаганнях бального танцю), то під час виступу стрес вам забезпечений. Свідомість примушує нас продовжувати рухатись. Попри втому, щоб не сталось, АНС перевіряє, чи в стані ваше тіло слідувати вказікам вашого мозку. Без попереднього моделювання ваше тіло не зможе переконати АНС, що може працювати й далі наповну. Тоді АНС попереджає вас, посилаючи сигнали стресу: вона просто боїться, що самі ви не зможете впоратись із ситуацією. Іншими фізичними «загрозами» можуть бути: недостатня витривалість, неправильне харчування, нестача рідини в організмі, а також невиконання розминок, погано сформовані хореографічні й технічні навички й ін. [2, 25].

**Психологічні.** Психологічні загрози виникають через думки, потреби та бажання, які нам не підконтрольні. Наприклад, такі думки, як «а зараз мені потрібно станцювати добре, щоб посісти призове місце на фестивалі», АНС сприймає як реальну загрозу. Їй добре відомо, що не ви приймаєте рішення по кінцевому результату. Адже результат залежить від багатьох факторів, не підконтрольних саме вам: наприклад, інші учасники або танцювальні пари, колективи (якщо це фестиваль, ми не знаємо, з якого рівня програмою прийдуть учасники цього разу), учасники вашого колективу (ви не можете передбачити, як цього разу станцюють ваші партнери по команді), журі (чий дії ми також не можемо передбачити), глядачі (не контролюємо рівень їхньої підтримки), навіть музика (у танцювальних батлах, на змаганнях бального танцю учасники не знають заздалегідь, під який музичний супровід їм потрібно буде танцювати) й ін. [2, 27].

**Емоційні.** Емоційні загрози часто здаються доволі нелогічними для нашого розуміння. Емоційні загрози виникають у ситуації, котру потрібно

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

поміняти, щоб ви залишились задоволеними або щоб зникло відчуття дискомфорту (справа в тому, що коли ми задоволені, АНС «відпочиває»). Добре, що є багато речей, які допомагають у цьому. Деякі виконавці, наприклад, у перерві перед виступом відсторонюються від інших, налаштовуються, зосереджуючись на собі, щоб зняти фізичне та психологічне напруження. Іншим, навпаки, подобається в таких ситуаціях спілкуватись одне з одним і так відволікати АНС [2, 27].

**Стрес знижує якість танцювання.** Емоційна, психологічна, фізична напруга не тільки негативно впливає на свідомість (яскравими прикладами є відчуття того, що думки ніби сплутались і свідомість перебуває ніби в «тумані»), але також заважає вам рухатись настільки ж легко й вільно, як поза стресовим станом. Під дією стресу частішає серцебиття, дихання стає менш рівними, не таким глибоким і більш коротким, збільшуються витрати нашої енергії і м'язи затискаються більше ніж зазвичай. Також це відбувається тому, що через вплив АНС наш організм виробляє коктейль у вигляді гормонів та всіляких хімічних сполучень [2, 28].

Слід запам'ятати, що АНС нам насправді взагалі не ворог. Вона лише попереджає нас про можливу небезпеку, натякаючи, що краще пошукати інший вихід із ситуації, а виробництво гормонів й ін. значно підвищує рівень напруги.

Ці гормони відіграють насправді важливу роль у захисті тіла й свідомості від реальної та уявної загроз. Але ж змагання чи фестивалі не несуть у собі реальної загрози, тому наше завдання – не вмикати роботи цього механізму, впевнивши АНС в тому, що жодної загрози насправді немає, і змусити її перестати надсилати вам сигнали, котрі викликають стрес.

**АНС потрібне відчуття безпеки.** Щоразу, коли нам потрібно зробити чи виконати щось таке, що ще не значиться як безпечна позитивна звичка в особистому списку АНС, вона буде втручатися. Причому одразу після попереджальних сигналів стресу (розпізнаємо за частішим коротким диханням, затиснутими м'язами і відносним затуманенням свідомості). АНС намагається вам допомогти: вона перемикає нас у той стан, який зафіксований нею як надійний, як стан, у якому в нас усе добре виходить, як стан, до якого ви вже звикли [2, 28].

Для прикладу візьмемо ситуацію, коли за відносно короткий час перед виступом ми змінюємо або ускладнюємо свою хореографію чи навіть просто покращуємо техніку. Певною мірою ми начебто її відпрацювали, вивчили, відточили. І ось настає час змагань, виступу – і старі помилки починають з'являтися у нашому репертуарі, а іноді цілі частини старих варіацій. Чому це відбувається?

Такі ситуації трапляються тому, що АНС, розпізнавши стрес, починає впливати на вас, вона шукає ті сценарії, які для неї є безпечними, а головне, зрозумілими. Такими безпечними сценаріями є не свіжі напрацьовані навички, танцювальні комбінації, а ось ті, старі сценарії, минулі навички, які ми вже вважаємо помилками. Тому зазвичай все, що ми вивчаємо та напрацьову-

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

ємо незадовго до виступу, часто міняє свою форму під час виступу перед глядачем.

Щоб приборкати АНС, нам слід зосереджуватись на підконтрольних нам сценаріях, наприклад: заздалегідь добре натреновані варіації, технічні елементи, комфортні костюми (у яких ми відчуваємо себе впевнено), добре відновлений фізичний та психологічний стани [2, 29].

### *Література*

1. The Dance Cure (Dr Peter Lovatt), UK Version, 2020. 160 с.
2. Dance to your Maximum. Dance Plaza, 2001. 333 с.
3. Dance Psychology. Lulu Press, 2018, 176 с.

*Копленко Оксана Володимирівна,  
заступник директора з навчально-виховної роботи  
Запорізької дитячої школи мистецтв №3,  
викладач хореографічних дисциплін*

## **ІМІДЖ ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ ЯК СКЛАДОВА УСПІХУ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

Сучасний соціокультурний простір – це час заперечень і переоцінки цінностей, пошуку нових способів збереження і трансляції культурного досвіду, пов'язаних із занепадом традиційних й одночасним виникненням інших соціокультурних структур. «Відбувається відверта експлуатація аукового, економічного і культурного потенціалу суспільства при мінімальному внеску в культуру. У культурній сфері відбуваються такі деструктивні тенденції, зокрема: маргіналізація культури, скорочення мережі установ культури, обмежене фінансування культури, комерціалізація культурної сфери, що за відсутності стійких традицій меценатства поставило на межу виживання значну частину творчих колективів, спричинило домінування грошей над естетичними ідеалами тощо. «Культура для всіх» стає «Культурою всіх»» [1, 17–18].

«Великої гостроти набувають сьогодні питання збагачення змісту й методів роботи аматорських хореографічних колективів, принципів залучення до нього учасників. І як один із засобів, це – зміщення акцентів роботи аматорського колективу в бік любительського об'єднання за інтересами» [2, 11]. Керівник хореографічного колективу працює одночасно на чотирьох основних напрямках: організаційна робота, навчально-тренувальна та виховна робота, формування репертуару, концертно-гастрольна діяльність. У таких умовах керівникові необхідно приділяти більше уваги іміджу свого колективу.

Скільки б не було визначень іміджу, усі вони обертаються в межах двох основних сутностей цього явища: імідж як частина самого себе (частина людини, частина колективу, частина конкурсу); імідж як думка громадськості.

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

З першої точки зору, **імідж як частина самого себе** – це будь-які дії, що виникають з того, що ви про себе думаєте. Поставивши на перше місце девіз: «Я найкращий», можна взагалі не думати про імідж. Ще одна категорія людей, що насилу розуміє, навіщо все це треба. Вони розуміють, що треба жити по-новому, але їх роздуми зводяться до банального: «ми б раді придбати костюми, та грошей немає», «ми б раді зробити яскравий імідж, та хто нам дозволить і т.п.». Над усім потрібно працювати, зокрема й над іміджем. Для іміджу потрібні гроші, а для того, щоб були гроші, треба працювати удвічі більше. Імідж можна створити взагалі без грошей, просто працювати треба вже в чотири рази більше.

Якщо відштовхуватися від другої точки зору – **імідж як думка громадськості**: що б ви про себе не думали, але інші думають про вас інакше. Тут криється велика частина багатьох суперечностей, які дозволяє зняти робота над іміджем. Імідж – це сценічний образ, перенесений у життя. Імідж і сценічний образ схожі в тому, що обидва підпорядковані законам. Але якщо сценічний образ підпорядкований законам драматургії, задуму режисера, характером твору, то закони створення іміджу різноманітні й непередбачувані. Розглянемо лише деякі з них.

**Імідж – як спосіб виділити сильні сторони та приховати слабкі. Імідж – це впізнавання. Імідж вчить виділятися.** Імідж – це кінцевий продукт роботи всього колективу. Це почуття, думки, враження оточення про колектив, внутрішні зв'язки в колективі і його реклама. Подивіться на свій колектив зі сторони. Ким ви зараз є? Ким ви хочете бути? Чи розуміють учасники вашого колективу, навіщо і чим вони займаються? Заради чого і до чого вони прагнуть? Навіть при банальній меті – заробити черговий диплом – імідж є незамінним помічником. У колективі повинна бути **МЕТА**. Усвідомлена, яка складається з окремих цілей кожного учасника колективу. Що ближчі цілі кожного з учасників, то реальнішим стає втілення спільної мети. Не випадкові всі ці розмови про команду однодумців. Потужна однодумність, позитивно налаштована, освячена позитивними намірами і повагою всіх членів команди один до одного, єдине бачення цілей здатне зруйнувати будь-які перешкоди на шляху до досягнення цієї мети. Імідж – настільки масове явище, що він може проникнути глибоко у ваш колектив, що почне працювати на рівні колективної свідомості, колективної поведінки і в підсумку – духу.

Декілька простих і недорогих ходів, що грають на вашу користь:

**Даруйте квіти.** Подаровані квіти виділяють колектив із загальної маси.

**Свої люди в залі.** Посаджені в різних місцях свої люди заражають оточення.

**Статті в пресі.** Не скупіться витратити гроші на позитивні статті в ЗМІ. Якщо не хочете платити медіа, товаришуйте із пресою, живіть так, щоб про вас хотілося розповісти. Не соромтеся розповідати світові, що ви найкращі.

**Одягайтеся в одному стилі.** Однакові футболки, кепки з логотипами – це найпростіший прояв іміджу колективу.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

**Поведінка.** Ніхто не буде сперечатися, що імідж найдружнішого, найвеселішого, найоригінальнішого колективу зіграє на руку всім.

**Почесні гості.** Намагайтеся запрошувати на ваші заходи тих, хто має гучні імена, а не гучні титули.

**Поліграфія та імідж.** Зустрічають по візитівці. Також необхідно мати візуальну символіку – емблему колективу. **Логотип** відіграє величезну роль у впізнаваності колективу, а впізнаваність – один зі стовпів, на який спирається імідж. Перше, на що звертають увагу на афіші, візитці, листівці, – логотип. Барвіста й правильно оформлена афіша допомагає зібрати велику кількість глядачів. Правильна реклама працює на привабливість саме вашого колективу. І не забуваємо про інтернет-мережу. Обов'язкові сторінки колективу в Instagram та Facebook, сайт колективу. Це дієві інструменти іміджу.

**Зворотний зв'язок.** До речі, про погляд на себе збоку. Рекомендуємо це робити якомога частіше й детальніше. Зрештою, імідж – це свого роду маніпуляція зі свідомістю споживачів вашої творчості. У чому різниця між побажанням, зауваженням і претензією? Плутанина цих понять, неправильне сприйняття «одержувачем» мотивів «відправника» найчастіше не просто призводить до непорозумінь між керівником і тими, для кого він творить, але й до конфліктів. Для простоти і зняття негативних емоцій всі прояви почуттів: побажання, зауваження, претензії і коментарі – назвемо формою зворотного зв'язку, тобто «відгуками». Якщо сприймати критику та зауваження не з погляду, «як сказано», а «що сказано», то може вийти досить непогане соціопитування, дані якого просто необхідно використовувати при подальшій роботі. «Запевняю вас, найбільш неефективний відгук звучить так: «Все чудово! Ви найкращі! У вас все чудово!» З погляду підвищення самооцінки і впевненості у власних силах – це прекрасний відгук. Такі слова просто необхідно говорити учасникам свого колективу. Але от з погляду маркетингу та стратегії розвитку колективу значимість такого відгуку дорівнює нулю» [3, 48]. Навчіться ставити правильні запитання, щоб отримувати правильні відповіді. За статистикою, з 10-ти осіб, які висловили вам образу, зауваження чи побажання, тільки два з половиною насправді бажають вам зла. Інші роблять це лише бажаючи процвітання та розвитку. **Форми зворотного зв'язку – особисті бесіди, збори, опитування, анкетування, коментарі на сторінках інтернету.**

Працюючи над іміджем серйозно, ви рано чи пізно дійдете думки, що імідж – це якесь видавання бажаного за дійсне. Гра на публіку. І, як кожна гра, трохи брехлива. Щоб зняти цю подвійність з вашого колективу, щоб залишитися чесними щодо себе й людей, варто разом з темою іміджу розвивати тему психології взаємин. Зрештою, працюючи над іміджем, ви дійдете висновку, що культура взаємин у вашому колективі – це теж частина іміджу. Частина існування. Працюючи над іміджем, не забувайте, що **людина завжди робить те, у що вірить. І починає реально вірити в те, що регулярно робить.**

*Література*

1. Гете-інститут. Україна «Дорожня карта для культурного розвитку в Україні». Київ, 2015. 17 с.
2. Забрєдовський Степан. Методика роботи з хореографічним колективом. Київ, 2011. 11 с.
3. Пічурічкін Сергій. Імідж творчого колективу. Вік інформації, 2019. 48 с.
4. Інновації та сучасні технології в системі освіти : матер. III Міжнар. наук.-практ. конф. Прага, 2013.

**Камін Володимир Олексійович,**  
*доцент кафедри хореографії*  
*Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ЛЕКСИКА ЯК ПРОВІДНИЙ ВИРАЗНИК ІДЕЇ В ТАНЦІ**

*Якщо керувати нашими рухами тіла буде душа,  
тоді й ноги, і корпус, і обличчя, й очі – усе здобуде належний напрямок,  
а стрункість і свідомість, які запанували при цьому в танці,  
однаково хвилюватимуть як серце, так і розум.*  
*Ж. Ж. Новерр*

Будь-який хореографічний твір мистецтва є синтетичним, тому що його змістом є *матеріалізована* сфера: рух, малюнок, музика, образотворче мистецтво – і *духовна* сфера: емоції, переживання, перевтілення в художній образ. Хореографічний твір народжується і матеріалізується перед глядачем у певному публічному просторі, тому потребує художньої конструкції в досконалій формі.

Танець – вид мистецтва, у якому художні образи танцю створюють завдяки ритмічним змінам систематизованих і художньо зумовлених рухів та різноманітних положень тіла людини. Основним засобом виразності тут є різноманітні злагоджені ритми й узгоджені поєднання рук, ніг, корпусу та голови, зафіксованих у танцювальних рухах, позах, ракурсах, жестах та міміці, які створюють пластичний малюнок художнього образу в танці.

Лексика народного танцю відображає певні риси національної культури народу, його стильові та характерні особливості в кожній структурній частині хореографічного твору. У кожного народу свої особливості виконання танцю, що вирізняються своєрідністю змісту, музично-ритмічної побудови, манерою та характером виконання рухів. Методика виконання рухів припускає виконання рухів з використанням широкого спектру засобів: гармонійність рухів та положень тіла, пластичну виразність і міміку обличчя, динаміку, визначений темп і ритм, просторовий малюнок. Все це підпорядковується задуму, змісту та основній ідеї хореографічного твору.

Дієвість танцювального руху чи його форми може бути зрозуміла лише в певному змістовному поєднанні, у композиції, яка підпорядкована ідеї та

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

образно-тематичному розвитку твору. У танцювальних комбінаціях виконання одного руху визначається формою іншого руху, передаючи «естафету» наступному руху, створюючи так чітку ритмічну зміну структурованої виразної координації всіх частин тіла, виявляючи стилістичну манеру виконання.

При сценічній обробці фольклорного матеріалу танцювальна мова набуває художньої форми. Це одна з найскладніших сторін роботи: вона вимагає від балетмейстера знання національних мотивів, вміння знайти єдність змісту, просторового малюнка танцю і танцювального руху, не спотворюючи манери та характеру першоджерела, здатності брати такий ракурс й амплітуду виконання рухів, які дають можливість зробити його більш виразним та різноманітним.

Збирач і дослідник української народної хореографії Василь Верховинець уже в першій своїй праці «Теорія українського народного танцю» (1919) систематизував записані ним рухи й танцювальні комбінації, а також зробив записи декількох фольклорних танцювальних композицій. Він значну роль відводив вихованню грамотного підходу до вивчення українських танцювальних рухів. Верховинець називав цей процес *тактуванням*, тобто метроритмічною розкладкою рухів як системи організації музично-танцювального *ритму*, яка полягає у впорядкуванні чергування сильних і слабких долей. Цей прийом запису рухів літературною мовою широко й успішно використовують сьогодні при розучуванні вправ і рухів не тільки в українському танці, але й у танці класичному, народно-сценічному, сучасному тощо. Це не тільки полегшує вивчення рухів, а й скорочує час на вивчення і свідомий розподіл руху (комбінації рухів) на музичну фразу. До того ж Верховинець надавав рухам образну назву: «крок зальотний» (крок сценічний), «присування» (крок з ударом халявою об халяву), «доріжка пряма» (припадання) тощо [3].

Щодо структури танцю, наприклад на основі гопака, Верховинець пише: «... кожен танцюрист повинен знати, що вісім тактів – це та рамка, у яку вставляється гарний, артистично викінчений малюнок. Танець буде тільки тоді цікавий і привабливий, коли танцюрист, вивчивши хоч кілька рухів, зуміє так їх пов'язувати й чергувати, щоб здавалося, ніби він після кожного восьмого такту малює все нову картину, показує глядачеві щось інше, свіже, незнане. Хороші виконавці душою відчують кожний восьмий такт, тобто кінець коліна танцю, і навіть особливим пристуком, мімікою підкреслюють його, а підкресливши, переходять на новий рух» [3, 17].

Треба відмітити плідну роботу Верховинця у формуванні національних рис і в балетному театрі України. Першою спробою такого синтезу став балет М. Вериківського «Пан Каньовський», постановку якого здійснили В. Литвиненко та В. Верховинець (Харків, Київ, 1931). Тоді з'явилися перші спроби майстрів створити балет національний, пронизаний пластичними елементами українського фольклору [5].

У своїх наукових рецензіях Ю. Станішевський пише: «...перед творцями спектаклю постала нова складна проблема – гармонійно об'єднати класичну хореографію та український народний танець. На шляху до такого об'єднання, що мало бути не механічним, а внутрішнім, органічним, балетмейстери

## Секція 2. Хореографічна педагогіка

мусили театралізувати народний танець і наскрізь проінняти класичний танець фольклорними інтонаціями» [5, 67]. Хоча драматургічної цільності виставі не вистачало, у ній сміливо для того періоду було здійснено синтез рухів класичного й українського народного танців. Класичні дуетні та сольні танці змінювалися масовими народними танцями і навпаки. У деяких фрагментах постановники забарвлювали класичні елементи позами та положеннями, характерними для танцю народного, використовували яскраві елементи фольклорної танцювальної техніки.

Послідовником наукових досягнень В. Верховинця був науковець-фольклорист А. Гуменюк, який продовжив систематизацію українських танцювальних рухів, відмічаючи при цьому важливість музичного супроводу.

У першому розділі книги «Українські народні танці» Гуменюк детально розкриває основні принципи запису термінів, якими він пропонує користуватися: це терміни й умовні позначення, позиції та положення рук, ніг, корпусу й голови. Другий розділ присвячений опису основних рухів українського народного танцю: танцювальні кроки, біги, доріжки, вихиліси, дрібушки, тинки, голубці, стрибки, присядки та оберти. Усі елементи записані за системою В. Верховинця методично грамотно з хореографічного й музичного погляду та легко піддаються відтворенню. Особливу увагу Гуменюк приділяв музичному темпоритму хореографічних вправ, так він розвинув напрацювання свого попередника Василя Верховинця. [4].

Послідовником В. Верховинця та А. Гуменюка також був професор К. Василенко. Під час обробки записів рухів Василенко підкреслював тезу, що, крім неоднозначності руху, виділяється ще одна його особливість – порівняльність, багатоваріантність. Тобто техніка виконання великих тинків, наприклад, зовсім інша, ніж малих і середніх. Тому при паралельному зіставленні фахівець має відчутти порівняння і різноманітність варіантів їх виконання. Неоднозначність і порівняльність рухів призводить до закону ряду – це група рухів та їх підгруп. Група та підгрупа мають основний рух, на якому будуються споріднені рухи, і, зазвичай, назви цих рухів відносяться до основного руху. Завдяки такій закономірності вперше виділено окремо підготовчі, основні та допоміжні рухи, а також танцювальні поклони й запрошення.

Ось чому разом з основними назвами загальноновживаних рухів: бігунець, тинок, вихилісник, присядка, повзунець тощо – важливого значення набувають описові назви: біг з винесенням ноги на каблук, комбінований повзунець з опорою на обидві руки, повзунець з поворотом, зворотний млинок, повзунець з опорою на одну руку і плескачем у долоні, присядка з винесенням ноги на каблук тощо. Загалом К. Василенко записав у книзі «Лексика українського народно-сценічного танцю» більше 1000 рухів [2]. Теоретичні дослідження К. Василенка в галузі опису технології виконання рухів українського народно-сценічного танцю, вивчення закономірностей їх розвитку є корисними для багатьох фахівців хореографії і можуть бути використані в практичній творчій роботі майстрів хореографічного мистецтва [4].

Текст хореографічного твору існує на основі музики, виконується в синтезі з нею, він також нерозривно пов'язаний з підтекстом, який він повинен



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

відображати ідею та основний зміст твору. Самі по собі бігунці, обертаси, голубці ще нічого не значать, якщо вони не наповнені думкою і виразними засобами: емоцією, художньою пластикою і технічною досконалістю.

Виразність руху виникає від музикальності його виконання. Спочатку їх зміст обмежується конкретними фізичними діями. Згодом включаються елементи координації. До складної координації відносяться рухи, основою яких є національні, характерні та стильові особливості.

Образний танець, у якому наявний глибокий зміст, розкриває людські почуття і хвилювання, відзначає танцювальні форми, красу пластичних ліній, досконалий хореографічний текст, глибокий емоційний стан і художнє забарвлення.

Для того щоб «текст» хореографічного мистецтва набув форми художнього твору з конкретним змістом, необхідно використовувати сукупність засобів виразності, притаманних хореографії. Передусім музику, яка є основою для вираження змісту засобами хореографічного мистецтва.

Органічний, багатогранний зв'язок між рухами, жестами, позами завжди підпорядкований музичному матеріалу й поєднується з художнім задумом балетмейстера. Ці не помітні на перший погляд зв'язки засновані не тільки на специфічній хореографії, а й на їх органічному поєднанні з іншими виразно-зображувальними засобами, на певній структурі рухів, жестів, поз, міцно засвоєних конкретною людиною. Окремі жанри, види, стильові напрями, а також культура створюють чіткі лексичні словосполучення та композиційні поєднання, з яких складається хореографічний твір.

Темпоритм музичного та хореографічного виконання має бути спільним, але в кожному з них завжди є різноманітні відтінки, а саме: акцентування, штрихування, контрапункт, а також особиста манера виконання – контрастна або загальна, безперервно взаємодіюча або взаємодоповнювальна тощо.

Музика в будь-якому своєму прояві створює змістову основу танцю. Надавши розвиток емоційному стану образів, зіставляючи різні його стадії, музика пропонує танцю дійову лінію для пластичних характеристик діючих осіб і подій. Будь-який музичний твір, як і хореографічна композиція, підлягає аналізу. Мета цього аналізу – розкрити сутність музичного й хореографічного твору, їх внутрішні та зовнішні зв'язки, а також виявити взаємозв'язок музичного супроводу з рухами.

Аналізуючи музику й танець як два окремі види мистецтва, зазначимо, що рух у музиці не має спрямованості та пластики, а лише швидкість, ритм і динамічні відтінки; а рух у хореографії має напрямок, швидкість, ритм і пластику. У хореографії тактовий ритм не тільки художньо організовує рух, а й передає емоційний характер художнього образу.

Підсумовуючи, зазначимо вагомість хореографічної лексики в розкритті змісту та ідеї хореографічного твору. Вивчення, систематизація, збереження і розвиток мистецьких надбань у галузі хореографічного мистецтва є широким полем для науково-практичних досліджень з використанням сучасних засобів відео- й аудіоматеріалів із чіткою регіональною ідентифікацією.

*Література*

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
2. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1996. 494с.
3. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 150 с.
4. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
5. Станишевский Ю. Украинский балетный театр : история и современность . Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.

*Божко Алла Григорівна,  
старша викладачка хореографії  
Дніпровської школи мистецтв № 4 імені Б. Гмирі,  
керівник ансамблю «Сонячний», м. Дніпро*

**ВИКОРИСТАННЯ ГІМНАСТИЧНИХ ВПРАВ  
НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ**

Мистецтву хореографії в сучасних умовах характерні динаміка, велика кількість стрибкових акробатичних елементів, силових прийомів та безліч їх можливих і неочікуваних поєднань. Тому загальноприйняті підходи подекуди потребують перегляду методів підготовки при вивченні та безпосередньому виконанні цих елементів.

У процесі занять хореографією, природно, розвиваються певні фізичні властивості: збільшується рухливість у суглобах, напрацьовуються сила м'язів та їх витривалість. Однак для успішного освоєння складних стрибків, рівноваги, обертів необхідний цілеспрямований розвиток певних якостей, які спираються на сучасні науково-методичні основи, розроблені в спорті [2, 165].

Відомо, що розвиток швидко-силових якостей відбувається якісніше під час виконання вправ у максимальних темпі та амплітуді. Такий режим м'язової роботи дає змогу підвищити силу м'язів без значного збільшення м'язового діаметра, забезпечуючи збереження подовженої форми м'язів. Цього потребують естетичні критерії (пропорції) у гімнастиці та класичному танці.

Коли на уроці хореографії ми хочемо в учнів розвинути стрибучість, то стрибки, наприклад на двох ногах на максимальну висоту, доцільно виконувати без музичного супроводу. Адже темп музики через різну висоту стрибка кожного учня для одних буде дуже швидким, для інших, навпаки, – повільним. Аналогічно, коли на уроці ми використовуємо великі махи (*grand battement jeté*) виключно з метою розвитку швидко-силових якостей, а не засвоєння їхньої структури, їх виконання з музичним супроводом також є недоцільним.

При роботі з дітьми треба пам'ятати, що в різних вікових групах морфологічний та функціональний розвиток відбуваються нерівномірно. Періоди прискореного росту (сенситивні) чергуються з уповільненням, стабілізацією. Найбільш сприятливим для розвитку тих або інших фізичних якостей є той

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

період, що збігається з природним прискоренням розвитку відповідних здібностей.

Так, у віці 7–10 років відбувається інтенсивний розвиток здібностей до просторового орієнтування, диференціювання м'язового відчуття, що дає змогу вивчати технічно складні рухи. У 14–15 років здатність до опанування координацією складних рухів погіршується. Нерівномірно змінюється і рухливість суглобів. Найбільш оптимальний вік для розвитку гнучкості – 7–13 років, надалі приріст сповільнюється. Здатність до збереження рівноваги має в онтогенезі тенденцію до покращання до 13 років (у процесі природного розвитку). Швидкісно-силові якості, які визначають стрибучість в умовах природного розвитку, досягають найбільшого приросту у віці 9–10 років. Без спеціальних тренувальних впливів подальший розвиток стрибучості майже не спостерігається. Однак під впливом тренувань стрибучість може інтенсивно збільшуватися у віці 13–16 років. Ефективним для розвитку швидкості руху вважають вік 9–13 років [4, 65].

Отже, найбільш сприятливим періодом для розвитку фізичних якостей є період природного розвитку рухового аналізатора, який завершує свій розвиток у період статевого дозрівання. Саме тому рекомендуємо включати уроки гімнастики в підготовчу програму танцюристів будь-якого напрямку та будь-якого рівня підготовки.

### *Література*

1. Глазирін І. Д. Основи диференційованого фізичного виховання : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Черкаси : Відлуння-Плюс, 2003. 352 с.
3. Круцевич Т. Ю. Методы исследования индивидуального здоровья детей и подростков в процессе физического воспитания : учебн. для студ. вузов физ. воспитания и спорта. Київ : Олімпійська література, 1999. 232 с.; ил., табл. С. 163–167.
4. Стандарти для оцінки фізичного розвитку школярів / за заг. ред. А. М. Сердюка ; уклад.: Н. С. Полька, А. Г. Платонова. Київ : Казка, 2010. Вип. 3. 60 с.
5. Сітовський А. М., Чижик В. В. Взаємозв'язок фізичного розвитку та фізичної працездатності дівчат-підлітків з біологічним віком. *Молода спортивна наука України* : у 3-х т. Львів, 2003. Вип. 7. Т. 2. С. 63–67.
6. Сітовський А. М. Фізичний розвиток підлітків залежно від темпів їх фізичного дозрівання. *Проблеми фізичного виховання і спорту*. 2010. № 12. С. 135–139.
7. Шалапа С. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю : підручник : у 2-х ч. Вид. 2-ге. Київ : НАКККіМ, 2017. Ч. 1. 404 с.

### Секція 3

## ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

*Сидоренко Тетяна Василівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ДІВЧИНИ-ТОПОЛІ ЗА ТВОРОМ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Тарас Григорович Шевченко – видатний український поет, художник, прозаїк, драматург, політичний і громадський діяч. Як палкий патріот України, все своє життя, всю свою творчість він присвятив українському народові та мріяв, щоб Україна, з її багатою культурою, співучою, солов'їною мовою, з великою історією, стала незалежною, суверенною державою.

«Шевченко – не поет, а голос душі українського народу, його крик, сльоза і глибоке зітхання, стогін і разом з тим поклик гніву того народу», – писав славетний сербський драматург Браніслав Нушіч.

Творча спадщина Тараса Шевченка вже давно стала набутком світової культури, його твори надруковані багатьма мовами світу. Поетична спадщина налічує понад 240 творів, а живописна – близько 1200 робіт.

Творчість поета стала «наріжним каменем» української духовності і допомагає народові знайти своє місце в сучасній цивілізації. Унікальність Шевченка полягає в розумінні та відтворенні страждання людини [6, 11–12].

Кобзар у період ранньої творчості був поетом-романтиком, початок його творчості містить на собі відбиток могутньої літературної течії – романтизму.

Перевага Шевченка над його попередниками-романтиками в більшому таланті й у посиленій суб'єктивності: у ширшому соціальному й естетичному масштабі особистості. Як кріпак, який став своїм у мистецькому світі, він мав ширший діапазон соціальних переживань, драматичнішу біографію і складніший духовний світ; як талановитий і пристрасний живописець, він мав додаткове джерело мистецьких імпульсів. Оця більша суб'єктивність давала глибший вимір його органічній народності; романтики хотіли бути й почасти ставали народними з ідеї, Шевченко ж був народним від природи; народність була не його осягненням, метою, а ґрунтом, з якого він виріс, на який спирався у своєму розвитку або який, можна сказати, «обробляв» [2, 89].

18 квітня 1840 року відбулася подія, яка мала величезне значення не тільки в історії української літератури, а й у самосвідомості українського народу, – це поява першої збірки творів Шевченка. Книга вийшла завдяки коштам поміщика з Полтавщини, Петра Мартоса, який оплатив видання; та Євгенові Гребінці, який власноруч подав рукопис до цензурного комітету. Збірка творів була надрукована на хорошому папері, мала зручний формат та

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

чіткий шрифт, з офортном на початку книги – кобзар з хлопчиком-поводирем, за малюнком Василя Штернберга. Цей образ кобзаря і дав назву збірці.

У «Кобзарі» було представлено вісім творів: «Думи мої, думи мої...», «Перебендя», «Думка», «Тополя», «Іван Підкова», «До Основ'яненка», «Тарасова ніч», «Катерина». У світі збережено лише кілька екземплярів «Кобзаря» видавництва 1840 року.

Іван Франко пізніше скаже: «...ся маленька книжечка відкрила немов новий світ поезії, вибухла мов джерело чистої, холодної води, заяснила не відомою досі в українському письменстві ясністю, простотою і поетичною грацією вислову. Були се немов народні пісні, та проте щось зовсім від них відмінне», «...поява Шевченкового «Кобзаря» 1840 року в Петербурзі мусить уважатися епохальною датою в розвою українського письменства, другою після «Енеїди» Котляревського» [2, 94].

Особливим жанром доби романтизму є балада. Саме в баладі розкривається національний характер, порушується вічна тема боротьби добра і зла, справедливості, честі, гідності.

Рання творчість Шевченка представлена незрівнянними зразками ліричної поезії, баладами, соціально-побутовими та історичними поемами, драматичними творами. До ранньої творчості Великого Кобзаря належать балади «Причинна», «Тополя», «Утоплена». Ці твори мають виразне романтичне забарвлення, своєю фантастикою та мотивами близькі до народної поезії.

Балада «Тополя» – один із найкращих творів поета, у якому простежується національний колорит, природність, народна символіка, міфологічні метаморфози (перетворення дівчини на тополю), народні ворожіння.

Колись давно пращури вірили, що кожна рослина має душу. В українців рослини були своєрідними символами-оберегами. Тополя – образ фольклору, міфічний образ, з давніх-давен вважалася священним деревом. Тополя – виразний жіночий символ. Порівнюючи статурне дерево і ставність дівчини, у народі кажуть: «струнка, мов тополя», «тонка, як тополя», «висока, як тополя», «гнучка, як тополя», «самотня, як тополя».

Уперше цікавий звичай українського народу Зелених свят описав професор Харківського університету Петро Гулак-Артемівський (1790–1865). На Харківщині та Полтавщині в Зелений тиждень дівчата водили «тополю». Для цього вони збиралися до гурту, вибирали з-поміж себе найвищу на зріст дівчину, яка й повинна була зображати «тополю». Дівчина піднімала руки догори, з'єднувала їх над головою; на руки їй надівали намисто, стрічки, барвисті хустки – усе це так було рясно поначіплювано, що з-під оздоб майже не було видно було голови. Груди й стан теж прикрашали різнобарвними хустками. Вбравши так «тополю», дівчата водили її не тільки селом, а й полями, де колосилися жита. Зустрівши людей, «тополя» їм низько вклонялася, а господарі частували дівчат і давали подарунки «тополі на стрічки». Під час водіння «тополі» дівчата співали:

Стояла тополя край чистого поля,  
Стій тополенько не розвивайся,  
Буйному вітрові не піддавайся [4, 19].

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Український народ має багатовікову культуру, скарб якої складається із цінностей, що беруть початок з фольклорних джерел. Пісні, у яких оспівано кохання, взаємне чи нещасливе, є найчисленнішим прошарком родинно-побутових пісень. Століттями пращури творили традиції, обряди, які притаманні українцям. Фольклор – чудове джерело для вивчення традицій і обрядів. Тарас Шевченко неодноразово описував у своїх творах як історичних діячів, гетьманів, героїчних борців, так і образи жінки-матері, сестри, дівчини.

В основі балади «Тополя» – відомий фольклорний сюжет, узятий зі звичаїв та багатьох народних пісень. Народну піню «Ой чие ж то жито, чий ж то покоси», у якій зла свекруха обертає нелюбу невістку в тополь, часто співала старша сестра поета – Катерина.

Сюжет балади «Тополя» розкриває палке кохання дівчини і юнака, тугу за коханим, коли він поїхав на війну і не повернувся; душевне потрясіння закоханої дівчини, яка прагне щастя; родинний конфлікт матері і доньки, де мати вирішує силоміць віддати доньку заміж за старого та багатого. Дівчина не хоче йти заміж і звертається за допомогою до старої ворожки, яка дає їй чаклунське зілля. Ворожіння і кульмінаційний момент – перетворення дівчини на тополь. Тополя – символ самотньої молодої дівчини, яка не знайшла свого щастя в житті, символ вірності глибокого почуття.

Тарас Шевченко, на відміну, від своїх попередників – поетів-романтиків – не стилізував свої твори під фольклор: він або трансформував його, або лише спирався на вироблені в ньому естетичні цінності. Його самобутня творчість органічно зливалася з фольклором як формою національного самовираження [5, 177].

Безсумнівно, поезія Кобзаря є джерелом для створення фабули хореографічної драматургії. За своєю ритмічною структурою вона відображає народну самобутність як об'єкт пісенного жанру. У Шевченка балади побудовані на мотивах народних переказів.

Значну роль у них відіграє емоційна авторська мова. Як результат, літературні мотиви асоціюються з пластичними рухами [4, 16].

Звернення до творчості Великого Кобзаря залишило яскравий слід і в такому складному специфічному жанрі, як балет. Кількість «шевченківських» балетів не така уже й значна. Це «Лілея» К. Данькевича, «Оксана» В. Гомоляки та «Відьма» В. Кирейка. Однак саме вони стали напрочуд вагомим внеском у визначення неповторного національного обличчя української балетної творчості. Цікаво, що всі три балети об'єднує звернення до однієї із центральних і наскрізних тем поетичної спадщини Т. Шевченка – зображення трагічної долі жінки-кріпачки, її спротиву жорсткій дійсності, боротьбі за власну гідність і волю [3, 100–101].

Унікальні хореографічні постановки, які створив геній танцю Павло Вірський, – це класика українського народного хореографічного мистецтва.

Хореографічна картина «Про що верба плаче», з вражаючим лібрето, із цікавим театральним прийомом, з чудовим музичним оформленням (композитори: І. Іващенко, А. Муха), стала хореографічним взірцем. «Про що верба плаче» в постановці Павла Вірського, визначне досягнення україн-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

ського танцювального мистецтва, було створено за мотивами творів Тараса Шевченка та показано у ювілейні Шевченківські дні 1964 року. Ця постановка засвідчила, що засобами танцю можна повноцінно художньо розкрити ідейно-образний зміст великої літератури. Тонке драматичне чуття балетмейстера підказало постановникові правильну побудову лібрето. Він поклав у його основу мотиви поем «Причинна», «Тополя» і цілої низки віршів Великого Кобзаря. У них найвиразніше розкрито трагічну тему жінки-кріпачки [1, 71].

Тарас Шевченко створив вражаючі, неперевершені жіночі образи. У цих образах розкрито всю глибину душі української жінки: красу, вірність, щирість, любов, гідність. Передусім Кобзар вбачав у жінці духовну красу, вболівав за тяжку долю української жінки, її складне становище в суспільстві.

Героїчне минуле українського народу й трагічні події сьогодення мають загальні наслідки, де тисячі українців гинули і гинуть захищаючи рідну неньку-Україну. Як тоді, так і в наш час тисячі матерів втрачали своїх синів, жінки – чоловіків, дівчата – коханих.

Тополя – символ дівочої вірності, дівочого суму, самотності; образ дівчини, жінки, яка чекає на свого коханого. Перетворення дівчини на тополю – це єдиний нереалістичний фрагмент у баладі «Тополя», який органічно поєднано з реалістичним побутом. Тарас Шевченко, використовуючи звичайні засоби вираження, вкладав у них душу, серце та щирість українського народу, де образи-символи зливаються в органічну єдність. Тополя-символ стала своєрідним втіленням багатьох дівчат, що чекають на повернення свого коханого, з надією вдивляючись вдалечінь.

Отже, теми, пов'язані з історією нашої країни, життям і побутом українського народу, є найактуальнішими темами в сучасній українській народній хореографії. Творчість Тараса Шевченка – скарбниця для створення хореографічних образів, прояв любові до національної спадщини, до Батьківщини.

### *Література*

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 71 с.
2. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. С. 89–94.
3. Загайкевич М. Балетна Шевченкіана. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. 2013. Вип. 13. С. 100–110.
4. Кокуленко Б.. Мистецтво танцю у творчості Т. Г. Шевченка. URL: <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2008/1/publications/15.pdf> (дата звернення: 07.04.2023).
5. Русанівський В. М. Історія української літературної мови : підручник. Київ : АртЕк, 2001. 177 с.
6. Слободян О., Яковина О. Інтенсив Тараса Шевченка. Герменевтичний об'єм. Київ : Києво-Могилянська академія, 2016. С. 11–12.

*Рябець Тетяна Олександрівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВИРІШЕННЯ ОБРАЗІВ У П'ЕСІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА «СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ»**

Хореографічне мистецтво продовжує розвиватись та вдосконалюватись, щодня встановлюються новітні форми та канони його прояву на сценічному просторі, створюються нові хореографічні вистави створені за сюжетом літературного першоджерела, а отже, й актуальною залишається проблема доцільного вираження і відображення літературно-сюжетних образів героїв хореографічного твору. Головними завданнями цієї статті є визначити роль та особливості функціонування танцю, а саме підкреслити значення цілісності передачі літературно-сценічного образу засобами танцювально-пластичної та емоційно-драматичної побудови як аспекту для розкриття різносторонності образу героя, що є допоміжними чинниками у вирішенні цієї проблеми [1, 1].

Сценічний образ, що втілений зразками хореографічної лексики, – це цілісне вираження в танці почуття і думки, людського характеру. Образний танець сповнений емоційним та внутрішнім змістом. Щоб створити сценічний образ, балетмейстер-постановник має змалювати через танець дію, характер, втілити на основі правдивого вираження почуттів певну ідею [2, 22].

Образний початок присутній у найпростіших побутових та народних танцях, проявляється в їх емоційності, змістовній характерності, а інколи і в зображальних елементах. У хореографічній виставі сценічний образ – це дійова особа, персонаж балету. Її танцювально-пластична характеристика формується упродовж дії з різних епізодів, які допомагають розкрити різносторонність характеру. Балетна вистава – це система художніх образів, взаємопов'язаних у єдиному драматичному конфлікті. Головним засобом створення сценічного образу є дійовий танець, але важливу роль можуть відіграти також пантоміма й жестикуляція. Основою передачі образу є текст, який створив балетмейстер, проте під час відтворення виконавцями цей текст набуває тієї чи іншої інтерпретації. Водночас сценічний образ не довільний, він існує як розкриття балетмейстерського задуму, втіленого в танцювальних малюнках [2, 23].

Обробка та збереження оригіналу фольклорного танцю – одна з найактуальніших проблем, що хвилює не тільки балетмейстерів, фольклористів, а й численних шанувальників хореографічного мистецтва.

Дотримання граничної достовірності (звичайно, без повторів у лексичі та композиції фольклорно-етнографічного першоджерела і перенесення його в незайманому вигляді зі збереженням музики, поетичного тексту, композиції, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену) – основа першого принципу обробки фольклорного танцю.



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

З огляду на це постає важливе завдання – розкрити ту роль, яку відіграли в становленні та розвитку українського народно-сценічного танцю фундатор, дослідник української хореографічної фольклористики В. Верховинець та його учень В. Авраменко.

В. М. Верховинець (Костів) – штатний український актор, композитор, фольклорист, дослідник народної хореографії, учень і послідовник славнозвісного композитора Миколи Лисенка, народився 5 січня 1880 року. Став народним учителем, він захоплювався театром, музикою, танцем. Усе це привело його до трупи Миколи Садовського. Використовуючи фольклорні першоджерела у виставах Миколи Садовського і підпорядковуючи їх дії, режисерському рішенню, Василь Верховинець значно збагатив сценічну палітру танцю, переніс на сцену хореографічно-фольклорні замальовки й обряди, звичаї і традиції, піснями, атрибуцією розробив стилістичну лексику. Автор працював над музикою для українських танців. У результаті цього з'явилися його «Гопак на Олімпі», гумористичний танець грацій, козачок з «Енеїди» Івана Котляревського, у яких використана істинно народна лексика. Не обмежуючись роботою над суто театральним народно-сценічним танцем, Василь Верховинець багато уваги приділяв фольклорним першоджерелам: «21 квітня 1912 року було показано танцювальний вечір – дивертисмент, на якому представлено третю дію «Гальки», першу дію «Пісні в лицах» і веснянки. Складовими частинами були: у першій п'єсі – «Аркан», а в другій – «Роман», «Гопак» села Кривого і два танки херсонські» [1, 104–105].

Григорій Квітка-Основ'яненко відомий як талановитий письменник. Його драматичні твори теж мають велике значення для української літератури, для розвитку театру. У свої творах він порушував вагомі сучасні йому проблеми, зокрема проблему соціальної нерівності в драмі «Сватання на Гончарівці», та змальовував живих, реальних людей.

У центрі драми – любовний трикутник. Уляна за наказом матері зобов'язана одружитися із дурнем Стецьком, але вона давно вже закохана в кріпака Олексія. Він і сам до вподоби Одарці, але їй не дають умиротворіння волики Стецька.

Звичайно, Стецько з усіма його грошима поступається Олексієві, змальовуючи якого, автор показує фактичний образ трудівника. Одарка, мати Оксани, хоч не хоче видавати доньку заміж за кріпака, але мусить визнати: «Правда, він парень добрий, коваль мудрий, усячину зробить, не п'є, з бурлаками не гуля, проти мене звичайний – усе правда».

Ці її слова мають підтвердження фактами. Олексій, хоч і відноситься до кріпаків, а, вивчившись на коваля, заробляє гроші на заводі. Він має підробіток і в селі, а саме матері Уляни зварив і кочергу, і чаплію. Тож є трудолюбивим хлопцем.

Найголовніше – це кохання Олексія до Уляни. Довідавшись про те, що до неї прийдуть старости від Стецька, він спочатку засмучується, бо вважає, що вона зрадила його, але, осягнувши, що Уляну силують, будь-що намагається відвести ці обставини. Олексій є планомірною, сильною людиною, що в біді не опускає руки і докладає всі зусилля, аби вибороти своє щастя. Біль-

### Секція 3. Дослідження молодих учених

ше того, він вірний і порядний. І якщо він зізнався в коханні, побожившись у вірності, то не може відмовитися від коханої, не сприймає поради Одарки знайти якусь іншу дівчину. З іншого боку, він настільки поважає старших, що не може пропонувати Уляні піти проти волі матері і втекти з ним. Хлопець живе за народною мораллю, тому непокірливість батькам сприймає як гріх. Олексій спроможний і накласти руки на себе, і вбити Стецька. Безперечно, його мораль не дозволить йому цього зробити. Розуміючи це, він вирішує ступати в солдати, а це значить, погубити собі життя, покинути стареньку матір і раз і назавжди відступитися від сімейного щастя. Але всі його позитивні якості не позначаються на матір Уляни, бо він – не рівний дівчині. Олексій – кріпак, а отже, невільна людина.

Зрештою, різноманітними хитрощами вдалося умовити Одарку видати дочку заміж за кріпака. Отже, нерівність не повинна перешкоджати на шляху до щастя. Потрібно оцінювати людину за її особистими якостями, а не за кількістю майна. А Олексій показаний як ідеальний образ чоловіка – працьовитий, відданий, глибоко моральний.

### *Література*

1. Василенко К. Ю. Український танець : Підручник. Київ : ІПКГ1К, 1997. 282 с.
2. Лань О. Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2019. 197 с.
3. Шутяк Н., Маркевич С. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посіб. 2020. Ч. III. С. 9.

*Максименко Богдана Дмитрівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **БАЛЕТ І МЮЗИКЛ «СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК» ЗА ОДНОЙМЕННОЮ ПОВІСТЮ М. ГОГОЛЯ**

Із часу появи в телевізійному просторі мюзикл «Сорочинський ярмарок» набув неабиякої популярності з-поміж глядачів. Популярний склад акторів, задіяних у зйомках, забезпечив фільму значний успіх. Великою мірою він сприяв популяризації як Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини, так і НІЕЗ «Переяслав» загалом. Через показ у телефірах різних телеканалів інформація про цей розважальний продукт неодноразово з'являлася в друкованих засобах масової інформації. Важливе значення у створенні відповідного колориту мали пам'ятки архітектури, експоновані в переяславському скансені та поза ним. Основним джерелом інформації для подальшого аналізу виступили безпосередньо сцени мюзиклу, відзняті в Переяславі, а також публікації в місцевій пресі. Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав» – один з найбільших музейних комплексів України, де зосереджено значну кількість пам'яток народної архі-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

тектури та побуту. Особливе місце в його структурі посідає Музей народної архітектури та побуду Середньої Наддніпрянщини. Заснований у 1964 р., він став першим музеєм просто неба в Україні. Скансен створювали за безпосередньої участі корифеїв вітчизняної музейної справи – М. І. Сікорського, П. Т. Тронька, Є. Ф. Іщенко, М. І. Жама та ін. Розташований на околиці міста Переяслава в урочищі Гора, сьогодні він має площу 24,2 га та структурно поділений на п'ять розділів: матеріальна культура найдавнішого часу, ремесла та промисли, вітряки, 12 тематичних музеїв та основний розділ – українське село Середньої Наддніпрянщини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. У забудові він має майдан, центральну вулицю та кутки, характерні для українського села Середньої Наддніпрянщини. До експозиції музею входить: 385 пам'яток народної архітектури ХVІІ–ХІХ ст., 20 дворів з хатами та господарськими будівлями, 25 різноманітних установок і майстерень, понад 20 тис. творів народного мистецтва, знарядь праці, речей побуту й ужитку [7].

Саме тому на базі заповідника було створено велику кількість художніх і документальних фільмів, серіалів та телевізійних програм. Зйомки мюзиклу «Сорочинський ярмарок» на території Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини тривали упродовж 26 червня – 12 липня 2004 р. [1, 11].

Фільм було знято на замовлення телеканалу Інтер, режисер – Семен Горов, за мотивами однойменної повісті Миколи Гоголя [3, 44]. Прем'єра мюзиклу відбулась 1 січня 2005 р. До знімальної групи фільму увійшли: режисер-постановник Семен Горов, сценаристи: Аркадій Гарцман, Ігор Шуб, Семен Горов, оператор-постановник – Олексій Степанов, художник-постановник – Віталій Ясько, музика і вірші Костянтина Меладзе, художник по костюмах – Анжела Лисиця, художник-гример – Анжела Посохова, звуко-режисери: Олександр Цельмер, Любов Цельмер, продюсерська група: Сергій Амелічев, Ольга Мєнська. Продюсерами мюзиклу виступили Тарас Гавриляк та Влад Ряшин. У зйомках кінофільму були задіяні відомі артисти та співаки української та російської естради: Георгій Хостікоєв – Грицько, Надія (Мейхер) Грановська – Параска, Софія Ротару – циганка, Валерій Меладзе – чорт, Андрій Данилко – Хівря, Андрій Федорцов – москаль, Анатолій Дяченко – Черевик, Юрій Гальцев – піп, Сергій Мельниченко – кум Цибуля, Ніна Білосонь – кума Цибуля, Ірина Білик – співачка Ліона, Віктор Цекало – шинкар, Василь Баша – Козак, Володимир Задніпровський – московський купець, Віра Брежнєва – Мотря, Світлана Лобода – Горпина, Руслана Писанка – актриса на ярмарку, Юрій Радковський, Ярослав Гуревич – друзі Грицька, Петро Чорний – циган, Георгій Дрозд – кравець, Володимир Горобей – Писар, Людмила Ігнатенко – мати шинкаря, Любов Богдан – дружина шинкаря, Йосип Найдук – пан, Лілія Майборода – крамарка, Андрій Криворучко – фотограф та ін. Зйомки мюзиклу проходили як у павільйонах кіностудії імені О. П. Довженка, так і просто неба, зокрема в переяславському скансені. Активну участь у зйомках брали працівники музею (двадцять осіб) [6, 9; 6, 12; 6, 16] та місцеві жителі (у масових сценах фільму було задіяно більше чотирьохсот осіб) [4, 11].

### Секція 3. Дослідження молодих учених

При створенні окремих епізодів фільму як екстер'єри були використані краєвиди (плани) та об'єкти НІЕЗ «Переяслав». До основних його сцен потрапили такі локації: садиба заможного селянина-промисловця та базарна площа (ярмарковий майдан).

До першої локації увійшли об'єкти: хата заможного селянина-промисловця із села Єрківці Переслав-Хмельницького району Київської області, повітка-олійниця та погрібник із села Рудяків Бориспільського району Київської області.

До другої – крамниця (лавка) із села Ярешки Баришівського району Київської області, крамниця (лавка) із села Гланишів Переслав-Хмельницького району Київської області, крамниця (лавка) із села Соснова Переслав-Хмельницького району Київської області, крамниця-комора із села Дениси Переслав-Хмельницького району Київської області, будівля сільської управи з села В'юнище Переяслав-Хмельницького району Київської області, реконструкція торгових рядів. Основне дійство фільму, безпосередньо ярмарок, знімали в центральній частині музею на ярмарковій площі (центральному майдані). Епізоди, відзняті на цій локації, можна побачити протягом усього мюзиклу. Зокрема, на початку фільму саме на базарній площі відбувається перша поява персонажів мюзиклу. Так, у кадрі вперше з'являються персонажі: фотограф (Андрій Криворучко), пан (Йосип Найдук), циганка (Софія Ротару), циган (Петро Чорний), кума Цибуля (Ніна Білокінь), чорт (Валерій Меладзе), Піп (Юрій Гальцев), московський купець (Володимир Задніпровський), козак (Василій Баша), шинкар (Віктор Цекало), дружина шинкаря (Любов Богдан), кравець (Георгій Дрозд), кум Цибуля (Сергій Мельниченко), актриса на ярмарку (Руслана Писанка). Також саме на цій локації в одній із сцен фільму (18 хв 23 с – 21 хв 51 с) Москаль (Андрей Федорцов) та актриса (Руслана Писанка) виконують пісню К. Меладзе «Нормально». Упродовж фільму в сценах, що були зняті на цій локації, з'являються такі пам'ятки: Крамниця (лавка) із села Ярешки Баришівського району Київської області, Крамниця (лавка) із села Гланишів Переяслав-Хмельницького району Київської області, Крамниця (лавка) із села Соснова Переяслав-Хмельницького району Київської області, Крамниця-комора із села Дениси Переяслав-Хмельницького району Київської області, Будівля сільської управи із села В'юнище Переяслав-Хмельницького району Київської області, торгові ряди, альтанка.

Наступна локація – садиба заможного селянина промисловця. Вона з'являється в кадрі на початку фільму. У короткому епізоді (2 хв 17 с – 2 хв 24 с), у кадрі на передньому плані, ми бачимо молодих людей, які збирають яблука, а на задньому – повітку-олійницю. Наступним об'єктом цієї локації, що фігурує у фільмі, є погрібник села Рудяків Переяславського повіту Полтавської губернії середини XIX ст. Цей об'єкт з'являється в короткому епізоді (27 хв 14 с – 27 хв 52 с), що супроводжує розповідь козака (Василій Баша) про «чортовщину». Цей епізод є екранізацією, що відтворює сюжет з повісті Миколи Гоголя «Сорочинський ярмарок», а оповідач (козак) говорить словами одного з персонажів твору: «...Засідатель – щоб він не діждав більше ви-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

тирати губи після панської слив'янки – одвів для ярмарку прокляте місце, на якому, хоч лусни, ні зернини не продаси. Бачиш ти отой старий розвалений сарай, що генген стоїть під горою? В тому сараї й водяться чортячі штуки; і жоден ярмарок на цьому місці не минав без біди. Вчора волосний писар проходив пізно ввечері, коли зирк, – аж у вікно на даху висунулось свиняче рило та й рохнуло так, що йому мороз пішов за спиною; так і жди, що знову з'явиться червона свитка!» [2, 42]. У самому ж епізоді ми бачимо волосного писаря (Володимир Горобей), що йде повз погрібник наспівуючи: «Ой хто п'є – тому наливайте... Хто не п'є – тому не давайте...» [5, 14].

Зупинившись біля «сараю», він бачить як дверцята погрібника раптом відчиняються і назовні вивалюється «нечиста сила» – чоловіча фігура у чорному зі свинячою головою. Побачивши це, писар починає чимдуж тікати. Одним з основних об'єктів, що був використаний у зйомках мюзиклу, є хата заможного селянина-промисловця села Єрківці Переяславського повіту Полтавської губернії 60-х рр. XIX ст.

Інтер'єрні сцени фільму також були відзняті в хаті заможного селянина-промисловця. Зокрема, сцена спілкування Хіврі з попом з подальшим його переховуванням під столом від неочікуваних гостей, гадання та розповідь кума Цибулі про червону свитку, що закінчується її появою та несамовитою втечею героїв. Поза визначеними локаціями в зйомках фігурують пам'ятки: Трьохсвятительська церква 1651 р. із села Пищики Сквирського району Київської області, вітряний млин кінця XIX ст. із села Ярославець Кролевецького району Сумської області, вітряний млин початку XX ст. із села Попівка, Хорольський район Полтавської області, корчма початку XIX ст. із міста Переяслав, садиба заможного селянина-землевласника, двір олійника, двір безземельника, альтанка. Також у кадрах з'являються Вознесенський собор та дзвіниця Вознесенського собору, що розташовані в центральній частині міста Переяслава. Наступним епізодом, події якого відбуваються в оточенні об'єктів переяславського музею просто неба, є арешт москалем Саватія Черевика та кума Цибулі. За сценарієм, москаль разом зі своїми помічниками знаходить Черевика і Цибулю та звинувачує їх у крадіжці коней у циган. Москаль зачитує підозрюваним їхні права та розпочинає обшук, під час якого знаходить у кума Цибулі рукав від червоної свитки. Побачивши свитку, кум та Черевик починають тікати. Розпочинається несамовита гонитва, що закінчується арештом. Під час гонитви та арешту в кадрі з'являються пам'ятки: вітряний млин кінця XIX ст. із села Ярославець Кролевецького району Сумської області, вітряний млин початку XX ст. із села Попівка Хорольського району Полтавської області, корчма другої половини XIX ст. із міста Переяслава, садиба заможного селянина-землевласника, садиба олійника другої половини XIX ст., хата селянина-безземельника другої половини XIX ст. із села В'юнище Переяслав-Хмельницького району Київської області та альтанка.

Завершальний епізод фільму, присвячений весіллю головних героїв мюзиклу Грицька та Параски, також має низку кадрів, у яких з'являються: садиба заможного селянина-промисловця, Трьохсвятительська церква, вітряний млин початку XX ст. із села Попівка Хорольського району Полтавської

### Секція 3. Дослідження молодих учених

області. Під час епізоду головні герої фільму: циганка, чорт, Хівря, Параска, Мотря та Горпина – виконують пісню Д. Гольде, К. Меладзе «Не купишь любовь». Отже, з огляду на зазначене вище можемо стверджувати, що при створенні мюзиклу «Сорочинський ярмарок» комплекс пам'яток НІЕЗ «Переяслав» відіграв далеко не останню, а подекуди й провідну роль. На користь цього свідчить подяка від знімальної групи у фінальних титрах фільму: «Особая благодарность за оказанную помощь в съемках фильма Директору Музея народной архитектуры и быта Украины (г. Переяслав-Хмельницкий) Михаилу Ивановичу Сикорскому». Левова частка сцен фільму була відзнята в «декораціях» музею просто неба, саме на тлі пам'яток заповідника, що надало фільму неповторного колориту та атмосфери українського села ХІХ ст.

Балетна творчість за повістю Миколи Гоголя «Сорочинський ярмарок» на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету – це нове сценічне видовище, яке спричинило багато дискусій, що точилися і серед фахівців, і серед глядачів: чи відповідає естетика естрадного ревію «Сорочинського ярмарку» Олександра Злотника специфіці академічного театру опери та балету? Як оперні співаки виконуватимуть естрадні пісні? Чи є виправданим застосування у виставі радіомікрофонів? Як сприйматимуть меломани академічні голоси в естрадній манері співу? Ці запитання є вельми актуальними, адже в Дніпрі й сьогодні живуть естети, які відвідують класичні оперні та балетні вистави й знаються на специфіці цих жанрів.

Водночас гігантське промислове місто переживає нелегкі часи: інтерес мешканців до класичного мистецтва значно зменшився. Чому? Соціологічні опитування містян свідчать: трагічні колізії і фінали, які домінують у багатьох серйозних оперних творах, у період сучасної соціально-політичної і воєнної ситуації в Україні справляють на слухачів доволі гнітюче враження. Глядач Дніпра хоче бачити на сцені позитив: не смерть, а надію на життя та завтрашній день. Тож, як казала в одному з інтерв'ю оперна діва Марія Бієшу, «публіка має рацію уже тому, що голосує карбованцем».

Партитура «Сорочинського ярмарку» налічує п'ятнадцять номерів. Інтонаційний стрій інструментальних і вокальних творів Олександра Злотника вирізняється певними характерними художніми рисами. У його композиціях – виразна мелодика, заснована на народних інтонаціях, чітка ритміка, темпова динаміка, ясність і простота форми. Лаконічність висловлення поєднується із художньо-емоційною узагальненістю музики та віршів. «Ярмаркові» епізоди ревію, про що йдеться, виконують конкретну сценічну функцію – це яскраво визначений український дивертисмент.

Уже в Увертюрі приваблює динамічна хода, рухливий темп, лапідарна, досить легка для запам'ятовування мелодична структура. Значне місце у творі посідають хорові епізоди, подібні за образністю до розважальних пісень сучасної української естради: «Пролог», «Ярмарок», «Шинкарська пісня», «Козацька пісня», «Свиняче рило», «Буслики», «Дивний сон» («Весілля»), «Гопак». Їм притаманні художня цілісність, контрастність музичної тканини, де широка наспівна мелодія, близька до народнопісенних джерел, поєднується із моторним супроводом, позначеним безупинною ритмічною пульсацією.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Саме таке сполучення породжує відчуття «ярмаркової» комічної збудженості. Тріо «Козобас» (бубон, скрипка, козобас), тріо «Гриць і цигани», дует Афанасія Івановича та Хіврі «Перепілочка», арія кума Цибулі – цим номерам притаманні трансформація тематики українських народних пісень, барвистість оркестрової тканини. Зазначене певною мірою стосується і жанровості: то є зразки пісень-ігор, жартівливо-танцювальних пісень, циганського романсу.

Олександр Злотник – один із тонких композиторів-ліриків, творець прекрасної та світлої вокальної музики. Опанувавши жанри мелодекламації, романсу-аріозо, вальсу й інструментальної музики, трансформуючи досвід українського вокального мистецтва в річище естрадного ревію, він створив експресивні українські дуети й солоспіви. Вихідна арія Гриця, Дует Гриця і Парасі «Закохані слова», арія Парасі «Принеси мені краси» – різні за настроєм і жанрами, але майстерно об'єднані цілісно-ліричним, чутливим стилем композитора.

Номери написано в лірико-романтичній національній манері, автор безпосередньо не цитує мелодії народних пісень, а створює власну тему, для якої характерна культурно-історична глибинність українського фольклору. Загалом у шлягерах Олександра Злотника, які призначені насамперед для репертуару естрадних зірок, головну роль відіграє мелодія: ритмічна, яскрава, розгорнена. Віршований текст додає романтичної настроєвості й національного характеру.

Режисура Олега Ніколаєва чітко спрямована на лаконічне, сконцентроване відтворення «ярмаркових» подій, трактованих у дусі народної сміхової культури: «стривожено-перелякана» розповідь чоловіків про червону свитку та чорта, лайка Хіврі з кожною людиною, гульня п'яних відвідувачів шинку, залицання Афанасія Івановича до Хіврі, зізнання кума Цибулі. Образ народу, відтворений у хорових сценах, доповнюється пластикою артистів балету (циганський танок, дивертисмент у стилі джаз-модерн «Чорти», гопак). Режисер зорієнтував труп на максимальне наближення слухачів до сприйняття оперного співу в естрадній манері.

Центром спектаклю стали головні герої – Гриць (Микола Єфименко) та Парася (Леся Задорожна), які є носіями найкращих рис національних характерів. Свіжі, світлих тембрів, повнозвучні голоси співаків (тенор і лірико-колоратурне сопрано) дозволяють їм втілити в образах щирий ліризм, глибокку любов до рідної землі, сміливість і завзяття, щедрий народний гумор. Виразними й колоритними також є інші образи: Солопій (заслужений артист України Сергій Гомон), Хівря (заслужена артистка України Зоя Каїпова), Афанасій Іванович (Самвел Адамян), кум Цибуля (заслужений артист України Олександр Сергєєв), Шинкар (Володимир Гудзь). Дивертисменти балетмейстера та режисера Олега Ніколаєва, дедалі більше захоплюючи сцену Дніпровського академічного театру опери та балету, стаючи популярними серед публіки, виділилися в самостійну мистецьку гілку зі своєю більш розкутою манерою виконання, складом оркестрових інструментів, типом аранжування, специфічною драматургією. Перед тими вокалістами, які працюють водночас в академічному оперному жанрі, постало питання переорієнтації

### Секція 3. Дослідження молодих учених

власної творчості. Такі вимоги сучасного видовищного ринку. Проблема домінування естрадного стилю музики і синтезу національних традицій із класичним вокальним мистецтвом успішно вирішена. Адже підвищенню загального рівня естрадної музики сприяє також робота професійного симфонічного оркестру, де диригент Юрій Пороховник має змогу на практиці оволодіти специфікою оркестрової партитури, її тембровою палітрою і принципами тематичного розвитку [9].

#### *Література*

1. Батрак В. 17 днів, які потрясли Переяслав... *Вісник Переяславищини*. 2004. 16 липня. С. 11.
2. Гоголь М. В. Зібрання творів : у 7 т. / голова ред. кол. М. Г. Жулинський; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 2008–2009. Т. 1: Вечори на хуторі біля Диканьки / упоряд. П. В. Михед. Київ : Наукова думка, 2008. С. 42.
3. Гоголь М. В.. Зібрання творів: у 7 т. С. 44.
4. Набок В. Любов Богдан: «Мені сподобалися переяславці!». *Вісник Переяславищини*. 2004. 9 липня. С. 11.
5. Свитко М. С. Фрагмент сценарію фільму з нотатками. Особистий архів Є. Г. Єгорова. С. 14.
6. Свитко М. С. Фрагменти сценарію фільму з нотатками. Особистий архів Є. Г. Єгорова. С. 9, 12, 16.
7. Сікорський М. І., Шимченко Д. К. Переяславські музеї просто неба / ред. О. Помойницький. [Б. м.]: Науково-виробнича фірма «Світа», 2000. С. 3.
8. «Сорочинський ярмарок» приїхав до Переяслава. *Вісник Переяславищини*. 2004. 30 червня. С. 2.
9. Український інтернет-журнал Музика. URL: <http://mus.art.co.ua/sorochynskyj-yarmarok-u-dnipropetrovsku/> (дата звернення: 09.05.2023).

*Джафарова Феріде Тапдигівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У П'ЄСІ М. В. ГОГОЛЯ «НІЧ ПРОТИ РІЗДВА»**

Звичай – це не окреме явище в житті народу, це втілені в рух і дію світовідчуття, світосприймання та взаємини між окремими людьми. Ці складові безпосередньо впливають на духовну культуру народу, що впливає на процес постання народної творчості [1, 11].

Звичай і мова – це ті наймогутніші елементи, що об'єднують окремих людей у націю. Вони формуються протягом тривалого періоду розвитку кожного народу. Усі вони оспівані в колядках, які були відомі далеко ще до початку християнської ери в Україні.

Ці жести, дії та слова, які на перший погляд здаються безглуздими для життя людини, віють у серце кожного з нас чарівністю рідної стихії і є живильним бальзамом для душі, насичують її великою силою [1, 13].



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Випав перший сніг, утворився іній, річка вкрилась льодом. У селі завершено основні роботи. Господарі ховають свої статки, лагодять сани, їдуть до млина та готуються до Різдвяних свят.

Господині в цей час пряли. Дівчата щоранку вишивали, вмивались «першим снігом» та витирались червоною крайкою – «щоб обличчя рожевіло». Парубки допомагали батькам, а опісля заважали дівчатам вишивати. Старовинний український звичай, який колись у наших далеких предків асоціювався з початком нового року, перетворився на християнське свято [1, 14].

На українській балетній сцені одними з перших в останній чверті ХХ ст. до літературного доробку М. Гоголя як джерела балетної вистави звернулися постановники Київського театру класичного балету під керівництвом відомих українських хореографів В. Вронського та Г. Березової. У 1998 р. вони створили одноактний балет «У Солохи» за мотивами повісті Гоголя «Ніч перед Різдвом» на музику Є. Станковича (балетмейстер – Віктор Литвинов, диригент – В. Кожухар, сценограф – М. Левитська) [3, 309].

Варто підкреслити, відображаючи лібрето композиторів В. Литвинова і О. Белінського, а також етнографічні картини селянського побуту та святкування Святого вечора зі щедрівками, колядками та фольклорною драмою «Коза», він увів у театралізоване дійство зірки, місяць, нечисту силу та сцену польоту сміливого коваля Вакули до цариці Катерини.

Постановку В. Литвинова як балетмейстера високо оцінює сучасна театральна критика. Ю. Станішевський писав: «В. Литвинов ... пішов на сміливий експеримент. Його захопила іскриста атмосфера колоритної комедійної вистави, яку він вирішив дуже винахідливо, з почуттям м'якого гумору, окресливши свіжими хореографічними засобами гоголівських персонажів, уважно вслухаючись у музичні характеристики героїв і створивши виразні танцювальні образи кожного з них» [2, 532].

Литвинов знайшов гарну пластичну фігуру для всіх акторів балетної постановки та вдало показав її протягом усієї вистави. Масові сцени святкування Різдва, засновані на полярності й контрастності, у яких розгортаються дії, змінювались епізодами комічного типу, у яких яскраво розкривалися образи героїв Гоголя: гордовитої Голови (С. Серков), боягузливого Дяка (Ю. Тарасов), розважливого Чуба (Д. Клявін), сміливого та буйного Вакули (А. Козлов), ніжної красуні Оксани (О. Філіп'єва) [2, 532].

Для подання образів Вакули та Оксани хореограф використав класичний танець, забарвлений елементами українського танцювального фольклору. Кожна танцювальна сцена балету була підпорядкована «виявленню мінливих настроїв і щирих почуттів Оксани та глибокому романтичному коханню благородного коваля, готового виконати будь-яку примху нареченої» [2, 534].

З яскравим гумором В. Литвинов створив сцену в палаці, коли під час балу трон імператриці Катерини II спустили з огорожі в зал [2, 534].

Відзначимо, що сценічні рішення вистави надзвичайно оригінально поєднують поетичну традицію та побутово-етнографічна образність, тонко відтворюючи національний колорит українського села та вишукане оздоблення царського палацу. У хореографії та сценографії вдало використано виражальні

### Секція 3. Дослідження молодих учених

засоби кіно: напливи, стоп-кадри, монтаж фрагментів, завдяки чому досягаються яскраві комедійні ефекти.

Нова інтерпретація балету торкається всіх складових вистави: «костюмів, декорацій, виконавців головних партій та музичного полотна. Щодо музики балету, як зазначав у критичних відгуках рецензент І. Шевчук, то цілком мотивованим було використання в ній улюблених народних тем «Щедрик», «Радуйся, земле». Дещо несподіваним, навіть епатажним було цитування більш сучасних популярних творів, але кожна із цих мелодій виконувала свою драматургічну функцію [4, 1].

Отже, дивлячись на всі вказані вище факти, можемо визначити, що Микола Гоголь відіграв важливу роль у хореографічній культурі українського народу. Завдяки нашим відомим і працьовитим балетмейстерам ми маємо змогу бачити цей твір не лише на сторінках книги, але й на сцені. «Ніч проти Різдва» Миколи Гоголя є невичерпним джерелом для хореографічних інтерпретацій.

#### *Література*

1. Воропай О. Звичаї нашого народу, етнографічний нарис. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. 309 с.
2. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
3. Станішевський Ю. Украинский балетный театр: быстория и современность. Київ : Музична Україна, 2008. 384 с.
4. Гресь О. І. Письменницька спадщина М. Гоголя в українському балетному театрі на рубежі ХХ–ХХІ століть / Київський національний університет культури і мистецтв. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/58.pdf> (дата звернення: 25.04.2023).

*Міщук Олександр Олегович,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ОСОБЛИВОСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ГУЦУЛЬЩИНИ НА ТРАДИЦІЙНИХ ВЕСІЛЛЯХ**

Традиційна гуцульська культура має багату історію та зберігається у формі національних танців, які є невід’ємним елементом гуцульської культури. Гуцульські танці – це своєрідний синтез мистецтв: музики, поезії та танцю, які втілюють у собі національні риси й традиції українського народу. Основну роль у танцях відіграє музика, яка створює настрій танцювальної композиції, а ритуальні танці є найбільш поширеним танцювальним жанром у гуцульській культурі.

Гуцульські танці мають свої традиції та правила, що регулюють танцювальну форму та спосіб виконання. Однією з особливостей гуцульських танців є активна участь глядачів, які можуть брати участь у танцюванні разом з танцюристами. Усі ці особливості гуцульських танців роблять їх неповторними та унікальними, а також є частинами культурної спадщини гу-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

цульського народу. Тому дослідження та збереження гуцульських танців та інших елементів гуцульської культури є важливим завданням для збереження традицій та національної спадщини Гуцульщини.

Гуцульське весілля – це важлива подія в житті гуцулів, яка характеризується багатством та красою різноманітних традицій, обрядів та звичаїв. У культурі гуцулів весілля – це не лише романтична історія двох закоханих, але й запорука добробуту та достатку сім'ї. Це свято, що свідчить про інтереси двох родин, про культурну спадщину та розвиток традиційного мистецтва.

У традиційному гуцульському суспільстві дівчата зазвичай не мали права вибору нареченого, це рішення залежало від їх батьків або від чоловіка. Для батьків було важливо, щоб наречений був з доброї родини, матеріально забезпечений та відомий у сусідніх селах як порядна людина. У традиційному гуцульському суспільстві родина мала велике значення, і подружжя вкрай рідко укладалося без згоди старших поколінь.

Шлюб укладали з урахуванням віку та здоров'я. Зазвичай дівчата у віці від 16 до 18 років були готові до шлюбу, оскільки вважали, що вони вже фізично та емоційно зрілі. У чоловіків вік для одруження був трохи старший – від 20 до 25 років. Ці вікові межі були взяті з огляду на здоров'я та біологічні ритми життя людини.

За давньою карпатською традицією, весілля досі триває щонайменше чотири дні. Його починають зі звуків дримби, цимбалів та бубнів. Всі гості, заходячи в хату, вітають наречену і танцюють із нею гуцульські коломийки [1].

Деревце – це давня гуцульська весільна традиція. Вона полягає в тому, що перед виїздом у церкву наречена збирає із собою вінця та весільне деревце, яке попередньо прикрашається гуцульськими китицями. Весільне деревце має бути зеленим, щоб символізувати життєву силу та бурхливість, родючість і майбутнє наречених.

Випікання короваю є одним з обов'язкових елементів українських весільних обрядів, зокрема й гуцульського обряду. Гуцули відрізняються своєю культурою та традиціями, але загалом весільний коровай виготовляється за класичною рецептурою і може містити різноманітні прикраси з тіста та інгредієнтів, наприклад зернистий цукор, мак, горіхи, мед, фрукти, тощо. Також варто зазначити, що випікання весільного короваю є значимим елементом української культури та національної спадщини.

Викуп нареченої на Гуцульщині має свої особливості. Його проводять брати молодії. Після того, як наречений узгодив ціну викупу, він намагається забрати свою кохану. Молода княгиня сидить за столом і дивиться крізь дірку в калачі, де її коханий. Вона не дає йому наблизитись, сиплячи на нього пшеницю. Молодий князь вправно підкрадається і все ж цілує свою суджену [1].

Останнім етапом українського весілля є обряд «завивання молодії». Мати молодого та молодії розчісують свою донечку і вплітають їй у косу гроші для щедрого життя. На Гуцульщині після обряду «завивання молодії» старший виносить із хати «деревце» і біжить з ним до найближчої яблуньки. Гості зі сторони молодії біжать за ним і намагаються обливи водою. Адже,

### Секція 3. Дослідження молодих учених

коли деревце уже закріплене на яблуні, – це знак того, що молода остаточно попрощалась зі своїм дівочтвом, невинністю і стала газдинею [1].

Кількість запрошених гостей на весілля на Гуцульщині може відрізнятися залежно від різних факторів, таких як розмір родини, фінансові можливості, обрані весільні обряди тощо. Порядна родина скликає за весільний стіл все село. Тому на гуцульських весіллях гуляє від 400 до 1000 гостей [1].

Гуцульська культура має багаті танцювальні доробки та власні традиції весільних церемоній. Традиції та звичаї гуцульського весілля співвідносяться з обрядами, нормами та традиціями гуцульської культури, що дає можливість знайти в них джерела минулого та національну спадщину.

Гуцульські танці є невід'ємним елементом культури гуцулів та відображають їх характер, традиції та менталітет. Українська танцювальна культура Гуцульського краю характеризується багатством і різноманітністю, що робить її однією з найцікавіших танцювальних культур України.

Гуцульські танці, обряди та звичаї весілля – це неповторні елементи гуцульської культури, які більш ніж століття передаються з покоління в покоління. Їх розвиток, дослідження і вивчення сприяють збереженню ідентичності гуцульського народу, що є важливим для національної культури та інтеграції у світовий культурний простір.

#### *Література*

1. Сакун Т. Як святкують весілля на Гуцульщині. URL: <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/conferences/Украина и мир-гуманитарно-техническая элита и социальный прогресс/2015/S3/ЯК СВЯТКУЮТЬ ВЕСІЛЛЯ НА ГУЦУЛЬЩИНІ.pdf> (дата звернення: 19.06.15).

*Дейнега Анна Володимирівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **МУЗИКА УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ ХІХ–ХХ СТ.**

Український балет ХІХ століття був визнаний світовою спадщиною, яка поєднала в собі національні елементи з класичним балетом того часу. Творці українського балету використовували мелодії традиційної української музики, а також створювали оригінальні композиції.

Один з найвідоміших творів українського балету ХІХ століття – «Лісова пісня» – створив композитор Михайло Скорульський. У творі ожили міфологічні образи народних казок та міфів, істоти одухотвореної природи, якими народна фантазія заселила прадавні волинські ліси і розлогі поля.

Лібрето балету «Лісова пісня» написала дочка композитора, у минулому відома балерина, заслужена артистка України Наталя Михайлівна Скорульська (1915–1982). Автори балету поставили своїм завданням найточніше передати зміст твору Лесі Українки, відтворити в музиці і хореографії емо-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

ційний колорит, зберегти головні образи та сюжетні ситуації, внутрішню логіку та послідовність драматургічного розвитку, у якому реальне переплітається з казковим [2].

У музичній спадщині Михайла Скорульського (1887–1950) особливе місце посідає балет «Лісова пісня». У творі ожили міфологічні образи народних казок та міфів, істоти одухотвореної природи, якими народна фантазія заселила прадавні волинські ліси і розлогі поля.

Музика М. Скорульського позначена емоційною наповненістю, соковитими оркестровими барвами. Прониклива мелодійність, ліризм, романтична окриленість – домінуючі риси партитури балету.

У музичній тканині «Лісової пісні» значне місце посідають народнопісенні мотиви. Велику увагу Михайло Скорульський приділив, зокрема, музичному фольклору Волині. Слід відзначити, що небагато можна знайти українських (і не тільки українських) балетних творів, насичених такими переконливими музичними характеристиками, як «Лісова пісня» [1, 10; 1, 14].

Центральне місце в музиці відведено втіленню глибоких переживань Мавки та Лукаша, передачі їх почуттів і настроїв. Цій меті підпорядковані й казково-фантастичні моменти, і музичні картини природи, і дивертисментні епізоди.

У музиці «Лісової пісні» переважає відтінок меланхолії, що відображає почуття душевної туги, яке часто виникало в українців, пов'язане зі смутком та незадоволенням своїм становищем. Водночас у композиції наявні елементи народного весілля, які додають балету веселоців та задоволення [1, 139–144].

У «Лісовій пісні» музика відтворює атмосферу містичного лісу та взаємодію людей з його мешканцями. Композитор вдало використовує елементи народної музики, щоб передати національний колорит та дух української культури. У мелодіях поєднуються ліричні та веселі мотиви, що створюють живописну палітру емоцій.

Музика «Лісової пісні» підкреслює різноманіття персонажів,. Вона звучить таємничо та загадково, коли відображається поява лісових чарівників та казкових істот. У моментах кохання та романтики музика стає ніжною та легкою, передаючи пристрасть та теплі почуття.

У «Лісовій пісні» також наявні динамізм та енергія, особливо в танцювальних сценах. Виконавці підсилюють ритмічність музики своїми рухами, створюючи незабутні образи. Усі ці елементи допомагають створити цілісну картину балету «Лісова пісня», яка зачаровує глядачів своєю красою та емоційністю [1, 160–167].

«Лісова пісня» стала символом українського балету ХІХ століття і залишилася невмирущим шедевром світової хореографії. Цей балет відображає українську національну ідентичність та багатство культури.

У «Лісовій пісні» музика надає голос лісовим істотам. Вона відтворює їхні веселоці та загадковість. Ця музика здатна перенести глядача в уявний світ лісу, де звучать мелодії, що вражають своєю неповторністю та чарівністю.

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Композитор вдало поєднав у своїй музиці народні мотиви з класичними елементами, створивши неповторну симфонію звуків. Він передав різноманітні настрої та емоції через музику, надавши їй сили та глибини [1, 243].

Хореографія «Лісової пісні» також вражає своєю елегантністю та технікою. Артисти балету передають сюжет через грацію своїх рухів та витонченість поз. Їхні танцювальні витвори відображають взаємодію з природою, виражають почуття радості, кохання та відчуття волі.

«Лісова пісня» залишає незабутнє враження своєю красою, символічністю та національним духом. Вона стала вагомим внеском в українську культуру та світовий балетний репертуар, залишаючись популярною та визнаною творчістю до сьогодні [1, 337].

Український балет XIX століття вробив вагомий внесок у світову балетну та музичну культуру. Він поєднав народні мотиви з класичним балетом, використовуючи сильні емоції та глибоку символіку. Ці твори стали свідченням багатства та краси української музичної і балетної спадщини того часу.

### *Література*

1. Станишевский Ю. А. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.; іл.
2. Сайт Національної опери України. URL: <https://opera.com.ua/performance/lisova-pisnya> (дата звернення: 03.04.2023).

*Хуторянська Ірина Костянтинівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТЕМА КОХАННЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

З давніх-давен тема кохання є однією з найактуальніших для сюжетної лінії в танцях. Вже на малюнках з трипільської доби можна побачити людей, а точніше пару, які однією рукою тримають партнера за талію, а іншу заводять за голову.

Люди створювали легенди та байки про лісових мавок, русалок тощо. На основі цих сюжетів з'являлись свята, як наприклад Івана Купала.

Це дуже поетичне та магічне свято. Люди виконують багато обрядів, поєднуючи їх з танцювальними рухами. Основна тематика свята – кохання. Учасники водять хороводи, у яких разом беруть участь дівчата і хлопці.

Хороводи – найстаріша форма народних ігор, яка за змістом багатша від парних чи сольних танців, але кожний учасник мусить координувати свої рухи з рухами інших, що робить різнобарвністю хореографічної техніки біднішою.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Хоча це й масові танці, у них є головні особи, іноді це всі учасники по черзі. Хороводи здебільшого складаються з ритмічних кроків, зміни місць, бігу, переходу попід сполученими руками партнерів. У колі виконавці тримаються за руки або й ні, повернені обличчям до середини або відвернені, або обернені боком. Веснянки, гагілки, ігри, танці вночі під Івана Купала і танець «Журавель» – усі ці приклади мають характер хороводів.

Парні танці – група поділена на пари [1, 882]. Їх зміст – залицання і пантомімічне визнання кохання. Жіночі кроки частіші, ніж чоловічі, їх об'єднує лише спільний ритм.

Катерина (херсонка) – її танцюють парами в колі самі хлопці, дівчата або мішані пари. Кроки: хода складна і акцентована, колисання, угинання, тинок, ліса (заплітання рук біля шиї). Музичний такт – 3/4.

Козачок (подільський) – дует, залицання, показування свого вміння, дівчина втікає, хлопець наздоганяє. Кроки: зальотна хода, колисання, мережка, доріжка, кружальце. Музичний такт – 2/4, жвавий темп. Є кілька комбінацій козачка [1, 883].

Весільний період. Ця радісна подія в житті людини зазвичай перепадала на осінь. До весілля готувалися заздалегідь, бо це є одним з найскладніших обрядів. Виконували різноманітні триндички, приспівки, дрібушки, а також гопак, козачки, коломийки (у західних областях України), польки, вальси. Часто можна було побачити сюжетні танці, такі як «Шевчики», «Козак-голяр» тощо. Вечорниці – це святкування, у якому брали участь майже всі учасники. Обов'язковими були танці. На вечорницях показували танець метелиця, гопак, козачок, коломийка, полька, кадриль, мазурка, вальс, шевчики тощо.

19 квітня 1931 року на сцені Харківського оперного театру відбулася прем'єра балету «Пан Каньовський». Постановка Василя Верховинця та Василя Литвиненка. Це був перший український національний балет, який присвячено героїчній боротьбі українського народу проти панщини в другій половині XVIII століття. Звісно, сюжет базується на темі кохання.

В основі лібрето – українська народна пісня «У містечку Богуславку...», де оспівано трагічну долю красуні Бондарівни. Дівчина гордо відмовила залицанням магната Потоцького і не скорилася йому, тому була позбавлена життя («Ой, волю я, пан Каньовський, / В сирій землі гнити, / Ніж з тобою по неволі / На цім світі жити/»).

1936 рік – створення балету «Лісова пісня», композитор – Михайло Скорульський. Лібрето Наталії Скорульської – за мотивами однойменної драми-феєрії Лесі Українки. Прем'єра – 1946 рік, Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка [1].

Балет – про неземне кохання дівчини лісу Мавки та хлопця Лукаша. Конфліктом стає зрада Лукаша. Він створює свою сім'ю, а Мавка залишається з розбитим серцем. Але справжнє кохання ніколи не забути, тому Лукаш із соромом за зраду повертається до коханої. Килина, дружина, Лукаша не ми-

### Секція 3. Дослідження молодих учених

риться з суперницею. Мавка перетворюється на дерево, яке Килина хоче зрубати. Перелесник, лісний друг Мавки, захищає її, затуляючи собою від сокири Килини. Мавка є символом вічного і вірного. Цей балет показує, що справжнє кохання живе вічно. Але варто не втрачати людину, яка дарує тобі його. Мавка як дух, марево постає перед Лукашем, а їх кохання немов оживає знов.

1939 рік було створено балет «Лілея». Композитор Костянтин Данькевич, за однойменною баладою Тараса Шевченка «Лілея» (1846 рік, 25 липня). Прем'єра відбулася 1940 року на сцені Національної опери України імені Тараса Шевченка. В основі сюжету тема кохання – вічного, нерозділеного та нещасного [1].

Події зображені на свято Івана Купала, як молоді, Лілея та Степан, закохуються. Їхньому коханню перешкоджає Князь. Але попри всі труднощі та події у балеті кінець – трагічний. Лілея, рятуючи свого коханого, закриває його перед зброєю та помирає. На місці її смерті виростає квітка, яку назвали лілеєю. А Степан-Кобзар закликає усіх боротися за своє щастя, коханих та свободу.

2006 рік – прем'єра балету «Повернення Баттерфляй», Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької. Цей балет – на дві дії, композитори Джакомо Пуччіні та Мирослав Скорик, лібрето написала українська письменниця, драматург – Валерія Врублевська. За основу сюжету було взяті реальні події із життя Соломії Крушельницької – видатної оперної співачки кінця XIX – початку XX століття [2].

Балет має дві сюжетні лінії. Мирослав Скорик в одному з інтерв'ю розповів: «Я написав балет «Повернення Баттерфляй» на основі творів Пуччіні, партій, які співала Соломія Крушельницька, і своєї музики. Постановка успішно йде на сцені Львівського театру опери і балету, який носить ім'я геніальної співачки. Нагадаю, коли Пуччіні представив вперше публіці свою оперу «Мадам Баттерфляй» з головною героїнею – Чіо-Чіо-сан, натоміт освистав композитора. Будучи в повному розпачі, він згадав про знайому добре відому італійській публіці талановиту співачку Соломію Крушельницьку і вирішив здійснити другу спробу постановки опери з нею в головній ролі. І триумфу було досягнуто. Публіка привітала Пуччіні і як переможця винесла його на руках зі сцени. Це одна сюжетна лінія балету «Повернення Баттерфляй».

Друга версія пов'язана із взаєминами сестри Соломії – Нусі – з учителем танців, яка приїхала з Галичини вчитися співу в Італію. Соломія, кредо життя якої було служіння тільки мистецтву, не може зрозуміти сестри, у якої також прекрасний голос і можливі великі творчі перспективи. У пориві гніву вона забороняє Нусі бачитися з коханим, у якого, виявляється, є дружина і діти. Нуся усе це тяжко переживає. Соломія згадує свій шлях у мистецтво» [3].

Показана історія на прикладі двох сестер, як одна з них, Нуся, обирає кохати людину, а інша – Соломія – повністю закохана в мистецтво. Вони обидві дуже рідні, однаково обдаровані талантом співу, а розуміння кохання різне.



*Література*

1. Енциклопедія українознавства. Загальна частина: Перевидання в Україні / НАН України, Інститут української археографії; НТШ у Сарселі ; Фондація Енциклопедії України в Торонто. Репринтне відтворення видання 1949 року. Київ. Т. 1. 1994. XVI, 400 с., іл.; Т. 2. 1995. С. 369–800, іл.; Т. 3. 1995. С. 801–1230, іл.
2. Повернення Баттерфляй (балет). *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D1%8F\\_%D0%91%D0%B0%D1%82%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BB%D1%8F%D0%B9\\_\(%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D1%8F_%D0%91%D0%B0%D1%82%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BB%D1%8F%D0%B9_(%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82)) (дата звернення: 27.04.2023).
3. Самченко В. Ключ до натхнення. *Україна молода*. 2016. Вип. 53. 28 квітня.

*Коротенко Ольга Сергіївна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ГЕРОЇЧНИЙ ОБРАЗ МАРУСИ ЧУРАЙ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТВОРІ**

Образи видатних постатей історії України нерідко втілювали в балетах та окремих хореографічних постановках. Вони й досі слугують натхненням для балетмейстерів. Характер, вчинки, історія життя – це все стає чудовою основою для хореографічного номеру. Окрім того, що така постановка стає оригінальною за рахунок історичної основи, вона ще й привертає увагу глядачів до певної проблематики історичного періоду, актуалізує її. Яскравими прикладами балетів та постановок є: «Пан Каньовський» [2, 35], у якому фігурує образ Бондарівни, «Хустка Довбуша», «Тарас Бульба» [2, 17], опера «Князь Ігор» [2, 23], що містила хореографічні картини й ін.

Маруся Чурай, або Чураївна, – це історична постать, на яку, безперечно, слід звернути увагу. Її образ є втіленням героїчності та незламності українського народу і водночас його поетичності та талановитості. Талановита піснярка, що, попри свій важкий життєвий шлях, знаходила в собі насагу створювати пісні, які дотепер виконують народні хори та які є основою для хореографічних постановок. Хоч її існування і не доведено, історики приписують їй авторство таких пісень, як «Віють вітри», «Сидить голуб на березі», «Зелений барвіночку», «На городі верба рясна», «Ой не ходи, Грицю», «Грицю, Грицю, до роботи», «Засвистали козаченьки», «Котилися вози з гори» [4, 2068]. Вважають, що свої пісні вона створювала на основі власного життя, тож її біографію було створено на основі її пісень, легенд та усних переказів. Проте для втілення її образу в хореографічному балеті або постановці краще скористатись літературним джерелом, взявши звідти характеристику героїні та інтерпретацію сюжету. Існує багато творів, в основі яких історія Марусі Чурай: балада Левка Боровиковського «Чарівниця», п'єса Кирила Тополі «Чари», повість Олександра Шаховського «Маруся, малоросійська Сафо»,

### Секція 3. Дослідження молодих учених

балада Степана Руданського «Розмай», драма Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», драма Григорія Бораковського «Маруся Чурай, українська піснетворка», повість Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» та ін. [3].

Найвідомішим є історичний роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай», у якому міститься не тільки детальний опис сюжету, а й вичерпна характеристика головних героїв, яку можна перенести на хореографічні образи. Так Ліна Костенко описує саму Марусю:

Ця дівчина не просто так, Маруся.

Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа [1, 22].

А це опис коханого Марусі – Гриця:

Він народився під такою зіркою,

Що щось в душі двоїлося йому.

Від того кидавсь берега до того.

Любив достаток і любив пісні.

Це як, скажімо, вірувати в Бога

і продавати душу сатані [1, 14].

І розлучницю Галю Вишняківну:

Як реп'яшки, зелені оченята

І пишно закоплені вуста.

Глуха до пісні, завжди щось спотворить [1, 41].

Для втілення цих образів посередництвом хореографії необхідно не забувати про виражальні хореографічні засоби та музичний супровід. Лексика героїні Марусі має бути граційною і жіночною, у кожному русі має читатись легкість та ніжність. Слід зазначити, що в процесі розвитку подій настрій героїні кардинально змінюється від натхненної закоханості до відчаю, що відчула дівчина після зради коханого. Так само має змінитись і характер виконання лексики: у кінці рухи мають стати різкішими та ширшими, відображуючи емоційний стан Марусі. Музика також повинна відповідати зміні настрою та підкреслювати його, підсилювати емоційний фон та викликати в глядача емпатію.

Загалом подібні твори необхідно висвітлювати в хореографічних постановках, оскільки це сприяє збереженню нашої історичної та культурної спадщини, пробудженню національної свідомості. Переглядаючи такі постановки, глядач надихається величчю українського духу, відчуває гордість за свою приналежність до нації. Це є неоціненним внеском у виховання молодого покоління, від якого залежить майбутнє України. Тому тема історичних постатей у хореографічних постановках має займати чільне місце.

*Література*

1. Ліна Костенко. Історичний роман у віршах «Маруся Чурай». *Мала Сторінка*. URL: <https://mala.storinka.org/ліна-костенко-маруся-чурай-історичний-роман-у-віршах.html> (дата звернення: 02.05.2023).
2. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925–1985: шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
3. Учасники проєктів Вікімедіа. Маруся Чурай. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Маруся\\_Чурай](https://uk.wikipedia.org/wiki/Маруся_Чурай) (дата звернення: 01.05.2023).
4. Чураївна Маруся. *Українська мала енциклопедія* : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. Буенос-Айрес, 1967. Т.8, кн. XVI : Літери Уш – Я. С. 2147.

*Череп Діана Андріївна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

**СИЛА СЛОВА МОВОЮ ТАНЦЮ**

Танець – мова тіла та душі... Це почуття та емоції. Це розповідь тілом.

Танець – вид мистецтва, де художні образи створюють засобами пластичних рухів людського тіла. У танці відображається емоційно-образний зміст музичних творів. Танець існував та існує в культурних традиціях всього людства й людських спільнот. За довгу історію людства танець змінювався, відображаючи культурний розвиток [1, 32].

Існує дуже багато видів і форм танцю. Народний танець – яскраве вираження менталітету й творчості кожного народу, віддзеркалення традицій, хореографічної мови, пластичної виразності у співвідношенні з музикою. Класичний танець є основою мистецтва балету, започаткованого наприкінці XVI століття, і потребує спеціальної підготовки. Естрадний танець має власну специфіку та підпорядкований завданням підтримки виступу певного естрадного співака [3].

За кількістю учасників танці поділяють на сольні, парні та групові танці. За призначенням – на соціальні, обрядові, сценічні, еротичні тощо [2, 18].

Перші танці давніх часів були далекі від того, що сьогодні позначають цим словом. Вони мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами і жестами люди виражали свої враження від світу, настроїв і душі.

Сам танець завжди був пов'язаний із життям і побутом людей. Тому кожен танець відповідає характеру й духу того народу, де він зародився.

У середньовіччі були прості танці – хороводи. Із часом вони ставали більш складними. З'явилися парні танці. Церква забороняла сміх, веселощі, але простий народ це не зупиняло [4].

Танець – мистецтво, що існує в часі й просторі. Це особливий вид художньої діяльності, який виражає людські почуття, думки, взаємовідносини. Це мистецтво, яке виражає почуття через рух.

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Танцювальні па беруть свій початок з основних форм руху людини: бігу, ходи, стрибків, поворотів.

Існують такі характеристики танцю: ритм, малюнок, динаміка, техніка, жестикуляція.

Виразальні засоби: жест – мистецтво виразити почуття і думок у рухах; міміка – мистецтво виразити почуття і думки рухами м'язів обличчя; пантоміма – мистецтво виразити почуття засобами міміки і жесту; пластика; темп і ритм; композиція; костюм і реквізити; гармонійні рухи і пози.

Багато можна сказати танцюючи, особливо якщо використовувати в постановках жестикуляцію, міміку, пантоміму.

Жест є одним з найдавніших засобів виразності хореографічного твору. Він був доступною формою спілкування в різні епохи. «Жест (від лат. *gestus* – рух тіла) – деяка дія або рух людського тіла або його частини, що має певне значення або сенс, тобто є знаком або символом» [5].

Умовно жести можна розділити на 4 групи: жести, викликані безпосередньою реакцією організму на явища дійсності; жести, що склалися в умовах певного життєвого укладу; жести образотворчі; умовні жести, які побутують у вузькому колі людей, пов'язаних територіально, професійно.

На відміну від пантоміми, що складається з певної послідовності жестів, у танці жест не грає вирішальної ролі. Танець не імітує конкретну поведінку людини, а відображає його внутрішнє життя, використовуючи мінімум життєвих рухів.

Для вираження характеру танцю використовують майже всі виразні засоби пантоміми: жести всіх видів, імітація дії, іноді з бутафорією.

Для імітації дії постановник повинен знайти способи хореографічного вираження дійсності, підібрати такий танцювальний хід, танцювальну комбінацію, яка б асоціювалася із цим персонажем.

Бутафорія – це засіб конкретизації характеру, вчинків і явищ.

Таким чином, пантоміма, жести і імітація дії найчастіше виступають в танці як хореографічної теми пластичного мотиву, вони розробляються протягом танцю і виявляють характер».

Ще одним яскравим засобом виразності є міміка. «Міміка (грец. – наслідувач) – виразні рухи м'язів обличчя, що є однією з форм прояву тих чи інших почуттів людини – радості, смутку, розчарування, задоволення [3].

Розрізняють: мимовільну (рефлекторну) побутову міміку; довільну (свідому) міміку як елемент акторського мистецтва, що складається передавати душевний стан персонажа виразними рухами м'язів обличчя. Вона допомагає акторові у створенні сценічного образу, у визначенні психологічної характеристики, фізичного і душевного стану персонажа [3].

Міміка висловлює зміст танцю. У різних культурних і етнічних групах міміка може виражати різні значення, незважаючи на те, що багато прояви міміки є універсальними. Залежно від змісту в танці, ми передаємо ті чи інші емоції. Це може бути радість або смуток, захопленість або огиду, ненависть і любов. Завдяки міміці ми робимо танець, твором мистецтва, доповнюючи емоціями.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Елементом хореографічного твору, що об'єднує попередні, є пантоміма. Пантоміма (від грец. *pantomimes* – актор, який грає за допомогою одних рухів, буквально – все відтворює наслідуванням) – вид сценічного мистецтва, у якому головним засобом створення художнього образу є пластична виразність людського тіла, жест, міміка. Джерела мистецтва пантоміми в Європі – у театрі Стародавньої Греції та Риму. У середні століття до пантоміми зверталися гістріони, жонглери й ін. У середині XVI – XVIII ст. вона відродилася в італійській комедії дельарте. У XIX ст. пантоміму як самостійну театральну форму розвивали Дж. Грімальді (Великобританія), Ж. Б. Г. Дебюро (Франція) – творець знаменитої маски П'єро. В останній третині XIX ст. пантоміму розігрували переважно на сценах мюзик-холів. У Франції сформувалася так звана марсельська школа на чолі з Л. Руффо. У Великобританії виступали Д. Лейно, Л. Тіч, трупа на чолі з Ф. Карно, у якій почав творчу діяльність Ч. Чаплін. На початку XX ст. пантоміма посідала значне місце в роботі режисерів Німеччини (М. Рейнхардт й ін.). У 1930 – на початку 1970-х рр. найвідоміші актори-міми – Ж. Л. Барро, М. Марсо (Франція), Л. Фіалка (Чехословаччина), Х. Томашевський (Польща). У Росії пантоміма входила до складу багатьох народних ігор та обрядів, виступів скоморохів. У XIX ст. пантоміму ставили на підмостках балаганів і в цирках. У 1910-х рр. виразальні засоби пантоміми привернули увагу режисера К. А. Марджанова, Н. Н. Євреїнова, А. Я. Таїрова, В. Е. Мейерхольда. Особливий вид – пантоміма в супроводі музики, співу, ритмічного акомпанементу – поширений з найдавніших часів в Індії, Індонезії та інших країнах Азії.

Сучасна пантоміма включає в себе мистецтво міма (один актор) та подання з усіма ознаками театральної вистави. У Радянському Союзі отримали розвиток обидва види [5].

Пози акторів у пантомімі є ключовим елементом вистави. Актор за допомогою поз може передавати стан свого героя, взаємодіяти з навколишнім героєм простором, зокрема з уявними, «невидимими» партнерами і предметами. Також у коротких жартівливих сценках актори самі можуть зображати різні предмети, добре знайомі глядачеві (чайник, праска, радіоприймач, пляшка шампанського й ін.).

Є ігри, у яких учасники по черзі відгадують задумані предмети, зображуючи їх за допомогою поз і дій.

У сучасній пантомімі існує кілька напрямів, часто актори прагнуть піти від класичного образу клоуна-міма, вносячи зміни у свій артистичний образ.

Ці всі інструменти допомагають хореографам-постановникам втілювати в життя не просто танці, а цілі історії, розповіді про ті чи інші події, передавати емоційний стан танцівника чи постановника тощо.

### *Література*

1. Танець. *Українська мала енциклопедія* : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Наказом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. Буенос-Айрес, 1966. Т. 8, кн. XV : Літери Ст – Уц. С. 1875–1877.

### Секція 3. Дослідження молодих учених

2. Хореографія: основи класичного танцю : навч.-метод. посіб. / Ю. В. Гончаренко, О. А. Єрмакова. Запоріжжя : ЗНУ, 2012. 239 с

3. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с. *Wikipedia*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C> (дата звернення: 23.03.2023).

4. Туменко Р. А. Естетична характеристика мистецтва хореографії. Виразальні засоби хореографії. Напрямки хореографії. 2020. URL: <https://naurok.com.ua/estetichna-harakteristika-mistectva-horeografi-virazhalni-zasobi-horeografi-napryamki-horeografi-171095.html> (дата звернення: 23.03.2023).

5. Жестикуляція, міміка і пантоміма як основа хореографічної постановки. 2019. URL: [http://ni.biz.ua/12/12\\_3/12\\_3749\\_zhestikulyatsiya-mimika-i-pantomima-kak-osnova-horeograficheskoy-postanovki.html](http://ni.biz.ua/12/12_3/12_3749_zhestikulyatsiya-mimika-i-pantomima-kak-osnova-horeograficheskoy-postanovki.html). (дата звернення: 23.03.2023).

*Кравець Ольга Іванівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ОБРЯДОВІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНИ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Культура українського народу пройшла великий та надзвичайно складний шлях, вона формувалася століттями, зазнала впливу сусідніх держав і різних чинників та, незважаючи ні на що, зберегла свою особливість та автентичність. Українська культура – це великий скарб, який складається з цінностей, надбаних нашими предками. Ще з давнини український народ з покоління в покоління передавав життєву мудрість та настанови щодо способу життя. Вони закладені в українських звичаях, обрядах, традиціях, фольклорі, адже в них – світосприйняття нашого народу. У них пояснюються та обґрунтовуються взаємини між людьми, цінність духовної культури окремої людини і народу взагалі.

Календарна обрядовість поділяється на чотири основних цикли: зимовий, весняний, літній та осінній, кожна пора по-своєму унікальна, у кожній є свої особливі риси.

15 лютого в Україні святкуємо Стрітєння Господнє, яке завершує коло Різдвяних свят. Історія цього свята сягає глибини віків. У його основу покладено розповідь євангеліста Луки про зустріч праведного Симеона та пророчиці Анни із новонародженим Ісусом на 40-й день після Його народження. За Божим провидінням Симеон впізнав у Дитятку Месію, взяв його на руки та молитвою подякував Господові за ласку, що очі його побачили обіцяного Спасителя.

Український народ вважає, що Стрітєння – це свято, на якому зима зустрічається з весною. У цей день у церквах освячують свічки та воду, які зберігають протягом року. Вважають, що стрітенські свічки оберігають людей та тварин від злого ока, що вони лікувальні, а Стрітенська вода – цілюща. Нею кропили тих, хто вирушав у дорогу, щоб був здоровий та щасливо повернувся.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Зі святом Стрітіння, або як ще називають день Громиці, пов'язано багато різних прикмет, відтворених у народних приказках та прислів'ях. На Стрітіння пильно слідкували за станом погоди.

Якщо в ніч на Стрітенні небо чисте і видно всі зірки, у цьому році слід чекати на врожай фруктів, якщо на Стрітенні почнеться відлига, чекай пізньої весни, сильний вітер у цей день – поганий знак для врожаю. Ясна і тиха погода – радість для пасічника, адже вона віщує дуже вдалий рік [3].

Якщо в цей день буде тепло, значить, зима буде довгою, адже після першого тепла знову можуть вдарити морози.

7 липня – свято Івана Купала. Історично воно пов'язане з прийняттям християнства на Русі та язичницькими обрядами. Обряди на свято Івана Купала – це ритуали води, вогню та землі, танці та ворожіння. Головними атрибутами свята є Купало і Марена, що в різних місцевостях України готують по-різному [2, 116].

За давніми слов'янськими віруваннями, щозими народжується богиня Марена, яка морозить землю, сіє розбрат, викликає хвороби та голод. Марена, або Мара, як її називали, – зимова богиня, яка лякає пустотливих дітей. У східних областях України Марену вважають старою русалкою, яка винна в утопленні людей і худоби. Слов'янський еквівалент Марени – це Купало, міфічна постать, яка вважалася покровителем шлюбу та дітонародження.

Найбільш відомий обряд на свято – це вечірка над водою, де молодь запускає у воду запалені гілки або «купається» в річці чи озері, щоб очиститись від лихих духів.

Інші обряди на Івана Купала включають: вінок – дівчата плетуть вінки з квітів та трав і закидають їх у воду, щоб ворожити про свою майбутню любов. Полум'я – традиційно на Івана Купала запалюють величезну купу з гілок та соломи в городі, а потім перескакують через полум'я. Вважається, що це допоможе забезпечити врожай для наступного сезону. Танці – молодь танцює навколо вогнища, дотримуючись всіх давніх традицій танцювання на свято Івана Купала. Це, звичайно, лише деякі з обрядів, пов'язаних із цим святом.

Свято Івана Купала має дуже багату й цікаву історію та традиції. Це свято пов'язане з культурними та релігійними віруваннями наших предків та символізує початок літа та нового життя.

Свято обжинок є давнім і відомим зародком української культури. Його святкують 28 серпня. Історично, його відзначали після закінчення жнив, і цікаво, що народні звичаї у святкуванні обжинок були різними залежно від регіону. Для прикладу, у деяких регіонах свято відзначали тільки після закінчення жнив озимини, а в інших – тільки після закінчення жнив ярих культур.

Основним ритуалом свята є освячення та оспівування останнього снопа врожаю, який і називається обжинками. Також у програмі свята можуть бути народні ігри, танці, пісні та гуляння.

Танці були невід'ємною частиною свята обжинок. Народні танці виконували для відзначення успішного закінчення жнив, а також як засіб розваги та взаємодії.

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Одним з найпоширеніших танців на святі обжинок був «Хоровод». Для збільшення ефекту часто учасники танцю співали якісь народні пісні.

Інші популярні танці на святі обжинок включають «Гопак», «Козачок», «Польку» та «Вальс». Загалом танці на святі обжинок були важливою складовою народного доречного святкування, яке зберігалось протягом багатьох століть.

Україна має багату культуру, яка включає в себе різноманітні обряди, традиції та звичаї. Вони свідчать про багатовікову історію та культурне багатство українського народу.

Народна обрядовість України – це важлива складова культури, що відображає національну спадщину українського народу та багатий культурний досвід наших предків, який ми повинні зберігати та вшановувати.

Український календар різноманітний, тому наші предки обрали певні дні, щоб відзначати вірування та свята. Календарна обрядовість породжує низку традицій, що формують національний характер, допомагають налагоджувати контакти з родичами, друзями, традиційно пов'язані з певними видами ремесла, культурних подій та звичаїв.

Нам потрібна свідомо національно й сильна духом молодь. Український танок допоможе нашій молоді стати такою. Наш танок зміцнить дух поневоленої української нації. А сильний дух нам так потрібен для виборення своєї Вільної й Щасливої Самостійної Соборної Української Держави! [1, 12].

### *Література*

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій : короткий нарис про український танок та опис вісімнадцяти найкращих народних танків власного укладу. Кн. 1, 2. Голлівуд; Нью-Йорк; Вінніпег; Київ; Львів, 1947. 80 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Ч. II. Мюнхен, 1958. 290 с.
3. Стрітення Господне – прикмети, традиції, обряди на стрітення. 2023. URL: <https://liza.ua/uk/materialyi-na-ukrainskom-yazyike/stritennya-gospodnye-prikmeti-traditsiyi-obryadi-na-stritennya-2019/> (дата звернення: 14.02. 2023).

*Євтушенко Аліна Дмитрівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## CONTEMPORARY В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Хореографічне мистецтво – це мистецтво, яке об'єднує різні, суперечливі і навіть протилежні погляди. Тут зливаються в одному потоці танець і пантоміма, музика і поезія, пластика поз і рухів у скульптурі, іноді драматизм літературних творів. Танець завжди робив життя людей яскравішим.

Танець у своїй найпростішій формі – це виразний рух людського тіла, який слідує певному ритму. Кожен танець має як танцювальний словник, так



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

і мову танцю, яка стає текстом хореографічного номера. Танець – це момент, яким можна виразити стан своєї душі, почуття, настрої, емоції та бажання.

Contemporary – це та хореографія, яка приділяє увагу розкриттю власних думок і почуттів. Цей стиль сучасного танцю поєднує в собі не тільки елементи, рухи та структури, а й граматику емоційних станів.

Contemporary dance (від англ. contemporary та фр. contemporain) – вид сучасної хореографії неокласичного спрямування європейського походження; авторські неокласичні методики синтезу (танцювальні лабораторії, студії, письменники та академічні театри Франції, Люксембургу, Англії, Німеччини, Голландії, Данії) на основі класичного танцю (системи), техніки неокласичного балету тощо, а також техніки сучасного джазу, танець та імпровізація. Сучасна хореографія тісно пов'язана з класичною хореографією завдяки структурному оформленню рухів, формі корпусу, рук і ніг, положенням і техніці [4, 50].

Contemporary – це «психологічний неокласичний танець». Він заснований на імпровізації і дає постановнику «вільне мислення» для експериментів і придумування нових і цікавих речей. Постановник може поєднувати кілька технік одночасно в постановці. Танці у вертикальному положенні (стоячи), партері (на підлозі) та в парах. Кожен виконавець через танець виражає свої почуття, емоції та те, що неможливо передати словами.

Слід зазначити, що сьогодні в танці контемпорарі використовують такі техніки: техніка Фрея Фауста «Аксіс Сілабус» (Axis Syllabus), аналіз руху Лабана «Лабананаліз», техніка руху А. Ван Дайка «Контртехніка» (Counter technique), Джо-ан Скіннер «Техніка на основі звільнення» (Release based Technique), техніка Девіда Замбрано «Низький політ» (Flying Low, n.d.), імпровізація, контактна імпровізація та ін. Розгляд основних технік танцю контемпорарі, принципів та навчальних методик провідних майстрів цього різновиду танцю важливий для відтворення цілісності феномену [3, 351].

Сучасне хореографічне мистецтво передбачає, що воно є не просто мистецтвом, а процесом самопізнання, що уособлює творчий світ артиста. Незважаючи на те, що це відносно новий вид мистецтва, воно має довгу історію, і більшість дослідників відносять його походження до кінця XIX століття. Це переростає в прямий бунт проти «обмежень» балету. Багато істориків культури вважають Айседору Дункан (1877–1927) першою танцівницею, яка виконала сучасний танець, але водночас були й інші, такі як Лой Фуллер (1862–1928) і Мод Аллан (1883–1956). Фактично нову хореографічну ідею проголосив Франсуа Дельсарт (1811–1871). За словами мистецтвознавця князя Сергія Волконського, Дельсарт є основоположником науки про тілесне вираження. Він пов'язував емоційний стан людини з рухами тіла. Дельсарт знаходив основу руху в його природності, яку він прагнув звільнити від умовностей і з'єднати з музикою. Подібні ідеї, фактично революційні на той час, призвели до сплеску культурного розвитку і появи багатьох шкіл з навчанням «за системою Дельсарта». По суті, можна сказати, що Дельсарт створив нову культуру руху не лише в балеті, а й у мистецтві загалом [4, 102].

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Незалежно від теми чи проблеми, яку вибирає постановник, він повинен донести головну ідею свого задуму до глядача, щоб глядач занурився повністю в постановку й у нього з'явилися емоції та почуття до того, що відбувається. Це має глибоке філософське та наукове підґрунтя, поєднуючи як нові тенденції та течії в сучасному мистецтві, так і традиційні методи та практики, засновані на біомеханіці людського тіла.

Contemporary – це взаємодія з простором, партнером, часом, змога проявити свої почуття, навчитись володіти своїм тілом, відчувати тонкощі руху, імпровізувати та розчинятися в просторі.

Уроки складаються з розминки, вправ біля тренажера (*exercices sur la barre*), проміжних вправ (*exercice danse le center*), швидких частин і стрибків (*Allegro & Sauter*), комбінацій (*combinations*). Ключовим елементом цього типу є часте відпрацювання дрібних прийомів і великих амплітуд, поєднання партерних рухів і стрибків (*petit et grand sautere*). Сучасний танець базується на структурному проєктуванні руху та положенні тіла, рук і ніг, техніці кроку, обертів.

З урахуванням всіх особливостей і труднощів цього виду сучасної хореографії важливо додати, що професійна підготовка сучасного танцю можлива лише за умови оволодіння технікою класичного танцю. Знання вищого, середнього та середнього рівня, знання системи contemporary dance як сучасної хореографічної техніки дає змогу кожному, хто бажає, набути фізичних, оздоровчих, психологічних, театральних, естетичних, художніх і музичних якостей хореографії.

Курс contemporary dance базується на нормативній системі засобів виразності в хореографічному мистецтві. Майбутній фахівець балетмейстер та викладач сучасного танцю матиме краще розуміння його сутності, цілісної та гармонійної системи підготовки тіла танцюриста як м'язового апарату, розуміння психофізіологічної основи руху, професійне усвідомлення для досягнення правильного типу руху.

Айседора Дункан казала: «Якщо ви навчите людину цілком володіти своїм тілом, якщо ви при цьому будете вчити її виражати високі почуття, зробіть так, що рухи її очей, голови, рук, тулуба, ніг виражатимуть спокій, глибоку думку, любов, ласку, дружбу або гордий жест великої відмови від чогось ганебного, ворожого тощо, це позначиться виховно на її свідомості, на її душі» [1].

### Література

1. Контемпорарі-денс. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Контемпорарі-денс> (дата звернення: 19.10.2022).
2. Корисько Н. М. Хореографія як контемпорарне мистецтво: культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 101–105.
3. Федотова Н. В. Культурологічні засади та основні техніки танцю контемпорарі. 2022. № 40. С. 349–358.
4. Шариков Д. І. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві : навч. посіб. Київ : КиМУ, 2010. 170 с.

*Шевченко Влада Антонівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ЖАНРОВО-ФОЛЬКЛОРНИЙ КОЛОРИТ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В БАЛЕТІ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА»**

Кожному виду мистецтва притаманні власні засоби створення художнього образу. Такі різновиди літературних творів, як роман, повість, поема, п'єса тощо створюють словесними засобами; засобом створення художнього образу в музичному мистецтві є музичні звуки; художник «висловлюється» за допомогою фарб, скульптор – пластичними матеріалами. Для балетмейстера головними засобами виразності є рухи та положення людського тіла в просторі, міміка, жести, емоції.

Від 1940-х років характерною рисою балетного театру України стало використання літературних творів як першоджерела сценарію балетної вистави.

За ствердженням М. Загайкевич, «для практики балетного театру велике значення має проблема взаємозв'язків хореографічного мистецтва з художньою літературою, питання відповідності балетних сценаріїв літературним першоджерелам. Причому йдеться не тільки про точне перенесення на балетну сцену сюжетних колізій відомих повістей і романів, а й про правомірність образних коректур, зумовлених відмінною природою літератури й балетного мистецтва, спрямування їх на розкриття найсуттєвішого – провідної поетичної ідеї і змісту авторського задуму» [2].

Для балету характерне високе вміння умовності відтворення життєвих явищ. Домінуючу роль відіграє виражальний чинник над зображальним, для балету важливе емоційне тлумачення подій, людських переживань, що пояснюється художньою природою музики і хореографії. «Подібно до поезії чи музики балет здатний передати емоційні порухи, які важко піддаються зовнішньому описові. Мистецький світ балету – насамперед світ почуттів. Найважливішою рисою, яка відрізняє балет від інших видів драматичного мистецтва, є відсутність словесного тексту. Цей факт помітно важливий у визначенні драматургічних особливостей балетного твору, посилює умовність його художньої мови. Пластична образність, щоправда, певною мірою конкретизує широко узагальнену форму музичного вислову, але не з такою понятійно-предметною точністю, як це може зробити слово» [3].

Початок великого етапу в розвитку балетного мистецтва в Україні пов'язаний з відкриттям національних оперних театрів у 1920-ті роки в Харкові, Києві, Одесі. У новоствореній радянській державі постає питання про створення національного балету. Українські композитори роблять перші спроби в опануванні академічних балетних жанрів.

В арсеналі балетного театру України задіяно твори українських письменників середини ХІХ – початку ХХ ст. Серед них – Т. Шевченко (балети

### Секція 3. Дослідження молодих учених

«Лілея», «Оксана», «Відьма»), Леся Українка (балети «Лісова пісня», «Камінний господар», «Досвітні вогні»), І. Франко (балети «Сойчине крило», «Каменярі»), М. Коцюбинський (балет «Тіні забутих предків»), М. Старицький (балети «Чарівний сон», «За двома зайцями»). Виявлено лише один твір української літератури середини ХХ ст., інтерпретований балетним театром – «Таврія» О. Гончара (однойменний балет). Для більшості інтерпретацій літературних творів задіяно метод збільшення важливості головних героїв, посилення сюжетів, планів, що відповідають образній природі балетного театру, вилучення деяких другорядних персонажів або підсилення образів, близьких балету, розкриття провідної ідеї твору. Балетні вистави за літературними творами не є пластичними аналогами тексту, а самостійними творами.

Прикладом прекрасної плідної взаємодії хореографічного мистецтва та літератури мистецтвознавці вважають балет «Лісова пісня» композитора М. Скорульського, вперше поставлений С. Сергєєвим 1946 року в Києві. В основу балету було покладено однойменну драму-феєрію Лесі Українки. На думку М. Загайкевич, цей твір напрочуд близький «природі балетного мистецтва. Є в ній хвилююча піднесеність вислову, внутрішня музичність і краса зображень, поєднання фантастики з фольклорним колоритом, що так прикрашають поетику балетного спектаклю» [2]. Сценарій балету був написаний Н. Скорульською, яка прагнула найдостовірніше «відтворити зміст та емоційний колорит п'єси, зберегти основні образи і сюжетні ситуації, внутрішню логіку і послідовність драматургічного розвитку» [2].

Мета статті полягає в детальному розгляді особливостей української літератури в балеті на прикладі повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала». Уперше цей твір був покладений за основу вистави в 1966 році. Так з'явилась опера «У неділю рано», яку було успішно поставлено на сцені Львівського оперного театру.

Опера на 4 дії українського композитора Віталія Кирейка була написана у 1965 році (лібрето – Микола Зоценко).

Повість Ольги Кобилянської викликала у мене велике бажання створити балет за мотивами.

У балеті можна буде побачити динаміку життя карпатських гуцулів на початку минулого століття та їхні сильні й щирі почуття, що пересікаються із суворими звичаями та традиціями буденного життя. Літературний твір є наповнений романтичною образністю, сильними характерами, неординарними почуттями, фатальним сплетінням доль, пристрастями, а також різкими поворотами сюжету.

Трагізм ситуації яскраво відтворюється в музиці. Для постановки були обрані такі музичні твори: Данькевич (1905–1984) – симфонічна поема «Тарас Шевченко»; Данькевич – «Пісня і танець» (для сумного жіночого соло); Данькевич – Симфонія № 2 *Andante con anima dramatico*.

Провідною темою і мотивацією постановки є народний фольклор. Тобто балет насичений побутовими масовими сценами, що чергуються з контрастними, більш інтимними. Надихають романтична образність, ідейна спрямованість,

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

фатальне сплетення людських доль та жагучі пристрасті повісті О. Кобилянської.

Джерела історії літературної інтерпретації – у мотивах української пісні-балади «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Це українська народна пісня кінця XVIII століття, авторство якої приписують поетесі та співакці Марусі Чурай.

Головний наголос у постановці зроблений на сюжетний розвиток, жанрові картини карпатського побуту, тобто лірико-побутових моментах, і на розкритті трагічної долі циганки Маври.

Основна риса роздвоєності приділена головному героєві – Грицеві, що кохає двох дівчат одночасно і не може визначитися, з ким з них він все ж таки хоче пов'язати все своє життя. Він постійно стоїть на межі вибору між однією та іншою дівчиною, що дарує нам відчуття подвоєння світу в балеті.

### *Література*

1. Балет. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3\\_%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D1%96%D0%BB%D1%8E\\_%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BE%E2%80%A6](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3_%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D1%96%D0%BB%D1%8E_%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BE%E2%80%A6) (дата звернення: 04.04.2023).

2. Марія Петрівна Загайкевич. URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/177779/177664> (дата звернення: 04.04.2023).

3. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3999> (дата звернення: 14.04.2023).

*Голубова Богдана Володимирівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ДЖАЗОВИЙ ТАНЕЦЬ У КІНЕМАТОГРАФІ НА ПОЧАТКУ ХХ ст.**

Джазовий танець – це ціла епоха. Він дуже різноманітний, насичений барвами кабаре і свінгових рухів, унікальним музичним супроводом частіше за все живою музикою та супроводжувальними емоціями. Хоча джазовий танець вважається таким же американським, як яблучний пиріг, його коріння сягає Африки. Цей вид танцю швидко став популярним у ранній Америці та продовжував розвиватися, збагачуючи життя людей різного віку. Простіше кажучи, джазовий танець – це будь-який вид танцювальних рухів під джазовий акомпанемент [1]. Більше того, він складається з різноманітних форм. Саме завдяки джазу зародилися безліч інших танців у спортивних бальних танцях, наприкладі джайву, квікстепу, фокстроту та ін.

Історія виникнення джаз-танцю починається з XVIII століття, танець сягає корінням в африканські традиції, культуру, яка інтегрувала танець і музику в повсякденне життя. Ці танці потрапили до Америки через торгівлю. Поневолені африканці виконували на плантаціях такі традиційні танці, як

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Sakewalk і Pattin' Juba, і ці танці заклали основу для еволюції техніки джазового танцю, яку ми знаємо сьогодні.

Невдовзі танцювальні рухи та хореографію імітували мандрівні музиканти. Гра на барабанах мала вплив, оскільки, як і в африканському танці, джазовий танець імітував і підкреслював ритм музики в ізоляції та рухах тіла. Одним із головних міст розвитку джазового танцю був Новий Орлеан [1]. Тутешні джазові музиканти були відомі тим, що створювали «блюз», а також спіричуелс, марші та регтайм. Джазовий танець розвивався разом з еволюцією джазу та блюзу.

Саме в другій половині XIX століття і в новому столітті ці нові танцювальні рухи привели до танцювальних тенденцій, включаючи джиттербаг, чарльстон, свінг, бугі-вугі та інші моди. Ритми джазу пронизали навіть класичний, формальний європейський балет, який додав унікального американського колориту традиційним танцям [3].

Це проклало шлях для різних форм танцю, які почалися в 1920-х роках і продовжувалися в середині XX століття. Джазовий танець був популярним у бальних залах 1940–1950-х років. Приблизно в цей час джазовий танець почав ставати технікою, яку вивчають, а не просто формою соціальних танців. Якщо порівняти джаз і напрями спортивного бального танцю, то вважаємо, що велика кількість рухів запозичена саме із джазу. Джайв є одним з яскравих прикладів, це, напевно, найбільш свінговий танець, дуже схожий на лінді-хоп, але трошки сучасніша його інтерпретація.

Саме злиття «чорного» і «білого» танців дало поштовх появі сценічної форми танцю, який у результаті отримав назву «джазовий танець». Танець джаз був дуже популярним, використовувався в шоу різноманітних і ревію, у мюзиклах і в кінематографі, у вар'єте й драматичних спектаклях. Джазова стилістика часто запозичувалася з побутового танцю. Цьому стилю танцю чужі ідеї і філософія танцю модерн або вишукана романтичність і височина класичного балету [2]. До середини 1950-х років джазовий танець належав до танцювальних стилів, які походять з афроамериканського корінного танцю кінця XIX – середини XX століття. Також деякі танцювальні рухи джазу часто відносили до чечітки, бо чечітка під джазову музику була одним із панівних танців тієї епохи. Розвивався джаз, а на його основі народжувалися і розвивалися джазові танці. Звучала музика – і людям хотілося під неї танцювати. Але, мабуть, найбільш значущою подією в історії танцю стала поява фокстроту, чийми безумовними прабатьками вважають кейкуок і ту-степ – салонний танець, що виник у Північній Америці на самому початку XX століття. Фокстрот (повна назва – повільний фокстрот) виник в США в 1912–1914 роках [1].

Джазовий танець став популярним на сцені та на екрані. Музичні кліпи та кіномюзикли влили більше життя в техніку та стиль.

Оскільки американська культура продовжує змінюватися, джазовий танець продовжує розвиватися і змінюватися разом з нею. У нашій сьогоднішній культурі є багато різних галузей джазового танцю: народний, бродвейський, комерційний, сучасний, і кожен привносить нову родзинку в традиції джазо-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

вого танцю. Джаз настільки захопив світ, що саме бурхливі часи джазу все частіше можна побачити в улюблених фільмах. Безліч мюзиклів побудовані саме в цьому стилі.

Якщо ви готові поринути в цю епоху, то раджу подивитись фільм «Великий Гетсбі». Це найвідоміший роман Френсіса Фіцджеральда, який став символом «століття джазу». Америка, 1925 рік, час «сухого закону» та гангстерських розборок, яскравих вогнів і яскравого життя. У цьому кінофільмі дуже яскраво нам показують справжній джаз, музичний супровід, танці тієї епохи, костюми та локації, тут ідеально все.

У ХХ столітті джаз-танець застосовують не тільки в мюзиклах – театрі та кіно. Джазовий танець наявний у багатьох побутових танцях.

Основними сценічними особливостями джазового танцю як напряду є: використання в танці пози колапсу, активне пересування виконавця в просторі як по горизонталі, так і по вертикалі, ізольовані рухи різних частин тіла, використання ритмічно складних і синкопованих рухів, поліритмія танцю, комбінування і взаємопроникнення музики й танцю, індивідуальні імпровізації в загальному танці, функціоналізм танцю.

Отже, як балетмейстери й танцівники, ми маємо розуміти, що джаз – це ціла епоха та великий крок у розвитку всіх танцювальних стилів.

### *Література*

1. Бібліотека методичних матеріалів. URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/0100fech-1af5.docx.html> (дата звернення: 05.04.2023).
2. Поняття «Джаз». *Факультет хореографічного мистецтва КНУКІМ*. URL: <http://dance.knukim.edu.ua/dzhaz> (дата звернення: 08.04.2023).
3. Джазовий танець. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9\\_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C) (дата звернення: 10.05.2023).

*Гацелюк Олена Олександрівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтва*

## **ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВИРІШЕННЯ МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ «ВАЛЬПУРГІЄВОЇ НОЧІ» У ТВОРІ «ФАУСТ» Й. ГЕТЕ**

Хореограф завжди стикається з новими формами втілення своїх ідей, думок, натхнень. Іноді це надзвичайний музичний матеріал або твір чи історія, а також історичні події, казки, давні міфи та пісні.

У нашому випадку за основу взято історію реальної особистості, ім'я котрої Йоханс Фауст, на основі чого був написаний твір «Фауст». Чоловік народився наприкінці XV сторіччя у Німеччині, вивчав природничі науки, які в той час називали магією, викладав в університетах та демонстрував свої здібності в різних містах тодішньої Європи. Після смерті Йоханса було написано багато «народних книг», які були згодом перекладені на інші мови й

### Секція 3. Дослідження молодих учених

склали основу театральних вистав в Англії, Німеччині. Вони були дуже гості та саркастичні, але через деякий час були заборонені. Так розповіді про лікаря Фауста перейшли в ляльковий театр, де саме там дізнався про нього Йоганн Гете.

Йоганн Гете був членом масонської ложі та мужем християнського ордену, але захоплювався античністю, пантеїзмом і природними релігіями. Надихнувшись історією Фауста, починає писати про життя свого персонажа, з'єднувати реальний світ з міфологічним, показуючи паралелі реальності та забуття, перебуваючи на межі божественного й низинного світів.

Музику до цього феєричного твору намагалися написати композитори Ріхард Вагнер, Ференс Ліст, Гектор Берліоз, Луїза Бертен, Моріс Равель, але тільки Шарлю Гунно вдалося втілити в життя цей твір.

«Вальпургієва ніч» вперше вийшла у світ на сцені Паризької опери в 1869 році, згодом стала самостійним одноактним балетом [5].

Міф – оповідь, що пояснює походження певних елементів світобудови чи світу загалом через емоційно-чуттєві образи [4]. Через танець людина розкриває свої таємні бажання та прояви природних потреб в історичному дзеркалі протиріч людської особистості. Танець – це елемент релігійного ритуалу, що з'єднує сакральне з профаним і є органічним елементом міфологічної структури світу (М. Еліаде). Феномен людського сприйняття та культури кожен раз звертається до первинного джерела причетності світотвору космосу, який відображається в хореографії, танці, художній діяльності людини, яка і стає творцем своїх нових міфів та казок. Митець, хореограф, який стискається зі складним твором «Фауст», надихаючись міфологією та подіями «вальпургієвої ночі», сам стає творцем свого світу, який відображається у феєричних постановках твору. В усі часи багато хореографів захоплювалися цим надзвичайним багатогранним твором, казковими й міфологічними образами. Не винятком став і Джорж Баланчін, який усупереч всім очікуванням зробив свою постановку у 1975 році на музику Моріса Равеля [3].

До постановки вставного акту «Вальпургієвої ночі» в опері «Фауст» зверталися в різний час всі театри України, пропонуючи глядачеві свою інтерпретацію хореографії твору. У Харкові «Вальпургієва ніч» була поставлена і йшла як одноактний балет до 24 лютого 2022 року. У Дніпропетровську, зараз місто Дніпро, здійснена постановка у 80-х роках головним балетмейстером театру Л. Воскресенською [7, 70–73].

У Донецькому оперному театрі виставу поставили в 1944 році, керівник трупи – К. Васіна. Балетмейстер Васіна створила напрочуд яскраву, танцювальну картину «Вальпургієвої ночі». З величезним інтересом глядач стежить за Німфою (балерина Н. Гончарова) та Вогником (балерина О. Гончарова), лірична Німфа і стрімкий іскристий Вогник прекрасно доповнюють одне одного. Особливо чарівний прозорий малюнок класичного танцю талановитої О. Гончарової [6, 128–129].

Також одноактна вистава йшла і йде понині у Львівському театрі опери та балету. Та обов'язково в Національній опері України м. Києва. Починаючи із сезону 1901–1902 років, було представлено 10 постановок балетної сюїти



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

«Вальпургієва ніч». Яскравою, емоційною та феєричною була постановка Анатолія Шекери. На теперішній час здійснена нова постановка Віктора Яременка [2]. Також на сцені головного театру країни йде балетна вистава за твором Гете «Фауст», на музику Ріхарда Вагнера, Шарля Гуно, Джакомо Пуччіні, Гектора Берліоза, Гюстава Малер під назвою «Доктор Фауст», балетмейстером якого виступив Віктор Іщук [1].

Цей твір завжди був актуальним у всі часи випробувань нашого соціуму, але зараз, коли країна переживає жахливі події, вважаємо, що цей твір оголює теперішні події. Нині, коли реальність стискається з міфологічними образами давнини та супроводжується агресією, виникає свій сюрреалістичний простір, який відображається в культурному просторі та, звісно, у хореографії.

### Література

1. Доктор Фауст. *Національна опера України. Афіша театру*. URL: [https://opera-com-ua.translate.google.com/afisha/doktor-faust-shiroko-zaplyushcheni-ochi?\\_x\\_tr\\_sl=uk&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://opera-com-ua.translate.google.com/afisha/doktor-faust-shiroko-zaplyushcheni-ochi?_x_tr_sl=uk&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc) (дата звернення: 28.04.2023).
2. Репертуар. *Національна опера України. Афіша театру*. URL: [https://opera-com-ua.translate.google.com/performance/valpurgiiivanich?\\_x\\_tr\\_sl=uk&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://opera-com-ua.translate.google.com/performance/valpurgiiivanich?_x_tr_sl=uk&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc) (дата звернення: 28.04.2023).
3. Блаланчін Джорж «Вальпургієва ніч». URL: <https://youtu.be/haK4-cqJvwM> (дата звернення: 10.04.2023).
4. Міф. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%96%D1%84> (дата звернення: 10.08.2023).
5. Баумейстер Андрій Олегович. Фауст: головний міф Європи. ½ частини. URL: <https://youtu.be/HmqrrAwjqu8> (дата звернення: 08.04.2023).
6. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). Київ : Музична Україна, 1975. 225 с.
7. Шпаковська Т. А. Театральний літопис у чверть століття: нариси, статті, творчі портрети, інтерв'ю, Інформація. Дніпропетровськ : Пороги, 1999. 318 с.

*Шайкан Ірина Андріївна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Український фольклор є частиною нашої культурної спадщини. Одне з ключових місць у ній посідає хореографічне мистецтво. Різноманітне та багатогранне, воно відображає життя українського народу: побут, історію, традиції та свята. Фольклорний танець є першоджерелом народного танцю. Формування українського народного танцю напряму пов'язане із формуванням української народності, і цей тривалий процес породив оригінальність та самобутність українського танцю.

Український народний танець багатий на різні місцеві стилі. Кожній місцевості притаманний свій особливий колорит та лексичні мотиви. Так, ви-

### Секція 3. Дослідження молодих учених

діляють 5 зон хореографічного мистецтва за етнографічними особливостями: Центральна Україна, Полісся, Поділля, Закарпаття, Крим [5].

А. Гуменюк класифікував український танець за жанровими особливостями: хороводи, побутові танці, сюжетні танці [5]. Ці жанри мають велику кількість різноманітних танців, які передають багатство української культури.

У ХХ столітті народний танець поступово йде з побуту українців, для колективів та клубів радянської доби він втрачає свою привабливість та конкурентоспроможність. Натомість був створений український народно-сценічний танець. Поєднання фольклорного танцю та пластики класичного танцю, їх сценічна обробка дозволили вивести український танець на суттєво новий рівень. Звідси й походить назва – народно-сценічний. До перших спроб інтерпретації вдавалися В. Верховинець, В. Авраменко, П. Вірський [1].

Сьогодні особливо гострим є питання національної ідентичності. В Україні та за кордоном все більше людей починають цікавитися, що собою являє українська культура, український народний танець. Багато років українську культуру спрощували та применшували її значення. Саме тому можна було спостерігати певний занепад інтересу молодого покоління. Попри велику кількість танцювальних шкіл та наявність потужних професійних колективів, на жаль, народний танець не викликав масової цікавості в молоді. Події сьогодення дали потужний поштовх для культурного відродження та переосмислення того, яку багату та самобутню культуру ми маємо і як це потрібно шанувати. Сьогодні є можливість заново познайомити глядачів з українським народним танцем, показати красу та багатогранність української хореографії та культури загалом.

Український народно-сценічний танець перебуває на висококультурному рівні розвитку. Саме завдяки цьому ми можемо бачити його гармонійне поєднання та використання в балетних виставах, а також велику кількість народних номерів та самостійних вистав, де, окрім цікавого лексичного матеріалу, спостерігаємо наявність великої кількості складної віртуозної техніки.

Сьогодні сцена та глядач вимагають певної новизни сталих сценічних форм, актуальності тем і, звичайно, естетичної подачі хореографічних творів. Сучасна інтерпретація фольклору – один з нових напрямів в українській хореографії, що відкриває ціле вікно можливостей для пошуку та експериментів [6].

Слід зазначити, що є певні правила, які потрібно враховувати під час роботи в цьому напрямі. По-перше, хореограф повинен мати глибокі знання в галузі народної хореографії, знати та враховувати технічні та регіональні особливості відповідних танців; по-друге, хореограф повинен також вільно володіти технікою сучасного танцю; по-третє, поєднання рухів двох напрямів повинно бути гармонійним та доречним.

У хореографії також часто використовують такий термін, як «стилізація». Не слід їх плутати з інтерпретацією. Стилізація – це свідоме наслідування прикмет певного стилю, тобто додавання кількох яскравих елементів [7, 1]. Тоді як інтерпретація – це дія, пов'язана з тлумаченням змісту. Резуль-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

тат цієї дії повинен бути зрозумілим, гармонійним та логічним, він породжує нове сприйняття твору [4].

Сучасна хореографія має досить широкий спектр напрямів, тому перш ніж приступати до інтерпретації народного танцю, потрібно визначитися з напрямом сучасного. Одним з найбільш популярних напрямів сьогодні є поєднання з модерном, що відповідно утворює фолк-модерн танець. За визначенням С. В. Устяхіної, фолк-модерн – «це стиль сучасної хореографії пост-модерного періоду, котрий поєднує в собі танець модерн з народною та народно-сценічною хореографією, таким чином є своєрідною інтерпретацією фольклору засобами сучасної хореографії» [3, 152]. Вдале поєднання народного танцю можемо спостерігати також з напрямом контемпорарі, а також більш експериментальне – з напрямом стритової хореографії.

Також можуть використовувати й трюкові елементи задля посилення видовищності номера. Важливим є влучне використання та збереження балансу композиційної побудови, складні акробатичні елементи повинні підкреслювати хореографію, але не перенасичувати й замінити її. Потрібно пам'ятати й про естетику руху, яка повинна зберігатися під час обробки [2, 169].

Велику роль відіграє музичний супровід. За основу можуть бути взяті народні пісні, сучасні українські пісні, інструментальні музичні композиції. Найголовніше – музика повинна гармонійно поєднуватися із хореографією, доповнювати та розкривати її, чітко передавати образи й характери.

Сьогодні важливим є збереження української культурної спадщини. Сучасна інтерпретація фольклору – це вдалий спосіб популяризації народного хореографічного мистецтва України, шанування традицій та поєднання їх із духом сучасності.

### Література

1. Богород А. Український народний танець. *Музей Івана Гончара*. URL: <https://honchar.org.ua/blog/ukrayinskyj-narodnyj-tanets-i26> (дата звернення: 31.04.2023).
2. Грек В. А. Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії. *Альманах наукового товариства "Афіна" кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету*. 2017. № 17. С. 166–170.
3. Драч Т. Л. Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні. *Young scientist*. 2017. № 5 (57). С. 151–153.
4. Інтерпретація. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Інтерпретація\\_](https://uk.wikipedia.org/wiki/Інтерпретація_) (літературознавство) (дата звернення: 29.04.2023).
5. Козирева А. А., Бурлей Л. О. Історія українського народного танцю. Краматорськ, 2020. 58 с.
6. Куценко С. Художня інтерпретація фольклорного танцю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Т. 3, № 27. С. 15–19.
7. Стилзація. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Стилзація> (дата звернення: 28.05.2023).

*Дібрівна Валерія Русланівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЕКРАННЕ МИСТЕЦТВО**

Бальний танець – це не просто танець, це ціле мистецтво, наука та спорт. Це життя в постійному русі. Також це колосальне тренування для всіх м'язів тіла, правильне та здорове кардіологічне навантаження. Бальний танець – вид парного танцю, що має народні джерела, який виконують у спеціальних приміщеннях (у театрі, кіно, на телебаченні й ін.).

Із введенням сучасного поняття «танцювальний спорт» термін «бальні танці» став зводитися до досить вузького поняття «спортивний бальний танець». Спортивний бальний танець – танцювальний вид спорту, що поєднує два стилі спортивних танців: інтернаціональний стандартний і інтернаціональний латиноамериканський стилі, виконання яких проходить в умовах конкурсних змагань. До європейської програми входять: повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот і квікстеп (швидкий фокстрот). До латиноамериканської: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль і джайв. У спортивних бальних танцях введена система класів, що відображає рівень підготовки танцюристів, і система вікових категорій, що розподіляє танцюристів за віковими групами.

Значну групу джерел становлять хореографічні матеріали конкурсних виступів, занять у гуртках та ансамблях бального танцю, масових заходів, зафіксованих шляхом кіно- та відеозапису. Ґрунтовним джерелом інформації були універсальні та спеціальні довідникові видання (енциклопедії, словники тощо). В енциклопедія «Балет» вказано, що бальний танець виник в Італії у XV столітті, але різні наукові джерела визначають його появу у XII, XIII, XIV ст. [1, 503–504].

Найбільшій світовій популярності у XIX ст. набув танець вальс, що належить до найбільш виразних танцювальних форм. Улюблений танець і в наш час вальс приваблює своїми природними плавними рухами. Найближчі попередники вальсу, що свідчать про його народне походження, – австрійський народний танець лендлер, польський куяв'як та чеський фуріант. Велику роль у доповненні вальсу в XIX ст. відіграли композитори, які писали музику до цього танцю. Чудові вальси писали І. Лайнер, Йоганн Штраус старший і особливо його син – Йоганн Штраус молодший, якому належить близько 450 вальсів.

У XX ст. в Америці і Європі швидко поширюються такі бальні танці, як фокстрот, танго та ін. Фокстрот виник у 1912 р. в США. Спочатку фокстрот був досить темпераментним танцем, що включає стрибки й махи ногами. Після Першої світової війни він значно видозмінився: змінився ритм, з'явилися гладкі «прогулюючі» кроки. Сучасне танго, типові рухи якого – повільний спокійний крок з невеличкими зупинками, походить від старовинного іспанського

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

народного танцю. Безперечно, рухи фокстроту, чарльстону, танго дещо спрощені порівняно з багатьма іншими бальними танцями.

Мамбо дало основу двом танцям – кубинській румбі, що виникла з простого мамбо, та ча-ча-ча, що виник з потрійного мамбо. Група латиноамериканських танців: румба, самба, ча-ча-ча, пасодобль – дістали міжнародне визнання і поширені в багатьох країнах світу.

Взагалі ХХ століття стало шаленим прискоренням для всіх процесів, що спричинило становлення і розвиток нових танцювальних ритмів і течій – ритмічного виховання, вільного танцю, танцю модерн, джаз-танцю. Дельсарт створив теорію виразного жесту і вважав, що будь-яка людська емоція отримує адекватне значення в русі.

Побутовий танець відображав процеси формування культури суспільства. Прагнення до поглинання танців, удосконалення виконавчої майстерності, художнього самовираження зумовило появу нових форм танцю, які поступово переходили зі сфери масової культури до сфери художньої творчості.

У цьому репертуарі конкурсний бальний танець поступово віддаляється від хореографії та долучається до спортивної сфери.

Разом з конкурсним, спортивним напрямом бальний танець став основою і для самостійного жанру хореографічного мистецтва як у парній, так і в ансамблевій формі, де успішно розвивається, не кажучи про давні традиції використання бального танцю різними видами сценічної хореографії (естрадною, балетним театром, музично-драматичним тощо).

Кіно як синтетичне мистецтво спирається на традиції літератури, театру, живопису, музики. Однак кіно може взяти на себе певні сторони того чи іншого мистецтва і надати їм нових якостей.

Кінематограф певною мірою володіє силою безпосереднього впливу зоровим образом. Його вільний рух у часі може сповна використовувати і розвивати форми ритму, встановлені музикою та поезією. Він може зображати всю складність світу, робити зрозумілими глибокі зв'язки між явищами, легко переносяться у простір і повертаючись у часі. Він однаково чітко бачить і деталі, і загальне.

Здавалося б, екранні мистецтва – кіно, телебачення, далекі від танцю, але вони також взаємодіють з ним. Це використання тих чи інших складників кіно й телебачення в художньому оформленні балетної вистави, це й екранізації балетів класичної спадщини та сьогодення, а також створення телебалетів і кінофільмів, що створені за законами хореографії та екранних мистецтв.

Перші спроби зафіксувати танець на кіноплівці були здійснені ще до появи кінематографу. Так, у 1894 році Томас-Алва Едісон (винахідник фонографа) зняв на кінетоскопі фільм «Танець змії», а в 1899-му Жорж Мельєс (механік, художник, фокусник, актор, письменник) зафіксував фрагмент балету «Попелюшка».

Наступним етапом співпраці танцювального й кіномистецтва став мюзикл. Це синтетичний жанр, у якому специфічними засобами кіномистецтва втілений

### Секція 3. Дослідження молодих учених

драматичний сюжет, що базується на відносно рівних засадах співіснування драматичної дії, співу, танцю. Кожний із цих компонентів є важливим структурним елементом. Органічно синтезуючи ці елементи, мюзикл змушує переміщати розвиток дії властивими їм способами, утворюючи сцени безперервного розвитку дії, висловлюючи наскрізну думку, що динамічно розвивається. Це так звана «комплексна» драматургія. Функція хореографії – подавати власний коментар подіям, характерам героїв, наголошувати кульмінації, за допомогою яскравих асоціацій надавати більшої об'ємності образам твору. Мюзикли – це завжди видовишно і захоплююче.

Одним із жанрових фільмів бальної хореографії є фільм-мюзикл «Тримай ритм», режисер Ліз Фрідлендер. У центрі сюжету незвичайна історія, яку режисер запозичив із життя. Танцюрист П'єр Дюлейн, якого грає чарівний Антоніо Бандерас, вирішує влаштуватися вчителем танців. Він починає вести заняття з танців для підлітків, навчаючи їх класичних танців, правда, учні були не так натхненні цим видом танцю, їх більше цікавили вуличні стилі танцю і, зокрема, хіп-хоп, тому між ними під час занять починають часто виникати конфліктні ситуації. Тож П'єр наважиться зрозуміти красу хіп-хопу і розділить перевагу цього стилю танцю зі своїми учнями, поглянувши на все іншим ідейним поглядом. Разом вони створять абсолютно новий, властивий тільки для них вид танцю і візьмуть участь у щорічному змаганні з бальних танців серед юніорів. Танці для наших героїв стануть чимось більшим, ніж приємне проведення часу: вони подарують їм сенс і віру у власні сили.

Головні герої фільму демонструють жанр бальної хореографії, а саме танго – танець пристрасті, гармонії та взаємодії чоловіка й жінки.

Танго з'являється в сценах таких фільмів:

- «Плуг, який зламав рівнини» (1936); «Чотири вершники Апокаліпси-су» (1921) з Рудольфом Валентином та Беатріс Домінез. Сцена танго в цьому фільмі спричинила вибух популярності цього танцю серед широких мас в США;
- «Останнє танго в Парижі» (1972). У ролях – Марлон Брандо та Марія Шнайдер, режисер – Бернардо Бертолуччі;
- «Запах жінки» (1992). Аль Пачіно в ролі сліпого полковника танцює танго з Габріель Анвер, «Мулен Руж» (2001) з Еваном МакГрегором;
- Mad Hot Ballroom (2005) – документальний фільм.

У стилях танго немає чіткого розмежування, тому що всі вони еволюціонували, запозичували й переходили від одного до іншого. Кожен із цих танго-настроїв може створити прекрасний за виразністю, унікальний танець. Унікальний не лише за втіленням почуття в музику, за висловом музики в русі і не лише за серією виконаних елементів тієї чи іншої складності та майстерністю їх виконання, а саме за настроєм. Адже енергетика цього настрою і буде передана глядачам [2].

Як бачимо, діалог танцю та екранних мистецтв (кіно, телебачення), їх взаємодія і взаємозбагачення – це характерна тенденція сьогодення.

1. Балет: енциклопедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Балет:\\_енциклопедія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Балет:_енциклопедія) (дата звернення: 20.04.2023)..

2. Екранізації літературної класики – мюзикл. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2013/02/8/120666/> (дата звернення: 05.05.2023).

*Фенько Ксенія Олександрівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ЦИКЛ ОБРЯДОВИХ ТАНЦІВ-ІГОР ЗА НАУКОВО-ФОЛЬКЛОРНИМ ВИДАННЯМ ВАСИЛЯ ВЕРХОВИНЦЯ «ВЕСНЯНОЧКА»**

«Весняночка» є відомим науково-фольклорним виданням, присвяченим українським обрядовим танцям-іграм. Автором цієї книги є Василь Верховинець, український етнограф, музикознавець та фольклорист, який присвятив своє життя вивченню і дослідженню українського народного мистецтва [1, 4].

У книзі «Весняночка» Василь Верховинець зібрав та описав різноманітні обрядові танці-ігри українського народу. Танці-ігри видання пов'язані з різними святами та обрядами, зокрема з весняними святами, колядуванням, весіллями та іншими народними традиціями.

Книга містить опис танців-ігор та нот до них, а також коментарі Василя Верховинця, що стосуються їх походження, символіки та ролі в українському культурному контексті. Крім того, містить фотографії, ілюстрації та додаткові матеріали, які допомагають відтворити танці-ігри в контексті виконання.

«Весняночка» є важливим джерелом для дослідників, етнографів, хореографів та всіх, хто цікавиться українським народним мистецтвом. Видання сприяє збереженню та поширенню традицій, що сприяє збереженню народної культури.

Цикл обрядових танців-ігор у науково-фольклорному виданні Василя Верховинця «Весняночка» описано в семи розділах: «Про рухливі ігри зі співами», «Ігри та пісні на різні теми», «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима» «Хореографічний додаток» [1, 339–342]. Кожна танцювальна гра в цьому циклі має свої особливості, символіку та історичне значення.

Відповідно до наукового підходу Василя Верховинця, «Весняночка» містить детальні описи танців-ігор: назва, рухи, позиції виконавців та музичний супровід. Автор розглядає походження та розвиток танців-ігор, його зв'язок з культурними та історичними подіями, а також його значення для виховання дітей та юнацтва українського народу [1, 5–7].

У «Весняночці» можна знайти описи таких танцювальних ігор, як «Дибидиби», «Ладки, ладки» [1, 43], «Котику сіренький» [1, 87], «Сорокаворона» [1, 56], «Іде коза рогата» [1, 71] та ін. Кожна з цих ігор має свої

### Секція 3. Дослідження молодих учених

особливості, характерні рухи та специфіку виконання, що відображають український національний колорит.

Василь Верховинець докладно вивчав та фіксував український фольклор, проводив дослідження народних традицій, консулювався з місцевими жителями, намагаючись зберегти аутентичний стиль виконання танців-ігор. Науковий підхід Василя Миколайовича спрямований на збереження української культури задля сприяння популяризації танцювальних ігор для майбутніх поколінь.

У книзі «Весняночка» Василь Верховинець досліджує танцювальні ігри, надаючи детальний опис їх структури, характерних рухів, ритмів та музичного супроводу. Крім того, він наводить історичні та культурні відомості про кожен танець, пояснюючи їхнє значення та зв'язок з українською народною традицією.

У «Весняночці» систематизовано танцювальні ігри відповідно до кожної пори року: «Весна» – «Сонечко», «Зробим коло», «Весна зиму проганяє» [1, 94–99]; «Літо» – «Ой у полі жито», «Ми дзвіночки» [1, 202; 1, 212]; «Осінь» – «Шевчик», «Коваль», «Бондар» [1, 250–257]; «Зима» – «Білесенькі сніжинки», «Щебетали горобці» [1, 267; 1, 271]. Кожна із цих ігор має свої особливості, виконавську техніку та символіку.

«Весняночка» є важливим джерелом для вивчення української народної культури та традиційного танцю для дітей і юнацтва. Збірка сприяє збереженню та опануванню обрядових танцювальних ігор у сучасному мистецькому середовищі.

### *Література*

1. Верховинець В.М. Весняночка: Ігри з піснями для дітей дошк. і мол. шк. 5-те вид. К.: Муз. Україна, 1989. –343с.

*Бідна Еліна Вікторівна,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **АКТОРСЬКА ГРА ЯК СПОСІБ ПІДСИЛЮВАННЯ ВИДОВИЩНОСТІ БАЛЕТНОГО ТВОРУ**

Балет – це високохудожній танець, в якому майстерність та емоції поєднуються в одному творі. Додавання акторської гри до балету є відмінним способом підсилювання видовищності та емоційності твору.

Балет (франц. ballet, від пізньолатин. balio – танцюю, італ. balletto) – вид музично-танцювального мистецтва, зміст та ідеї якого розкриваються в хореографічних образах за допомогою танцю й пантоміми. Балет – найвища форма хореографії, належить до видовищності, просторово-часових мистецтв



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

і включає в себе літературну драматургію (лібрето), музику, сценографію, актор. мистецтво, які гармонійно поєднані й підпорядковані хореографії. Колиска балету – Італія та Франція епохи Відродження. Слово балет походить від італійського *baletto* = танець. Виникнення балету відноситься до 1581 року, коли французький двір задумав об'єднати чотири види мистецтва – музику, танець, поезію і живопис, щоб створити «новий ідеал античної єдності» [1].

На формування балету вплинув французький балетмейстер-хореограф Шарль-Луї Дідло. Він зв'язав танець і пантоміму, надав великого значення кордебалету і наголосив на сольних жіночих партіях.

Балетмейстер Маріус Петипа зміцнив школу балету, його ім'я досі відоме шанувальникам хореографічного мистецтва. Кінець дев'ятнадцятого століття у балетних колах називають епохою Петипа.

Основи класичного балету, який ми знаємо сьогодні, закладено у «романтичному» балеті XIX ст. Париж знову став центром балету, звідки новий стиль поширився на інші європейські центри. Балетний спектакль – це система художніх образів, взаємопов'язаних в єдиному драматичному конфлікті [2].

Акторська гра є однією з ключових складових балетної вистави. Вона допомагає підсилити емоційність танцю, роблячи балетний твір більше чуттєвим і різноманітним для глядача.

У балетному танці, акторська гра відкриває нові можливості для емоційної та інтелектуальної взаємодії між танцівником та глядачем. Так, він може допомогти глядачам краще зрозуміти характери персонажів і сприймати емоції, які вони виражають через свої рухи.

Акторська гра може бути використана, наприклад, для передачі різних персональних характеристик персонажів, таких як їхня вдача або навіть стан здоров'я. Вона також може використовуватися для створення протиріччя між персонажами, що додасть цікавості до сюжету.

Балет *Жизель* композитора Адольфа Адама, є яскравим синтезом поєднання танцю і акторської майстерності. Завдяки вдалій акторській грі глядач занурюється в переживання головної героїні, яка не витримує обману свого коханого та через слабкість серця божеволіє і помирає.

Наступним прикладом використання акторської гри для надання виставі яскравості є балет «Лісова пісня» композитора Михайла Скорульського. Ця чудова вистава створена за мотивами драми-феєрії Лесі Українки. Казкова фантастика, романтичні відносини між персонажами, яскравий фольклорний колорит українських народних традицій та використання засобів акторської майстерності роблять цей твір одним з найпоетичніших. Завдяки всьому цьому балетмейстеру вдалося відтворити «симфонію ароматів народних пісень, казок, легенд», – відзначив у своїй рецензії відомий мистецтвознавець Микола Ельяш. Драматичні переживання головної героїні органічно поєднуються з танцювальною технікою та викликають у глядача справжні переживання та співчуття. Ніжній та ліричній Мавці протиставляється вольова українська жінка Килина. Контраст між ними досягається не тільки народно-

### Секція 3. Дослідження молодих учених

танцювальною манерою Килини та витонченою пластикою Мавки, а й чудово доповнюються яскравими характерними образами. Глядач з легкістю сприймає різноманітні характеристики усіх персонажів вистави та відчуває найглибиніші переживання головних героїв Мавки та Лукаша.

Не можна не згадати приклад побутово-пантомімічною балетною драмою яким є український балет композитора Віталія Кирейка «Тіні забутих предків». На думку Ю.О. Станішевського вистава була «однолінійною побутово-пантомімічною балетною драмою... Ігноруючи самотність літературного першоджерела й особливості музичної драматургії, що узагальнено розкривала поетичний зміст повісті М.Коцюбинського, Тамара Рамонова проілюструвала події лібретто засобами пантоміми і дивертисментного танцю» [3, с. 75].

На сцені Київського театру опери і балету неодноразово втілювалися поетичні образи Т. Шевченка. І першим балетним спектаклем за творами поета був спектакль «Лілея» на музику К. Данькевича.

В «Лілеї» ми бачимо яскраве поєднання драматичної виразності з яскравими хореографічними засобами. Завдяки цьому ми маємо героїко-романтичний балет.

Ми приходимо до висновку що акторська гра в балеті допомагає показати не тільки техніку танцю, але й передати сильні емоції, зробити глядачів більш залученими до сюжету та персонажів. Вона змушує танцівників не просто виконувати рухи, а й грати ролі, збагачуючи тим самим виставу новими кольорами та елементами.

Акторська гра дає змогу балету створювати нові форми та техніки, що робить його більш різноманітним та цікавим для глядача. Вона дозволяє показати не лише красу танцю, але й глибину почуттів персонажів, їхнє ставлення до подій, їхні мрії та бажання.

Акторська гра в балеті додає нову динаміку та інтенсивність виставі, перетворюючи її на повноцінне театральне дійство. Аудиторія має змогу з чуттєвої точки зору дізнатися про риси характерів танцівників, їхні стосунки, передані крізь музику та рухи.

В цілому, акторська гра у балеті є не тільки ефективним засобом підсилення видовищності, але й важливим компонентом, що робить виставу цілісним та запам'ятовуваним твором мистецтва.

### *Література*

1. Балет. URL: <https://esu.com.ua/article-41211> (дата звернення: 11.03.2023).
2. Мистецтво балетмейстера. Поняття «балет» і його складові. URL: <https://naurok.com.ua/balet-i-yogo-skladovi-156957.html> (дата звернення: 19.04.2020).
3. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії національного професійного хореографічного мистецтва. Київ : Музична Україна, 2003.

*Ластовина Маріна В'ячеславівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## ВПЛИВ НОВІТНІХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ АРТИСТА БАЛЕТУ

Новітні танцювальні тенденції можуть впливати на індивідуальність артиста балету по-різному. Ось кілька можливих аспектів цього впливу:

- *технічні навички*. Новітні танцювальні тенденції можуть потребувати від артистів балету засвоєння нових технік і стилів. Це може впливати на їхню індивідуальність, розширюючи їхні можливості та спектр виразності. Артисти можуть відчувати необхідність адаптуватися до нових технік і стилів, що може змінити їхній особистий підхід до танцю та виконавської майстерності;

- *експресія та виразність*. Нові танцювальні тенденції можуть пропонувати нові шляхи виразності та експресії. Це може надихати артистів балету на розширення своїх меж та експерименти з різними стилями й техніками. Цей процес може допомогти розвинути їхню індивідуальність, оскільки кожен артист може вибрати власний спосіб вираження та відтворення нових танцювальних тенденцій;

- *сприйняття ролей*. Новітні танцювальні тенденції можуть змінювати сприйняття ролей у балеті. Традиційні стереотипи та ролі можуть бути переглянуті або змінені, що дає змогу артистам балету більш гнучко підходити до вибору своїх ролей. Це може підкреслити індивідуальність артиста, дозволяючи йому вибирати ті ролі, які відповідають його таланту.

Вплив новітніх танцювальних тенденцій на індивідуальність артиста балету може мати кілька *переваг*:

- *творчість і самовираження*. Нові танцювальні тенденції можуть стимулювати творчість артиста та його самовираження. Вони відкривають нові можливості для експериментів з рухами, виразністю та інтерпретацією. Артист може використовувати ці нові елементи, щоб виразити свою індивідуальність і демонструвати унікальний танцювальний стиль;

- *розширення технічних навичок*. Нові танцювальні тенденції можуть вимагати від артиста вивчення нових технік та рухів. Це розширює їхні технічні навички і дозволяє їм розвиватися як танцюристи. Засвоєння нових технік може підвищити самооцінку та впевненість артиста в його власних здібностях, що впливає на його індивідуальність;

- *адаптація до сучасності*. Новітні танцювальні тенденції відображають сучасну культуру та суспільні тенденції. Їх вивчення допомагає артистам балету підтримувати свій артистичний образ на актуальному рівні й адаптуватися до змін у суспільстві. Це робить їх більш сучасними та релевантними, допомагаючи розширити їхню індивідуальність і захопити нову аудиторію;

### Секція 3. Дослідження молодих учених

– *колаборація та взаємодія*. Вивчення нових танцювальних тенденцій може відкривати можливості для співпраці та взаємодії з іншими артистами-однодумцями.

Вплив новітніх танцювальних тенденцій на індивідуальність артиста балету також може мати деякі *недоліки*:

– *обмеження творчості*. Виконання нових танцювальних тенденцій може вимагати від артиста дотримуватися певних стандартів та обмежень. Це може звести на мінімум індивідуальну творчість та вільне самовираження. Артист може відчувати необхідність адаптуватися до заданих параметрів нової техніки чи стилю, що може обмежити його творчий потенціал;

– *втрата традицій*. Деякі нові танцювальні тенденції можуть супроти давні традиції та цінності, що властиві балетному мистецтву. Це може порушити звичайну структуру і стиль балету та призвести до втрати класичного характеру. Артист може відчувати напруження між традицією та новаторством, що може вплинути на його індивідуальність і стиль виконання;

– *тиск та конкуренція*. Упровадження нових танцювальних тенденцій може призвести до підвищення тиску та конкуренції серед артистів балету. У зусиллях відповісти на сучасні вимоги і відповідати новітнім поглядам артисту стає важче як фізично, так і морально слідувати цим течіям;

– *втрата унікальності*. Якщо всі артисти балету приймають і втілюють ті самі нові танцювальні тенденції, це може призвести до втрати індивідуальності та унікальності. Індивідуальні особливості та стиль артиста можуть затонути в масовому прийнятті нових тенденцій, що призводить до втрати їхньої особистої марки. Це може зробити виконавця менш помітним і менш визначним серед інших артистів;

– *втрата особистого вираження*. Нові танцювальні тенденції можуть вимагати від артиста виконання певних рухів, технік і стилів, що може обмежити його можливість виразити власну особистість та індивідуальний погляд на танець. Це може призвести до втрати унікального виразу та зменшення внутрішньої співвідносності з виконавчим матеріалом;

– *незадоволення*. Артист може відчувати незадоволення або дискомфорт, коли йому доводиться пристосовуватися до нових танцювальних тенденцій, які не відповідають його власному стилю або внутрішнім переконанням. Це може вплинути на його мотивацію, задоволення від виконавської діяльності та загальний творчий процес;

– *втрата унікальної ідентичності*. Якщо артист довго адаптується до нових танцювальних тенденцій, це може призвести до поступової втрати його власної унікальної ідентичності.

Втрата унікальної ідентичності артиста може бути однією з найбільших проблем, пов'язаних із впливом новітніх танцювальних тенденцій. Кілька причин, чому це може стати значущою проблемою:

– *втрата особистого стилю*. Унікальний стиль є однією з ключових характеристик артиста. Це виявляється в його рухах, виразності, інтерпретації музики та загальній хореографії. Упровадження нових танцювальних

### **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

тенденцій може призвести до втрати цього особистого стилю та перетворення артиста в декоративну копію загальноприйнятих стандартів;

– *зменшення індивідуальності*. Кожен артист має свої власні таланти, сильні сторони та особливості, які роблять його унікальним. Упровадження нових танцювальних тенденцій може призвести до стандартизації та загальної однотипності, зводячи на мінімум індивідуальність артиста. Це може пригнічувати творчість та потенціал, який відокремлював артиста від інших;

– *втрата власного вираження*. Кожен артист має свою власну внутрішню співвідносність з мистецтвом танцю. Упровадження нових танцювальних тенденцій може вимагати від артиста відходу від його власного виразу та відтворення заздалегідь заданої хореографії. Це може вплинути на його внутрішню сутність, самовираження та відчуття задоволення від виконавства.

– *втрата визнання* як результат зазначеного вище.

*Михальська Марія Олександрівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ ЧЕРНІГІВЩИНИ**

В Україні протягом багатьох століть формувалася своєрідна танцювальна культура, яка, попри все, має своєрідну локальну та регіональну специфіку, оскільки розвивалась під впливом різних чинників, починаючи від природного середовища й закінчуючи геополітичним розміщенням тієї чи іншої території України.

Фольклорний танець у структурі народної художньої культури є найдавнішим пластом культурної спадщини кожного народу, відбиваючи його естетичний характер, систему духовно-моральних цінностей, образів-ідеалів. Його художньо-виразні засоби несуть у собі інформацію про етнос, передаючи багатовікові традиції наступним поколінням. Дослідження особливостей фольклорних традицій у хореографії окремих етнографічних зон та територій є важливим напрямом сучасної хореології, яка ставить завдання накопичити та систематизувати інформацію про регіональні особливості народного танцю.

Фольклорні традиції Чернігівщини також мають регіональну специфіку, яка вирізняє їх поміж інших. Аналіз наукової літератури засвідчив, що фольклорний танець Чернігівського регіону досліджували переважно епізодично в межах вивчення загалом усього пласту хореографічного надбання Поліської етнографічної зони (І. Антипова, В. Годовський, Т. Повалій, В. Гордєєв та ін.). Це зумовлює актуальність теми нашої роботи.

Чернігівщина територіально належить до етнографічної зони Східного Полісся. На думку Т. Повалій [3, 144], народна творчість Полісся є своєрідним феноменом, характерні риси якого вирізняють його серед інших. Ця своєрідність детермінована специфікою географічного розташування (переважно рівнинна та болотиста місцевість, вкрита лісами й луками), клімату, який вплинув на

### Секція 3. Дослідження молодих учених

календарну обрядовість, традиційних занять місцевого населення (землеробство). Значний вплив на фольклорні традиції Чернігівщини справили сусідство з Білоруссю, Польщею. Усі ці фактори стали визначальними у формуванні регіональної специфіки фольклорних традицій у межах Чернігівської області.

Науковці вказують, що народна творчість Чернігівського Полісся вирізняється багатством та насиченістю архаїчними елементами слов'янської культури, самотутністю календарно-обрядових і родинних звичаїв та обрядів. Регіональні особливості наявні в обрядовій пісенності, музичному фольклорі та танцювальних традиціях. Крім того, дослідники вказують, що навіть у межах Чернігівщини наявні локальні відмінності: етнографічні ознаки та музично-стильові риси в різних частинах області не однорідні. Та все ж можна виокремити й спільні риси фольклору, зокрема, фольклорного танцю, які властиві для всієї території Чернігівського Полісся.

Загалом фольклорні танці на теренах Чернігівського Полісся можна поділити на обрядові та необрядові (побутові). Обрядова танцювальна традиція зазнала протягом свого існування певних змін, хоча й відмічається збереження автентичних форм: давніх хороводів, які виконували під час свят весняного та літнього календарного циклу; великодніх традицій; великої кількості танцювальних елементів в обрядах різдвяного циклу. На відміну від календарно-обрядових танців, родинно-обрядовий танцювальний фольклор зазнав структурних змін, втративши ознаки хороводів, танцювальні обрядодії набули гопакових, козачкових або полькових рис.

Щодо побутових танців, то за ритмом, інтонацією і темпом виконання інструментального супроводу традиційними фольклорними танцювальними формами на Чернігівщині є передусім полькова, козачкова, гопакова, гопаково-козачкова [4, 92], а також танці напливового походження (польські, білоруські, російські) [1].

Розглянемо специфіку обрядових та побутових танців Чернігівщини на прикладі хороводів та польок.

Обрядові хороводні форми на Чернігівщині збереглися у вигляді хороводів, що супроводжують календарно-обрядові свята: веснянки, купальські обряди, проводи зими. У звичаях родинного циклу хороводи збереглися як елемент весільних обрядів. Хороводи Чернігівщини мають специфічну пластичну інтонацію: спокійна, врівноважена композиція, граціозні та завершені рухи, плавність, неспішність ходи, простота виконання. Малюнкам хороводів притаманні кола, змієподібні та прямі лінії. Рівнинний рельєф Чернігівського Полісся, завдяки якому танцювальне поле виконавців не мало природних обмежень, вплинув на форму хороводів: переважають одно- та двоключові, вертикальні та горизонтальні хороводні форми у вигляді кола, напівкола та кола із солістами («Кривий танець», «В'юнок», «Еліпсис» тощо) [2, 143].

Серед побутових танців найбільш поширеною фольклорною танцювальною формою на Чернігівщині дослідники вважають польку (чернігівська полька, поліська полька, полька-полісянка й ін.) [1]. Чеський танець у XIX столітті набув неабиякої популярності в Україні, сформувавши автохтонні регіональні відмінності в структурі та манері виконання. Зокрема, для Чернігівщини в поль-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

ках характерною є достатньо складна техніка виконання, яка поєднує активні рухи, що мають широкий діапазон (легка ажурна хода, вибиванці, парні повороти, викрутаси, притупи, присядки, трясучки, оберти на місці та просування по горизонталі, кружляння) з невимушеністю положення голови та корпусу. Хореографічна лексика польок зумовлена музичним супроводом і сюжетом. Сюжет зазвичай будується за принципом змагання (перепляс) поміж парами чи групами [3, 146].

Загалом, підсумовуючи, можемо констатувати, що фольклорні хореографічні традиції Чернігівщини зберегли риси автентичності. Для фольклорного обрядового танцю цього регіону характерні легкість, неспішність, простота виконання. Щодо композиційної побудови, то вона зумовлена сюжетом танцю і танцювальною музикою. Обрядові фольклорні хореографічні форми зазвичай мають простий сюжет, без прикрас, з невеликою кількістю та варіативністю кроків. Водночас побутові танці характеризуються більш складним сюжетом, технічно більш складні у виконанні та володіють широким діапазоном рухів.

### Література

1. Мартинів О. О. Українська танцювальна культура у географічно-етнологічному розрізі етнохореографічних фронтів. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 2021. № 2(30). URL: <https://media.neliti.com/media/publications/413222-ukrainian-dance-culture-in-geographical-64a93596.pdf> (дата звернення: 26.04.2023).
2. Отич О. М. Народний танець. *Українське мистецтво у полікультурному просторі* : навч. посіб. / за ред. О.П. Рудницької. Київ: ЕксОб, 2000. С. 141–169.
3. Повалій Т. Л. Теорія та методика викладання українського народного танцю : навч. посіб. Суми : Повалій К. В., 2015. 250 с.
4. Хай М. Мелогографічні особливості структури танцювально-приспівкових форм у традиції українців. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2007. № 2(18). С. 86–99.

*Аза Катерина Олександрівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## ЗНАЧЕННЯ МЕЛОСУ СКРИПКИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «СКРИПАЛЬ ДИЯВОЛА»

Тема нашого дослідження стосується вивчення впливу скрипкового мелосу на хореографічну постановку балету «Скрипаль диявола». У цій роботі виявимо роль та значення музичного супроводу скрипки у виразності та емоційному впливі на хореографію.

Музичний мелос скрипки відіграє важливу роль у створенні настрою, передачі емоцій та виразності в хореографічній постановці «Скрипаль диявола». Скрипка є інструментом, здатним передати широкий спектр почуттів і станів – від радості та задоволення до печалі та трагічності. Вона здатна викликати глибокі емоції в глядачів і сприяти їх зануренню у світ танцю.

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Досліджуючи значення мелосу скрипки в хореографічній постановці, розглянемо взаємодію музики та хореографії. Це є важливим аспектом хореографічної постановки, особливо в контексті музичних тем і ритмічних структур скрипкового мелосу. Аналізуючи цей взаємозв'язок, відмітимо, що музичні теми впливають на рухи танцюристів, оскільки надають їм музичну основу і напрямок. Ритмічні структури скрипкового мелосу впливають на темп та енергію рухів, створюючи динаміку й виразність танцю. Ця взаємодія допомагає розкрити характери танцюристів, додати глибину й емоційну насиченість до їх виконання. Крім того, через рухи танцюристів передається сюжет балету, а музика, зокрема скрипковий мелос, слугує ключовим засобом для вираження його елементів та натхнення у творчому процесі [4, 45–62].

Взаємодія музики та хореографії в контексті музичних тем і ритмічних структур скрипкового мелосу є надзвичайно складним та витонченим процесом, що впливає на кожен аспект хореографічної постановки. Аналізуючи цю взаємодію, розглянемо кілька ключових аспектів, які показують, як музика впливає на рухи виконавців, розкриває їх характери та передає сюжет через рух.

Музичні теми виступають важливим орієнтиром для танцівників під час постановки. Вони відтворюються через рухи та позиції танцюристів, які відповідають мелодійним лініям і фразам, що дозволяє виразно передати емоційний зміст музики. Артисти балету трактують музичні теми через свої тіла, розширюючи та інтерпретуючи їх за допомогою руху. Вони можуть відтворювати імпульси мелодій, синхронізувати свої рухи з інтонаціями та фразами музичних інструментів [1, 78–95].

Візуальне та музичне втілення життя та мистецтва Паганіні у фільмі викликає глибоке захоплення і стимулює бажання дослідити подібну тематику в контексті хореографічної постановки. Фільм передав не лише віртуозність скрипкової гри Паганіні, але і його емоційну та драматичну сутність. Це спонукає зосередитись на вивченні значення мелосу скрипки в постановці «Скрипаль диявола» і дослідити, як музика впливає на рухи танцівників, розкриття образів та передачу сюжету. Відтворення пристрасті й виразності Паганіні через мелос скрипки в балеті стає натхненням для подальших досліджень і творчого процесу [3].

Крім того, ритмічні структури скрипкового мелосу мають велике значення для хореографічної постановки. Ритм визначає темп і темпоральні характеристики рухів танцюристів. Використання ритмічних змін, акцентів та пауз допомагає створити динаміку, енергію та характер у виконанні. Ритмічні структури також можуть впливати на техніку рухів, вимагаючи точності, координації та гнучкості від танцівників.

Рухи артистів передають сюжет під мелос скрипки. Виконавці використовують рухи, щоб втілити діалоги, конфлікти, перетини сюжетних ліній та епізоди балету. Вони передають емоції та повідомлення, що підсилює враження глядачів. Наприклад, через рухові комбінації танцівники можуть показати взаємодію між головними героями, їх романтичні стосунки або конфлікти, створюючи тим самим сюжетну напругу та динаміку. Вони використовують рухи, щоб передати важливі повідомлення та символіку, розкрити символи



## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

чи алегорії, що сприяє кращому розумінню та емоційному зв'язку з глядачами. Ця взаємодія музики та руху створює гармонійний симбіоз, де рухи танцюристів відтворюють і доповнюють музичну мелодію, сприяючи більш повному й глибшому сприйняттю сюжету балету «Скрипаль диявола» [2, 112–130].

Значення мелосу скрипки в хореографічній постановці «Скрипаль диявола» є надзвичайно важливим і відіграє ключову роль у створенні емоційного та художнього враження на глядачів. Музичні теми й ритмічні структури скрипкового мелосу впливають на рухи танцівників, допомагаючи їм передати емоційний зміст, розкрити характери персонажів та сюжет через рух. Взаємодія музики й хореографії створює гармонійний симбіоз, посилюючи одна одну. Мелос скрипки не лише визначає темп, настрій та енергетику вистави, але й додає глибини, емоційної насиченості та виразності виконанню. Тож мелос скрипки в хореографічній постановці «Скрипаль диявола» має значення не лише як музичний супровід, але і як потужний засіб для створення емоційного зв'язку між виконавцями та глядачами, розкриття характерів і передачі сюжету, що робить цей балет вражаючим та незабутнім.

### *Література*

1. Noverre J. G. Letters on Dancing and Ballets. Париж : Apollon Press, 2006. С. 78–95.
2. Литвиненко, Т. В. Музика та танець: симбіоз виразності. Київ : Слово, 2012. С. 112–130.
3. Паганіні: скрипаль диявола – біографічний фільм 2013 року, заснований на історії життя італійського скрипаля і композитора XIX століття Нікколо Паганіні. Wikipedia. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Паганіні:\\_скрипаль\\_диявола](https://uk.wikipedia.org/wiki/Паганіні:_скрипаль_диявола) (дата звернення: 24.05.2023).
4. Шерстюк І. М. Музика та рух в сучасному балеті. Київ : Дух і літера, 2010. С. 45–62.

*Удод Наталія Олександрівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ПЕРЕПЛЕТІННЯ ДВОХ СВІТІВ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ ЗА МОТИВАМИ ДРАМИ-ФЕЄРІЇ «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Випробуванням драматургічної майстерності вважають творчість Лесі Українки. В Україні «Лісова пісня» є в репертуарі кількох театрів. Театральну версію цього твору вперше було поставлено на сцені Київського драматичного театру 22 листопада 1918 року. Якщо розглядати втілення «Лісової пісні» на сучасній театральній сцені, то звернемося до декорацій Київського академічного театру («Липка»). На сцені справді феєричні рухи. На думку режисера Володимира Гирича, «... кожен персонаж драми-феєрії не може почути і зрозуміти одне одного, оскільки кожен із них сповідує свою – небесну, лісову чи земну – філософію і тлумачить її по-своєму» [1].

Дійсно, «там, де панує розум, немає місця почуттям, а там, де є емоційне навантаження, розум вже й ні до чого». Це був би ідеальний світ, якби ми

### Секція 3. Дослідження молодих учених

припустили, що Мавка і Лукаш створять пару. Але немає нічого ідеального, крім великого кохання. Так на наших очах гине кохання, яке не витримало перешкод, які чинить герой чи вищі сили. З п'єси виникає відчуття катарсису [1].

Вистава «Лісова пісня» отримала Державну премію імені Лесі Українки. Крім музики, пісні та співу, які притаманні всім (ліричним і драматичним) творам письменника, є ще танець. «Філософія танцю» найбільше виражена в «Лісовій пісні» (за словами героя твору Мавки, танець «як той раптовий вихор, – от налетить, закрутить та й покине») [5, 39]. Леся Українка в «Лісовій пісні» використовує танець як мистецтво для розкриття душевних поривань. Так виникає певний психологічний підтекст, який читачеві легко сприймати.

Балетні вистави українських композиторів Михайла Скорульського (1936) та Германа Жуковського (1961) представляють хореографічний погляд на цю грандіозну драму. Пів століття балет «Лісова пісня» йде на сцені Національного театру опери та балету ім. Тарас Шевченко. За словами балетмейстера Вахтанга Вронського, творчість Лесі Українки «виявилася напрочуд близькою природі балетного мистецтва» [3].

Херсонський театр відкрив світові унікальне явище – Лісовий театр. Лісовий театр – одна з п'яти сцен Херсонського театру, особливе місце, адже декорації для вистави створює сама природа: зоряне небо, шум вечірнього лісу, пісок під ногами і звук вітру – усе це залишає незабутні враження від перегляду. Лісовий театр ніби створений для відображення лісової міфології, представлені у творі Лесі Українки «Лісова пісня» [2].

Прем'єра вистави вночі в лісі відбулася у 2017 році на Херсонщині в межах щорічного міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена в Таврії». Актори Херсонського обласного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша грають виставу в Олешківському лісі «Лісова пісня». Сцена – цілий ліс, й актори використовують навколишнє середовище: ставки, дерева, пісок тощо. За словами режисера вистави Сергія Павлюка, найбільше враження вистава справляє вночі за допомогою вогню та світла. Міфологічний сюжет композиції оживає під відкритим небом посеред лісу. Театральна основа творчості Лесі Українки та режисерське бачення Сергія Павлюка переплелися, створивши прорив у театральному мистецтві. Окрім акторів, важливу роль зіграла природна краса Олешківського лісу та штучна водойма маєтку Чумацька Криниця.

Режисер Сергій Павлюк прокоментував: «Ця вистава поставлена для лісу, і її треба грати лише в лісі. Можливо, ми будемо її переносити на якісь локації на вулиці, але в театр – не будемо. Ми задіяли дерева, пісок, вогонь, воду, тому що в нас є тут своє озеро, у ньому будуть знаходитись і водяний, і русалки. Тобто таку атмосферу в театрі буде створити дуже складно» [4].

Найбільшою особливістю твору «Лісова пісня» є органічне переплетення двох світів – природи і людини. Стосунки між людиною та лісовими істотами спонукають до виникнення та розвитку конфліктів, визначають сюжет події, розкривають характери дійових осіб, реалізують творче бачення авто-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

ра. Долі міфічних істот і людей переплітаються, підкреслюючи нерозривний зв'язок людини з природою.

Кінцівка твору оптимістична: краса вічна, як і світ. Завершується твір епілогом: звучить переможна пісня кохання, зимовий день переходить у яскраву, місячну весняну ніч, а Мавка й Лукаш єднаються в пориві кохання. Завірюха з білих квітів перетворилася на проліски. Коли вона проходить повз, можна побачити Лукаша нерухомого, із щасливою посмішкою на устах [4].

Новаторство Лесі Українки в зображенні природи в «Лісовій пісні» виявляється в синтезі багатьох видів мистецтва, що включає звук, рух і навіть стрімкі зміни в часі. Створення відповідного настрою під час вистави визначається місцем проведення. В обіймах природи, під музичний супровід, шум лісу, потріскування багаття у виставі досягається кінематографічний ефект, швидкі переходи героїв і сюжетів. Природа створила умови для розкриття внутрішнього світу актора.

### *Література*

1. Думка режисера Володимира Гирича. URL: [http://2show.mobi/teatry/lisova\\_pisnya](http://2show.mobi/teatry/lisova_pisnya) (дата звернення: 11.05.2023).
2. Прем'єра вистави «Лісова пісня» на Херсонщині пройшла в лісі, 2017. URL: <https://pivdenukraine.com.ua/2017/05/27/premyera-vistavi-lisova-pisnya-na-xersonshhini-projshla-u-lisi/> (дата звернення: 11.05.2023).
3. Пустова Е. Півстоліття на балетній сцені. Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 4(24). URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/43583> (дата звернення: 11.05.2023).
4. Українка Леся. Лісова пісня : драма-феєрія : у 3-х діях / вступ. ст. Б. Якубського ; дереворити О. Сахновської. Харків; Київ, 1930, 120 с.
5. Українка Леся. Лісова пісня. Київ : Веселка, 2007. 180 с. URL: [https://shron2.chtyvo.org.ua/Ukrainka/Lisova\\_pisnia\\_vyd\\_2007.pdf](https://shron2.chtyvo.org.ua/Ukrainka/Lisova_pisnia_vyd_2007.pdf)? (дата звернення: 11.05.2023).

*Стародуб Олена Василівна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТЕМА ВІДРОДЖЕННЯ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «ВОНИ НЕ ЗНАЛИ, ЩО МИ – НАСІННЯ»**

Багата культура нашого народу – це надзвичайно великий скарб, який містить у собі цінності, надбані не одним поколінням. Життєва мудрість, а також настанови щодо способу життя українців дійшли до нас. Закладені вони у фольклорі, звичаях та обрядах, тому що в них – світовідчуття та світосприйняття нашого народу. У них відображено взаємини між людьми, цінність духовної культури кожної людини й народу загалом.

В усіх народів існує повір'я, що той, хто забув звичаї своїх батьків, карають люди й Бог. Він блукає по світу, як блудний син, і ніде не може знайти собі притулку, тому що загублений для свого народу. Усі ці рухи, дії та сло-

### Секція 3. Дослідження молодих учених

ва, які, на перший погляд, не мають жодного значення в житті людини, віють на серце кожного з нас чаром рідної стихії та є живущим бальзамом для душі, сповнюючи її могутньою силою [1, 11].

Саме звичаї та традиції є тим цементуючим матеріалом, котрий перемагає своєю міццю всі інші сили, які мають на меті зруйнувати єдність нашого народу. Вони завжди були і є до сьогодні тими вузлами, які пов'язують наш народ та дають шанс на відродження, коли він штучно поділений державними кордонами. Для того щоб наша держава була сильною та незнищеною, народ повинен знати її минуле, зберігати, передавати й відроджувати споконвічні традиції та звичаї, а також історію власного роду.

Відродження в широкому значенні – це самостійний або керований процес відновлення певного природного або суспільного явища. Наприклад, відродження традицій суспільства або відродження природи після зими. Тема відродження в хореографічній постановці – це про незнищенність роду та його звичаїв, рідної домівки, української душі. Це про повернення до життя знову й знову.

У постановці важливо відобразити особливості характеру, психології, філософії українського народу, зумовлені давніми звичаями, оберегами та світоглядом українців. Одним з давніх українських звичаїв є «толока». Спільна справа та згуртованість допомагали українцям переживати найважчі часи в будь-який історичний період. Це унікальна, переможна система українського самопорятунку. На жаль, вона майже зовсім не залишила свого сліду в українській культурі: ні в поезії, ні в живописі, ні в хореографії.

Джерела звичаю толоки, вірогідно, беруть початок від появи осередків відособленої власності й перетворення первісної общини на сусідську (селянську, сільську). Народна толока ґрунтувалася переважно на етичних засадах. Як правило, толоку влаштовували в недільні або святкові дні. У колективній праці формувались і проявлялись такі риси, як людяність, доброта, співчуття, любов та повага. Толока відбувалася у піднесеному, святковому настрої, з піснями та жартами. Ще наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття толока мала широке визнання: без толоки, як без руки – ні хати не зробиш, ні сіна не скосиш [2, 159].

У жодному разі не хотіла б показати толоку лише як працю. Толока у моїй хореографічній постановці – це про єдність, позитив, час зібратися разом, можливість зустріти кохання і, звісно, створити маленьку домівку у великій Україні, сподіваючись, що вона служитиме оберегом. Це буде історія про українську хату й любов.

Український режисер Михайло Ілленко толоку називає стратегією виживання України, таємною зброєю проти воєн, голодомору, репресій, руйнування українського села. «У нас є таємна зброя – толока. Збирається толока – і є шанс на виживання. Це почалось ще до трипільських часів. Після кожної біди будували, і толока привчила людей до єдності. Це залишилось у генетичному коді українців, коли біда – збираються і разом перемагають біду. Це боротьба за виживання, за свою рідну домівку, яку постійно руйнує ворог. Кожна вій-

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

на і лихо залишали тисячі українців без даху над головою. Однак рідні, друзі, односельці приходили на толоку і допомагали збудувати гуртом нову хату» [4].

Пісня «Чорні очка, як терен», яка лунатиме в постановці, є символом зародження кохання, а також світлого почуття любові до ближнього. Саме того почуття, яке мотивує допомагати тому, хто опинився в біді.

Весна в хореографічній постановці – символ відродження. З давніх-давен прихід весни вважали символом оновлення, відродження природи та людських почуттів. Тому початок весни здавна був радісною подією, прихід якої супроводжувався загальною радістю і народним гулянням. Наші предки вважали, що разом із зимою, хуртовинами й холодами йдуть всі життєві проблеми, нещастя і хвороби, а їх місце займають радість, успіх і достаток.

Один з основних символів у хореографічній композиції – хата. Споконвіку хата виконувала своє природне призначення родинного вогнища, де народжувались, оберігались сімейні традиції, що потім переходили в спадок дітям: любов до батьків, природи, пісні, до праці.

В. Скуратівський про роль батьківської хати в книзі «Берегиня» писав так: «Рідна хата! Оспівана у піснях, оповита переказами і легендами, опостигнута майстрами слова та пензля, вона буде завжди символом надії і добра, її незгасний вогник світлитиметься теплом маминої любові, вірою у доброту, високу людяність ...» [3, 98]. У стінах української хати велика таємниця незнищенності України. Де б не трапилося нещастя – поруч є глина, вода, рослини, з яких можна зробити каркас. Коли збирається толока, поруч зі згаріщем вже підіймається нова хата. Вона дає шанс на життя. Хата – це одночасно й узагальнений образ України, й окремої української родини. Українська хата завжди з'являється з любові. Спочатку на допомогу молодят приходило все село та спільно будували хату. А вже на цій толоці зароджувалося ще не одне кохання – і так з'являлась хата для інших молодят. Здавна до сьогодні українській хаті, як й Україні, доводиться пізнавати багато лиха, кожне з яких її руйнує. І саме людська єдність допомагає її щоразу відновлювати. Вороги найчастіше забирають з української хати чоловіка. Жінки, змушені віддавати своїх близьких то на війну, то в радянські табори, то в Чорнобильське пекло, і часто самі повинні відбивати загрози. Образ жінки в українській культурі здавна асоціювали з берегинею-заступницею роду.

Вік української хати короткий – від війни до війни. Якби не було толоки, не було б де зустріти свого коханого. Жодна хата в Україні завдяки толоці ніколи не була «скраю», а завжди в центрі уваги. Багато разів з Україною прощалися, але кожного разу вона відроджувалася, як українська хата, як природа навесні. Звісно, це гіркі уроки історії, і наше завдання нарешті вирватися із зачарованого кола, у якому перебуваємо не одне століття.

Ми насіння. Ми проростатимемо знову й знову, ще більш квітучими і сильними. Буде відродження, буде відбудова, буде життя. Можна знищити наші будинки, але душу України не зруйнувати.

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Мюнхен : Українське вид-во, 1958. 449 с.
2. Пономарьов А. П., Артюх Л. Ф., Косміна Т. В. Українська минувшина : ілюстрований етнографічний довідник. Київ : Либідь, 1993. 256 с.
3. Скуратівський В. Берегиня. Київ, 1988. 278 с.
4. Український метафоричний фільм Михайла Ілленка «Толока». 2020. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30454746.html> (дата звернення: 05.04.2023).

*Морозов Владислав Володимирович,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **СТАНОВЛЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОЛІССЯ**

Хореографічне мистецтво України є частиною національної культури, яку складають танці регіонів та областей, багато з яких частково або цілком втрачені. З огляду на це, сьогодні виникає питання відродження, поліпшення та популяризації культурних цінностей українського народу. Поліський край є своєрідною етнографічною зоною України, яка має свої особливості, як у загальній культурі, так і хореографії зокрема. Згідно з сучасним адміністративним поділом Полісся поділяється на регіони, які ми знаємо як Волинське, Рівненське, Житомирське, Київське, Чернігівське [1, 254].

На розвиток хореографічного мистецтва даного регіону значною мірою вплинули кліматичні умови та географічне положення, особливості ведення господарства, звичаї та обряди, а також унікальна та своєрідна етнокультура. На території Полісся побутує доволі багато танців, які потребують подальшого вивчення та запису, а також збереження у вже існуючих постановок сценічної форми. Хореографія Поліського краю сповнена життєрадісністю, дотепністю та оптимізмом, несе на собі відбиток праці і показує духовну силу населення.

Територія Полісся має зокрема болотисту місцевість, тому рухи у танцях імітують ніби перестрибування з пагорба на пагорб. Вони є пружними, стрибкоподібними, мають виконуватись легко, жваво та м'яко, притаманні різноманітні перегинання корпусу, «викрутаси», «вихиляси» та «угинання». Також танцюють кадрили, козачки та хороводи..

На просторах Полісся побутує велике розмаїття танців, таких як: «Поліські притупи», «Буянський скакунець», «Ой-ра», «Тропак», «Перетупи», велика кількість польок, кожна з яких має свою оригінальність та неповторність: поліська, волинська, видричанка, весільна, полька-грайка, білостоцька, полька-полісянка, коритненська, оваднівська, замостяна. Також танцюють кадрили, козачки та хороводи.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Окремо варто зазначити про хореографію весільного обряду. «Першим у перебігу весілля виконують танець коровайниць. Його пам'ятають, а то й досі танцюють чи не в кожному поліському селі» [2, 80]. Також відомий весільний танець у регіоні «Подушечка», інша назва – «Танець із хустинкою» записаний у с. Нобель Зарічненського р-ну Рівненської області. «Похода» або «Сватко» - записаний у с. Залухів Ратненського та с. Невір Любешівського районів, виконується з жартівливими приспівками, найчастіше після того, як поділять коровай у молодого.

«Найбільш вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва Поліського краю другої половини ХХ ст. зробили О. Капустін, Є. Шихман, Ф. Земельська, Л. Задорська, І. Богдановський, В. Марущак, В. Мавчур, В. Годовський, О. Козачук, Р. Малиновський, В. Смирнов»[3].

Видатними балетмейстерами було створено та записано багато танців, характерних Поліському краю: «Шалантух» – Л. Задорської та О. Капустіна, «Волинська полька» – С. Шихмана, «Ой-ра», «Поліські притупи» – А. Крикончука, «Хустинка», «Ремінець», «Погоринська полька» – В. Марущака, «Вертівка», «Дівчина Уляна» – Ф. Земельської, «Поліські вихиляси» – В. Годовського.

Варто окремо відзначити хореографію Волинського Полісся. Значний внесок у розвиток хореографічного мистецтва Волині зробив відомий український хореограф, балетмейстер ансамблю пісні і танцю «Колос» Микола Полятикін, який зафіксував у своїй унікальній книзі «Народні танці Волині і Волинського Полісся» «найбільш характерні танці українського народу – Грайка, Душка, Волинська полька, Кременецька полька, Шуруха (мовчаніська полька), «Гарбуз-полька», Коритненська полька, Марусина, Любешівська полька, весільний танець з шишками, фрагмент поліського весілля «Похода» [6, 120].

На території Житомирського Полісся побутує єврейський за походженням танець «Шир», який має характерні особливості виконання та різні варіанти назви в районах області. Наприклад в Радомишльському районі він танцюється як хоровод, в Баранівському як кадриль, в Ємільчинському районі його називають «Шира» і виконують із підтрускою, а в Радомишльському районі цей танець відомий під назвою «Ширва».

Великий вклад у хореографічне мистецтво Житомирського Полісся зробив Рафаїл Малиновський. На основі характерної для поліського краю гри «Куди йдеш» ним був поставлений «Поліський шир». Більше двадцяти його сценічних творів увійшли в золотий фонд танцювального мистецтва України, «на Житомирщині записує самобутні танці “Зайонці”, “Коваль”, “Мазур”, “Полька-немка”, “Риндзя”, “Лінцей” і багато інших обрядових танців, особливо з районів, уражених аварією Чорнобильської АЕС» [5, 83].

Нині танці Житомирського Полісся є справжньою окрасою репертуару будь-якого хореографічного колективу. Проте для того, щоб хореографічна постановка мала художню цінність, балетмейстер повинен витончено знати походження та шляхи формування народної хореографічної культури

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Полісся, усвідомлювати зв'язок народного танцю з побутом, звичаями та обрядами народу.

Велику роль у збереженні та популяризації танцювального мистецтва Поліського регіону відіграють хореографічні колективи. На Волині відомий заслужений народний ансамбль пісні і танцю України «Колос», «у репертуарі відомого колективу такі колоритні композиції, як «Колядки», «Щедрий вечір», «Ой весна, весна», «Обжинки», «Волинські вечорниці», «Волинське весілля», «Коровай», «На Івана, на Купала», «Марусина», «Козаки», «Червона калина», «Волинські забави» [6, 119].

Існує багато танцювальних колективів які поширюють оригінальну хореографічну лексику Полісся не тільки в Україні, а й за її межами. На Житомирщині Державний заслужений ансамбль пісні та танцю України - «Льонок», створений 1958 року Анатолієм Авдієвським. Ансамбль має свій виконавський стиль і манеру, та складається переважно з репертуару вокально-хореографічних композицій та пісень Полісся.

На Рівненщині заслужений ансамбль танцю України «Полісянка», створений ще у 1959 році, має чимало хореографічних постановок на фольклорному підґрунті, «репертуар ансамблю складається з хореографічних композицій Поліського регіону: «Погоринські вечорки», «Шалантух», «Вертівка», «Дівчина Уляна», «Микольця з Дубровіци», «Перепілонька», «Ремінець», «Ой, там на точку...» й ін.» [4].

Створюючи композиції танців, зберігаючи етнічні та стилістичні особливості хореографічної лексики Поліського регіону, балетмейстери – постановники досягли значних творчих успіхів.

### *Література*

1. Гордєєв В. А. Лексика народних танців Рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культури України, *Народнознавчі зошити*. 2009. №1 (145). С. 254.
2. Гордєєв В. А. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики, Рівне 2020, с.80.
3. Етнографічні особливості культурного простору хореографічного мистецтва Поліського краю. URL: [https://allref.com.ua/uk/skachaty/Etnichni\\_osoblivosti\\_kul-turnogo\\_prostoru\\_horeografichnogo\\_mistectva\\_Polis-kogo\\_krayu?page=1](https://allref.com.ua/uk/skachaty/Etnichni_osoblivosti_kul-turnogo_prostoru_horeografichnogo_mistectva_Polis-kogo_krayu?page=1) (дата звернення: 05.05.2023).
4. Заслужений ансамбль танцю України "Полісянка" Рівненського міського будинку культури. URL: <https://mbkrivne.ucoz.net/index/polisjanka/0-7> (дата звернення: 05.05.2023).
5. Колосок О. П. Майстри народно-сценічного танцю : біографічний довідник. Київ : ДАКККіМ, 2008. С. 83.
6. Цюриць С. Н. Народна творчість та етнографія. Відвойовані у небуття. Київ, 2006. С. 119–120.



*Сілаков Михайло Віталійович,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ЗАХІДНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ

Сьогодні в умовах глобалізаційних та євроінтеграційних процесів актуальною проблемою мистецтвознавчої науки є осмислення розвитку численних видів культурно-мистецької творчості різних регіонів України, зокрема західних, яким властиві особливий колорит та народне багатство. Серед різноманіття мистецьких жанрів цих регіонів яскравим феноменом представлена народна хореографічна культура, яка займає окреме й особливе місце серед культурної спадщини, адже притаманними саме їй виразовими засобами розкривається сутність і характер нашого народу; в художніх формах відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці; репрезентується багатство народної моралі, повага до родових традицій своїх предків з їх духовною поетикою, красою та ідеалами.

Метою дослідження став теоретичний аналіз особливостей хореографічної культури західних регіонів України.

У сучасних наукових дослідженнях поняття «хореографічна культура» трактується як «багатомірний феномен, що формується внаслідок утвердження тих чи інших галузей танцювального мистецтва» [3, 58]; «масштабний конгломерат усього, що пов'язано з танцем у мистецькій, педагогічній, науковій та соціальній площинах» [5, 207].

Народна хореографічна культура є неоціненним багатством українського народу, багатогранним явищем національної культури, утвореним хореографічним мистецтвом різних регіонів, кожен з яких володіє специфічними особливостями побудови та виконання танців.

Хореографічна культура західних регіонів України поєднує притаманні усім українським танцям характерні особливості, а також деякі риси молдавської, угорської, словацької, польської та румунської танцювальних культур, які здійснили на неї вагомий вплив. Тому вважаємо за необхідне розглянути окремо танці окреслених регіонів, щоб виявити ті джерела, на основі яких розвивалися фольклорні танці.

У західній Україні історично сформувалося три найбільші етнографічні групи: гуцули (Івано-Франківська область, Рахівський район Закарпатської області, Чернівецька область), бойки (Львівська область, Міжгірський район Закарпатської області), лемки (крайньо-західні терени України). Хореографія цих народностей володіє низкою спільних рис, зокрема особливостей композиційної структури та прийомів виконання танців, однак у ній відрізняється манера виконання та національне походження рухів, їх морфологічна конструкція, метроритмічна структура [1, 15]. Проаналізуємо детальніше особливості хореографічної культури означених народностей.

Гуцульська хореографічна культура найменше зазнала впливу сусідніх країн. Ця народність, зберігаючи основну структуру українських танців,

### Секція 3. Дослідження молодих учених

створила власні особливі хореографічні риси, серед яких обов'язкові притупи, підскоки, дрібні переступання, висока, присядка-гайдук, свердло, тропіток та інші рухи, не притаманні в такому вигляді танцям інших регіонів.

Чоловічі та жіночі танці гуцулів здебільшого вирізняються контрастністю рухів, масовістю, жвавістю, темпераментністю. Основною їх побудови є колова закрита фігура, в якій виконавці тримають один одного за плечі або за руки. Серед найпоширеніших гуцульських танців виокремлюють «Аркан», «Раківчанку», «Гуцулку», «Тропотянку», «Опришки», «Коло», «Гайдук» тощо.

Хореографічна культура бойків сформувалася під впливом сусідніх народів – словаків, угорців, поляків. Від словаків бойками взято характер і манеру виконання (певні рухи, притупи, переступання через ногу, присідання – м'яке пліє при виконанні певних круток у парних танцях), а також стилізовані елементи танцю «Полька» (словацький варіант) у парних танцях та масових композиціях, які у поєднанні з лексичними елементами прадавніх етнічних танців сформували новий, регіональний варіант виконання відомого європейського танцю. З угорської танцювальної культури бойки запозичили характерний синкопований ритм, а також певні кроки та рухи (перехресні кроки, жіночі невеликі стрибки, підняті вгору руки (або рука), завороти корпусу). Спостерігаються у танцях цієї народності деякі елементи польських народних танців, але у змінених варіантах [4, 30].

Відмітимо, що для народних танців бойків характерними є особливе положення корпусу та голови (відповідно до манери виконання – гордовитої), рухи (спокійні, легкі та плавні) на ледь зігнутих колінах; композиційні особливості характеризуються досить цікавим складанням фігур, використанням повторень, а також поперечними лініями в малюнку хореографічних композицій [2, 63]. Найпопулярнішими танцями цього регіону є «Вививанець», «Верховина», «Керечанка», «Тополя», «Чабан».

На формування хореографічної культури лемків значний вплив здійснили угорські, чеські, словацькі та польські танці. Проте, окреслена народність завжди боролася за збереження своєї визначеності, що дозволило перетворити ці нашарування у нову самобутню культурну якість, яка вражає своєю красою і мистецькою неповторністю.

Хореографічне мистецтво лемків вирізняються стриманістю, особливою легкістю, наявністю поворотів корпусу праворуч-ліворуч. Виконавська манера характеризується танцем на сильно зігнутих колінах; зберіганням однієї точки, на яку орієнтується виконавець у процесі танцю; виконанням рухів у складному тридольному ритмі при акценті на слабку долю. Лемки створили низку народних танців, зокрема «Чардаш», «Вербункош», «Пантазоо», «Рівна», «Коломийка» тощо [2, 167].

Крім гулів, бойків і лемків, на території західної України існує низка малих народностей, серед яких верховинці, буковинці, станіславці, поліщуки та інші. Цікавим мистецьким районом є Буковина, яка займає Чернівецьку область та розташована на межі двох різних етнографічних регіонів – Гуцульщини та Поділля. Це позначилося на характері народного побуту: фольклорі, одязі, вишивці.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Буковина межує з Румунією та Молдавією і певний час була у їхньому складі, що спричинило переселення на цю землю частини населення окреслених країн та інтеграцію їх хореографічних культур з українською. Характерними для буковинських танців є підскоки, тропітка, трясунка, різновиди потрійних кроків. Помітний вплив румунської хореографії відчувається у зміщенні акцентів у буковинських рухах: дробітках, вибиванцях, притупах.

Отже, хореографічна культура західних регіонів України є органічним поєднанням танцювальних традицій різних етнічних груп, серед яких гуцули, бойки, лемки, буковинці, станіславці, поліщуки та інші. Танці цих народностей володіють специфічними лексичними особливостями, характером, манерою виконання, посідають чільне місце у національному хореографічному мистецтві.

### *Література*

1. Балог К. Танці Закарпаття. Ужгород, 1998. 144 с.
2. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн 2: Бойківські і лемківські танці. Львів, 2008. 318 с.
3. Загайкевич М. Про танцювальну культуру України. *Студії мистецтвознавчі*. 2004. Вип. № 4. С. 58-63.
4. Квецко О. Хореографічна культура бойків на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецт. : 26.00.01. Київ, 2021. 249 с.
5. Підлипська А. Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Культура і сучасність*. 2011. Вип. № 2. С. 207–210.

*Рогальський Андрій Леонідович,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ГЕРОІКА В ТАНЦЮВАЛЬНО-ПОСТАНОВЧІЙ РОБОТІ СЮЖЕТНОГО НОМЕРА «СКАЗАННЯ ФРЕЙ»**

Постановча робота у сучасному хореографічному мистецтві потребує нових ідей, прийомів та підходів для створення захоплюючих танцювальних номерів, балетів, етюдів, варіацій тощо. Вдалим рішенням є використання патріотичної тематики, як основи майбутньої хореографічного твору, адже одним із найважливіших завдань діяча культури є формування ціннісного ставлення особистості до своєї держави. Ще одною перевагою зазначених постановок, є спрямованість до загальнокультурних цінностей, художнього смаку, емоційного та психологічного стану, морально-етичних інтересів, культурного збагачення. Марта Грехем казала: «Танець – це прихована мова душі» [4].

Основою сюжетних постановок є образ людини, життєвий уклад народу, його національний характер. На початку роботи над постановкою важливим є

### Секція 3. Дослідження молодих учених

аналіз культурних надбань народу, музичного та пісенного здобутків, особливості звичаїв, вбрання та побут. Тому що нерідко стається таке, що постановник змінює підхід до своєї роботи після глибокого вивчення матеріалу [3, 15].

У роботі балетмейстера виділяють 4 етапи створення нового твору, які є невід'ємні один від одного:

1) виникнення задуму, ідеї, теми для майбутнього твору і її втілення у програмі. Програма повинна бути складена за законами драматургії і мати опис події яка відбувається певний час та за певних обставин – з позначенням і описом місця, часу і характеру дії, з перерахуванням всіх дійових осіб;

2) створення композиційної побудови або музично-хореографічного сценарію балетмейстером для композитора (робота над розгорнутим планом сценарію, що включає в себе розробку композиційних малюнків, підбір лексичного матеріалу), надання завдань художникам-модельєру та костюмеру;

3) робота з виконавцями, ознайомлення їх зі змістом постановки, прослуховування та аналіз музичного матеріалу, розподіл ролей, вивчення лексичного матеріалу, створення танцю, робота над хореографічними образами;

4) завершальний етап – це зведення всього номеру в репетиційному залі і подальший прогон в костюмах, гримі, з декораціями та світлом на сцені і, як наслідок, це робота на глядача [7, 157–158].

Хореографічна драматургія це розвиток дії хореографічного твору, в основі якого поступово розвивається сюжетний конфлікт.

Основними законами драматургії є:

- експозиція – початок танцю, знайомство глядача з виконавцем;
- зав'язка – початок сюжету ознайомлює глядача з основою конфлікту;
- розвиток дії – конфлікт, який намічений в зав'язці. Ступені розвитку дії мають бути побудовані в декілька епізодів, які повинні об'єднатися в один драматичний вузол і підвести до вершини – кульмінації;
- кульмінація – найскладніший і найнапруженіший момент дії;
- розв'язка – кінець постановки [2].

Як приклад розглянемо постановку «Сказання Фреї». У ньому можна побачити особливості народів Скандинавії, а саме побут, притаманний жителям цього регіону: риси та костюми. Ідея танцю зародилась від почутої пісні, що характерна для того часу. Сюжет пісні вплинув на створення сюжетної лінії хореографічного твору.

Головною метою постановки є, культурне збагачення глядача: розкриття суворість життєвих реалій тієї епохи, показ незвичайної культури народу півночі, показ героїчної мужності чоловіків, які віддавали життя за для процвітання і виживання своїх сімей та народу.

Перша частина постановки розповідає історію загарбницьких та завоювальницьких походів вікінгів, те як вони готувались до походів, та з якою хоробрістю бились за свого ватажка, як віддавали за це своє власне життя.

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Друга частина містична міфологічна, в ній відтворюється поле битви на яке спускаються Валькірії для того, щоб провести ритуал забирання душ воїнів до Зали Слави.

Яскравим прикладом сюжетної драматургії є постановки провідних колективів України: «Запорожці» – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, «Сіверська старшина» – Народний ансамбль народного танцю «Горлиця», «Аркан» – Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки, «Гетьманський заповіт» – Академічний ансамбль пісні і танцю Національної гвардії України[1; 4; 5; 6].

Танець з глибоким патріотичним сюжетом є актуальним у будь-які часи, а особливо зараз. Він створений насамперед для військовослужбовців та їх родичів, задля емоційної розрядки, щоб показати, що їхня справа важлива.

Обґрунтувавши все вище сказане можна дійти висновку, що патріотична тематика у постановчій роботі творчих колективів залишатиметься актуальною і невід'ємною частиною патріотичного виховання. Хореографічні твори патріотичного спрямування не тільки збагачують репертуарну політику колективу, а і занурюють глядача у історію, культуру і традиції народу та надихне вболівати за долю та майбутнє своєї Батьківщини.

### *Література*

1. Академічний ансамбль пісні у танцю НГУ «Гетьманський заповіт». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jh1862zmEAc> (дата звернення 03.05.2023).
2. Болгаріна-Попович О. Основні закони драматургії та їх застосування в хореографії. 2020. 2 ч. URL: <https://vseosvita.ua/library/osnovni-zakoni-dramaturgii-ta-ih-zastosuvanna-v-horeografii-229151.html> (дата звернення: 03.05.2023).
3. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І.О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.
4. Марта Грехем – це прихована мова душі. URL: <https://ua.sainte-anastasie.org/articles/frases-y-reflexiones/las-75-mejores-frases-de-baile-y-danza.html> (дата звернення: 03.05.2023).
5. Національний ансамбль ім. П. П. Вірського «Запорожці». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ucMsHC8Q6M4> (дата звернення: 03.05.2023).
6. Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки «Аркан». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zy3Aub0E9Bo> (дата звернення: 03.05.2023).
7. Народний ансамбль народного танцю «Горлиця» «Сіверська старшина». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kf1ujuy88VM> (дата звернення: 03.05.2023).
8. Мартиненко О. В. Методика роботи з хореографічним колективом: теорія і практика. Бердянськ, 2020. С. 157–158.

*Барабашук Владислав Васильович,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## ОСОБЛИВОСТІ РАЙОНУВАННЯ БУКОВИНСЬКОГО ТАНЦЮ

Буковина – історична назва української етнографічної землі, яка розташована між середньою течією Придністров'я та головними хребтами Карпат у верхів'ях річок Прут і Серет. В наш час територія входить до складу України (Північна Буковина – Чернівецька область) та Румунії (Південна Буковина – румунські області Сучава та Ботошань).

Перехідний стан Буковини між Україною та Румунією, в історичному аспекті – між Галичиною та Молдовою та її важливе стратегічне розташування – вступ до Молдови з півночі, вплинуло на історичну долю Буковини. Вона належала в цілому то до Галицького Князівства, чи Австрії, то до Молдавії, чи Румунії; лише 1940 р. була поділена за етнографічним принципом між двома державними комплексами – Україною та Румунією [3, 106].

Відповідно до етнографічних особливостей культури, українське населення Чернівецької області проживало в зонах впливу Поділля, Гуцульщини, частини Покуття та румунських і молдавських традицій. Південне Придністров'я аж до Пруту, частково в низовинній частині на південь від Пруту навіть називають Буковинським Поділлям, гірська частина Путильського і Вижницького районів – Гуцульщина (Буковинська Гуцульщина), у Заставнівському та Кіцманському районах, має чимало культурно-сімейних аналогій із субкультурою Покуття. На південному сході області береги річки Прут заселені румунами зі своєю рідною культурою. Багато молдаван проживає в анклаві на північному сході області, в колишньому Хотинському районі [1, 187–188].

Географічні умови Буковини не однорідні – від низин Попруття аж до гір, вони впливають як на побут, своєрідність обрядів, так і на мистецтво.

Найпопулярнішими танцями Буковини, як і взагалі Карпат, є коломийка, гуцулка, верховинка. В передгірській та гірській території це «Аркан». Але завдяки сусідству з Молдовою на Буковині є своєрідні танці бессарабської частини – ганки, сербини, хора та ін. Вплив молдовської музичної культури ми можемо спостерігати на музичних прикладах буковинських танців «Буковинський парубоцький», «Голубар», «Тропотійка», «Буковинський ліричний» та ін. Особливість помічаємо і у використанні мелізмів, характерних мелодійних зворотах, дрібному ритмічному малюнку мелодії тощо [2].

Буковина займає Чернівецьку область та розташована на межі двох різних етнографічних регіонів – Гуцульщини та Поділля. Це позначилося на характері народного побуту: фольклорі, одязі, вишивці. На цій території проживає окрема група гуцулів, танці якої не схожі на танці прикарпатських гуцулів [3, 107–108].

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Характерними рухами у буковинських танцях є підскоки, тропітка, трясунка, різновиди потрійних кроків. Помітний вплив румунської хореографії відчувається у зміщенні акцентів у буковинських рухах: дробітках, виби-ванцях, притупах.

Таким чином, оскільки територія Західної України населена великою кількістю людей інших національностей, які розмістилися в інших її районах, а також під впливом глибокої взаємодії української культури з культурами прикордонних країн, лексичне наповнення хореографії західних українців насичено різними за походженням якостями.

В танцях цих областей та районів спостерігається велика різниця, починаючи від лексики та малюнку танцю і закінчуючи характером та манерою їхнього виконання. Але оскільки процес переінтонування та нашарування різних за походженням рухів на всій території Західної України має єдиний характер, то припустимо використання спільних хореографічних прийомів та рухів, які є характерними для танців всіх горян [5].

Традиційно загальними особливостями хореографії цього регіону слід вважати:

- обмеженість танцювального поля, яке виражається в характерних принципах побудови малюнку (замкнені одне чи декілька кол), та у використанні дрібних рухів, які часто виконуються на одному місці;

- колективність простежується у виконанні рухів частіш за все усіма танцюючими;

- симетрія – однакова побудова бокових фігур, кругових рухів та притупів протягом всього танцю [3, 108].

Буковинські танці різноманітні за формою і змістом, мають іншу структуру і становлять окрему групу. Це такі, як «З-за гори», «Сусідка», «Помпадур», хороводи. З коломийково-козачкових танцюють «Гуцулку», яка виконується здебільшого на весіллях. Крім основних існують варіанти німецьких, словацьких, польських танців. Також чоловіки танцюють «Аркан».

Для танців буковинців-бойків, що відрізняються не складною структурою, характерні специфічні прийоми виконання. Головною особливістю виконання танців. Це виконання їх у відповідній послідовності з певним інтервалом. Танці Буковини-Бойківщини виконуються повільно, легко, плавно, на пом'якшених колінах. У гірських місцевостях танцюють у парах, нерідко використовується малюнок з кутка в куток, або переважно танцюють у замкнутому колі. Сольні танці відсутні. Масові танці переважно виконуються за сонцем. Структура танців збагачена деякими елементами угорського танцю. Це синкопований ритм, підняття однієї або двох рук вгору, рухи на півпальцях, повороти корпусу, рухи з подвійним ритмом за темпом. Від словацького танцювального фольклору – легке присідання [4, 57].

### *Література*

1. Макарчук С. А. Історико-етнографічні райони України : навч. посіб. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2012. 352 с., 53 іл.

### Секція 3. Дослідження молодих учених

2. Бистрянцева Н. М. Регіональні особливості танцювальної музики України. Автор наукової статті URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/5558/> Бистрянцева стаття Культура українського народу.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 04.05.2023).

3. Повалій Т. Л. Теорія та методика викладання українського народного танцю : навч. посіб. Суми, 2015. 250 с.

4. Український танець. Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації. Вінниця, 2008. 72 с.

Характерні особливості танців Західного регіону. URL: [https://rbdut.ucoz.ua/dopovid\\_zakhidna\\_ukrajina](https://rbdut.ucoz.ua/dopovid_zakhidna_ukrajina) (дата звернення: 04.05.2023).

*Константинов Олексій Олексійович,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВИСВІТЛЕННЯ ОБРАЗІВ РОМАНУ «ВЕЛИКИЙ ГЕТСБІ» ФРЕНСІСА СКОТТА ФІЦДЖЕРАЛЬДА В ОДНОЙМЕННОМУ БАЛЕТІ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Балет «Великий Гетсбі», або *The Great Gatsby*, – це сучасний балет, сюжет якого створений на основі однойменного роману Френсіса Скотта Фіцджеральда. Як перше втілення роману, він набув великої популярності серед поціновувачів балетного мистецтва в усьому світі та, зокрема, в Україні. Хоч його покази відбуваються рідко, у Києві він щоразу збирає аншлаг.

Цей балет був створений у колаборації видатних митців сучасності: найпопулярнішим американським хореографом, за версією *The New York Times*, Дуайтом Роденом [2] та українським композитором Юрієм Шепетою. Сам Дуайт Роден вважає цю постановку вершиною своєї творчості: «На тепер ця постановка є піком моєї кар'єри. Мені подобається, що в постановці беруть участь танцюристи з України та Америки. Це робить її дуже цікавою. Змішання стилів – це моє надбання» [3]. Не менш зірковим є і виконавський склад балету: відомий танцюрист Кліффорд Вільямс, що виконує партію Майєра Вульфшайма – мафіозі, партнера Великого Гетсбі, Денис Матвієнко – український танцюрист, володар чотирьох Гран-прі міжнародних конкурсів артистів балету та виконавець партії Джея Гетсбі, та інші. Та особливістю балету було й те, що окрім відомих танцівників в ньому беруть участь також і не професійні виконавці: «Розкрию вам таємницю. Половина людей нашої команди – непрофесійні танцівники. Вони не мають хореографічної освіти. Здебільшого ми брали людей не з театрів чи танцювальних ансамблів. Це були люди з вулиці. Брейк на Хрещатику танцювали» – розповідав у інтерв'ю Денис Матвієнко [1].

Проблеми, висвітлені в балеті, є актуальними і нині, тому часові рамки, у межах яких розвивається історія, не окреслені чітко. Є лише натяк на атмосферу 20-х рр. ХХ ст.



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

Танцювальні партії для виконавців створені на поєднанні класичного танцю та сучасного, що дає змогу в повній мірі розкрити характер кожного з персонажів. В танцювальних партіях солістів використовуються й акробатичні елементи, рухи джазу та модерну. Проте значну вагу в балеті мають не тільки сольні партії а й масові сцени – їхня постановка здійснена дуже вдало. Тому вони не тільки правильно композиційно побудовані, а й чудово передають настрій та атмосферу, притаманну роману.

Безумовно, важливою частиною балету, без якої його успіх був би неможливим, є музика. Вона задає тон емоційного забарвлення рухам виконавців та допомагає занурити глядача в потрібну атмосферу. Перший акт має схожість з музикою кіно, а другий – це симфонічна музика, що відображується й на хореографічній лексиці. Але, для неї характерна одна риса – вона за настроєм відображає епоху революції, коли люди були сповненими енергії та жаги до успіху. Також, цікавим є те, що серед музичних лейтмотивів інколи прослідковується схожість з музикою однойменного фільму, в основу якого теж покладено сюжет книги Фіцджеральда. Слід зазначити, що в балеті присутні танцювальні зв'язки, які виконуються в цілковитій тиші. Це цікаве нововведення, яке, безумовно, впливає на сприйняття образів героїв.

Не можна не зазначити, яку роль у створенні образів головних героїв відіграють їхні костюми. Вони були створені українським брендом FROLOV та мали неабиякий успіх. Кожна деталь костюмів виражала чуттєвість та сміливість, заборону. Такий ефект створювався за допомогою напівпрозорих тканин, мерехтливих пайєток, рукавичок та підв'язок. Як розповідав в інтерв'ю продюсер шоу Олексій Польовий: «У костюмах FROLOV наш балет вже виступив у Франкфурті та Берліні. І в оглядах, які виходили на балет, звертали увагу на костюми, що є індикатором того, що це вдалий творчий експеримент. Одним зі стовпів нашого балету і роману Фіцджеральда є позачасовість історії, цінностей і розкритих тем. Костюми Івана втілюють цю позачасовість, риси героїв та демонструють трансформацію характерів персонажів. Окрім того, вони підкреслюють ті режисерські ідеї, які з самого початку заклали в балет» [4].

Загалом, можна зробити висновок, що балет «Великий Гетсбі» є вдалим експериментом, що зробив свій внесок у розвиток світового балету, і успіх його полягає в сміливій інтерпретації відомого роману.

## Література

1. Великий Гетсбі»: як створити ненудний балет – Бізнес-план. *Громадське телебачення*. URL: <https://hromadske.ua/posts/velykyi-hetsbi-iak-stvoryty-nenudnyi-balet-biznes-plan> (дата звернення: 12.05.2023).
2. Журнал: Дуайт Роден про балетну прем'єру "Великий Гетсбі". *vogue.ua*. URL: <https://vogue.ua/article/culture/zhurnal-duajjt-roden-o-baletnoj-premire-velikij-gehtsbi2092-2092.html> (дата звернення: 11.05.2023).
3. Редакція Т. The Great Gatsby Ballet – 5 років: у Києві покажуть ювілейний спектакль, який підкорив весь світ. *TCH.ua*. URL: <https://tsn.ua/lady/zvezdy/sobytiya/the-great-gatsby-ballet-5-rokiv-u-kiyevi-pokazhut-yuvileyniy-spektakl-yakiy-pidkoriv-ves-svit-1374834.html> (дата звернення: 11.05.2023).

### Секція 3. Дослідження молодих учених

4. Як створювали костюми FROLOV для балету The Great Gatsby. *vogue.ua*. URL: <https://vogue.ua/article/culture/teatr/yak-stvoryuvalisya-kostyumi-frolov-dlya-baletu-the-great-gatsby-38564.html> (дата звернення: 11.05.2023).

*Порпилиця Олег Богданович,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИКИ ЖІНОЧИХ ТАНЦІВ ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ

«Сильні світу цього». Танець – єдине мистецтво, матеріалом якого слугуємо лише ми самі.

Історія українського танцю тривала, насичена емоціями і переживаннями багатьох поколінь нації. Українські пісні і танці славляться в цілому світі завдяки яскраво вираженому національному колориту, силі духу, емоційної насиченості, неповторності мелодії, ритму, рухів. Історія української хореографічної культури своїм корінням сягає сивої давнини, зокрема до щедрих багатств національного фольклору, що вражають жанровим розмаїттям, неповторністю рухів та композицій, до танцювально-пісенних весняних ігрищ та ліричних дівочих хороводів Київської Русі, до іскрометних героїчних танців відчайдушних козаків і масових видовищ-змагань Запорозької Січі, звідки беруть свій початок славнозвісні козачки, гопакі та патріотично-війничча танцювально-пантомімічна клятва запорожців на освячені зброї «Гонта», до самобутнього мистецтва безіменних танцюристів віртуозів українського театралізованого ансамблю «Па де козак», до народно-танцювальних комедійних інтермедій шкільного театру XVII–XVIII століть, до різноманітних балетних вистав та дивертисментів в кріпацьких театрах заможних 10 панських маєтків в останні третини XVIII – на початку XIX століть. Протягом всієї історії українського народу розвивався і збагачувався новими відтінками та настроями український народний танець. Ви знайдете в ньому все: м'який гумор, велич перемогу і героїзм боротьби, радість творчої праці і завзяті [2].

Україна – велика країна, і для кожної територіальної зони притаманні свої особливості народних танців. Східна Україна з культурної спадщини близька до Росії, Центральна більш самобутня, а найяскравішою «козацькою» культурою володіє Західна Україна. Відрізняються ці зони за темпом танців, особливостями кроків, стрибків і проходок. Сьогодні народне мистецтво України можна розділити на 4 зони за їх етнографічними особливостями.

І саме у Центральній Україні найпопулярніші танці – гопак, козачок, метелиця, повзунець, запорожці, ліричний дівочий танець. Великий вплив на формування тутешньої танцювальної культури надали культури Угорщини, Білорусії, Польщі.

Танець «Гопак» є візиткою України. Жіноча лексика:

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

– кроки: простий танцювальний крок, перемінний крок, пружинний крок;

– біг: бігунець, легкий біг, біг з підскоком, біг-жете;

– тинок (падебаск): низький, середній, високий [3].

Також можна побачити в танці вихилястик:

– «вихилястик» простий;

– «вихилястик» з вигинанням ноги;

– притупи та дрібушки, верьовочка, голубці доріжки (припадання);

– доріжка проста;

– доріжка плетена [3].

Важливо зазначити особливо в Жіночій лексиці українських танців це різноманітні жваві та повільні оберти, обертання та обертаси в яких дівчата показують красу та витонченість українського мистецтва хореографії.

Говорячи про українські танці, слід зазначити, що часто один і той же танець у різних місцевостях може мати різні назви. Наприклад, відомий нині український танець «Гопак» має інші назви: «Гоцак», «Козак», «Козачок», «Тропак» тощо. Танці отримують назви з різних причин. Наприклад, за якимось словом, що часто вживається у пісні, під яку танцюють: від пісні «Ой дівчина – горлиця» назвали танок «Горлицею». Те ж саме з назвою «Полька», що також походить від пісні, а не від того, що ніби він польський танець: він побутує в Україні та в деяких країнах Європи. В одній із таких пісень, яка є супроводом до танцю, зокрема співається: «Біда польку спокусила – пішла полька за русина...». Так отримали назви і деякі весільні танці: «Дудочка» («Діду, мій дударіку...»), «Журавель» («Унадився журавель, журавель до бабиних конопель...»). Деякі танці називаються за місцевістю, де вони побутують: «Коломийка» (від м. Коломия), «Гуцулка» (від Гуцульщини), «Микуличинка» (від с. Микуличин), «Лючинка» (від річки Лючинки), «Санжарівка» (від м. Санжари) [2].

Культурне багатство України – калейдоскоп народних танців, де за загальною назвою ховаються характерні регіональні відмінності: тропак, гопак, козачки, хуртовини, коломийки, в західних районах – свої польки, гуцулки, кадрили та манера виконання. Наприклад, на Поліссі танцювальні кроки частіші, з прискоком, зовсім не схожі на вільні, «широкі» рухи в танцях степових районів України. Показовим в цьому відношенні є поліський танець «Крутняк» (від слів «крутитися», «крутитися»). Рухи танцю – не по одному колу, а по декількох, швидким дрібним кроком за годинниковою стрілкою. Саме в цьому полягає основна відмінність поліського варіанту гопака від херсонського. У Хмельницькому, Тернопільському, Дрогобицькому, Івано-Франківському регіонах поширені народні танці ігрового характеру, «що розповідають» про міжособистісні відносини: «Марина», «Микола», «Роман» тощо. На формування українських народних танців вплинули тією чи іншою мірою всі племена, народи, що брали участь в етногенезі. Багато танців інших народів, які побутують в Україні, зазнають значних змін як в хореографічному, так і в музичному відношеннях. Зберігши попередню назву і за-

### Секція 3. Дослідження молодих учених

гальні ознаки форми, вони поступово набувають рис національного українського народного танцювального мистецтва [1].

І саме теза «Сильні світу цього» можна охарактеризувати жіночий вклад в український танець, жіноча лексика передає всю силу і в цей час ніжність нашого народу.

#### *Література*

1. Історія українського народного танцю. URL: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/istoriya-ukrayinskogo-narodnogo-tancyu.pdf> (дата звернення: 06.04.2023).
2. Конкурс розробок «Фантастична п'ятірка». URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-ukra-nskiy-tanec-180003.html> (дата звернення: 15.05.2023).
3. Український танець (самостійна робота). URL: <https://guc.org.ua/oholoshennia/navchal-no-metodychni-materialy-2/dytsypliny-profesijnoi-ta-praktychno/ukrains-kyu-tanets-samostiyna-robot/> (дата звернення: 26.04.2023).

*Бородай Дмитро Олександрович,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО

Українське козацтво – це соціально-політична та культурна формація, що існувала на території України з XVI до середини XVIII століття. Козацтво було складовою частиною української національно-визвольної боротьби, яка тривала протягом століть та відбилась на визначення сучасного обличчя України [4].

Українські козаки завжди ставилися до своєї нації з великою любов'ю та повагою, із завзятістю відстоювали право на вільне існування та самовизначення. Козаки були активними учасниками багатьох національно-визвольних рухів, що дозволило їм здобути шану та повагу не лише серед українців, а й серед представників інших народів.

Зокрема, у першій половині XVII століття українські козаки під проводом гетьмана Богдана Хмельницького взяли участь у національно-визвольній війні проти польської шляхти та Речі Посполитої, яка завершилась перемогою української нації та створенням Козацької держави на території України. У другій половині XVII століття козаки брали участь у боротьбі проти Російської імперії, яка намагалася знищити українську самобутність та приєднати її до свого складу. [5]

У XX столітті українці знову виявили свою незламну волю та бажання боротися за свої права та свободу, зокрема, на основі традицій та духу українського козацтва. Українські козаки були символом незалежності та вільної волі, вони захищали свої землі та права народу від іноземних вторгнень та інших загроз.

У 1917–1921 роках, під час Української революції та боротьби за незалежність України, козацькі загони були активними учасниками національно-

## **Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі**

визвольних змагань. Вони брали участь у боях та операціях проти радянських військ, Польщі, Румунії та інших сусідніх держав, які намагалися захопити території України. Багато козаків, які брали участь у цих змаганнях, стали легендами та героями української історії та культури [1].

У сучасній Україні козацтво залишається символом національної гідності, мужності та боротьби за свої права та свободу. Козацькі загони та організації відіграють важливу роль у вихованні молодого покоління, популяризують культурну спадщину та традиції українського народу, і допомагають зберегти національну ідентичність [3].

Зокрема, існують численні козацькі товариства та організації, які займаються популяризацією традицій та культури українського козацтва. Вони проводять різноманітні заходи, такі як виставки, концерти, фестивалі, реконструкції історичних битв та інші події. Також козацькі товариства допомагають у вихованні молоді та формуванні патріотичних цінностей, надаючи можливість молоді взяти участь у різних козацьких таборах та навчальних програмах.

Народні традиції та звичаї українського козацтва також живі і в сучасному житті українців. Наприклад, до дня святого Миколая, який є одним з головних свят української козацької традиції, люди декорують свої будинки та виготовляють різноманітні козацькі прикраси. Козацькі танці та пісні також є складовою частиною української культури та мистецтва [2].

Отже, українське козацтво відіграло важливу роль у боротьбі українського народу за свободу та незалежність, і стало символом національної гідності та мужності. Сьогодні козацькі традиції та культура живі і зберігаються завдяки роботі козацьких товариств та організацій, і вони допомагають формувати національну ідентичність та патріотизм української молоді. У сучасному світі українське козацтво є не тільки історичною традицією, але й духовною спадщиною, яка надихає на здійснення великих звершень та боротьбу за свободу та гідність.

На сьогоднішній день, зокрема, козацька етика та менталітет є важливою складовою української ідентичності та державності. Вона втілює такі цінності, як чесність, відвага, національна гідність, мужність, сила духу та самопожертва. Ці цінності стають дедалі більш актуальними в сучасному світі, де зростає тиск на національну ідентичність та культурну спадщину.

Висновок: українське козацтво – це багата традиція та культура, яка сформувалась протягом століть. Козаки були символами боротьби за свободу та незалежність українського народу, та залишили по собі багату спадщину, яка жива і сьогодні. Також, козацтво є важливим елементом у формуванні національної ідентичності та патріотизму в сучасному світі, і продовжує надихати на нові звершення та боротьбу за гідність та свободу.

## *Література*

1. Вільне козацтво. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5\\_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE) (дата звернення: 26.04.2023).

### Секція 3. Дослідження молодих учених

2. Святий Миколай. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%B9\\_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9)(дата звернення: 26.04.2023).

3. Сучасне українське козацтво. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B5\\_%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5\\_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B5_%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE) (дата звернення: 26.04.2023).

4. Українське козацтво. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5\\_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE) (дата звернення: 26.04.2023).

5. Хмельниччина. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D1%87%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%B0> (дата звернення: 26.04.2023).

*Пен Лю,*

*аспірант Українського державного  
університету імені Михайла Драгоманова*

## МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОЄКТ У КОНТЕКСТІ ТЕХНОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ ДО НАВЧАННЯ

Розвиток цивілізації XXI століття неможливий без впровадження нових ідей, що дає нам глобалізація і стрімкий розвиток інформаційного суспільства. Сучасна освіта має реагувати на нові цивілізаційні виклики шляхом висування цікавих перспективних ідей. Тому сьогодні надзвичайної актуальності набуває потреба людей в практичній реалізації стратегій, планів, інноваційних гуманістичних проєктів (В. Андрущенко, М. Дмитриченко, І. Зязюн, С. Кримський).

У сучасній мистецькій педагогіці рушійною силою, що реалізує перехід від теоретичних міркувань до дієвого втілення цікавих художніх ідей, є *мистецько-освітній проєкт*. Сутність його як цільового акту діяльності полягає у стимулюванні інтересу його учасників до певних художніх проблем. Реалізація проєкту передбачає володіння системою необхідних інтегрованих знань з сфери мистецтва та комплексом умінь, що знаходять вираз у практичній площині через створення конкретного художнього продукту [1; 2].

Робота над проєктом в межах навчального процесу пов'язана із закономірностями руху від теорії до практики, із гармонійним поєднанням академічних знань з прагматичними, збалансованим застосуванням комплексу різновидів мистецько-педагогічних умінь – від конструктивних до художньо-виконавських. До того ж, проєкт потребує детальної розробки плану дій, в якому прописано обов'язки й функції кожного учасника.

У зв'язку з вищезазначеним варто підкреслити, що розробка мистецько-освітнього проєкту сьогодні не може обійтися без застосування *технологічного підходу* в його підготовці й реалізації. Це дає можливість забезпечити розвивальний характер навчання на основі проєктного методу, сприяти цілісності

## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

й системності організаційних заходів, художній спрямованості й продуктивному характеру діяльності учасників проєкту.

Щодо майбутнього педагога, то його технологічна грамотність сприяє більш глибокому усвідомленню свого педагогічного покликання, ретельній оцінці потенційних можливостей та здатності отримати бажаний результат.

Проблема підготовки вчителя-майстра до реалізації мистецько-освітніх проєктів полягає в озброєнні його методологією вибору та механізмами реалізації перспективних ідей з урахування інтересів учнів та власних професійних потреб. Науковці вважають, що вибір освітньої технології – це вибір інноваційної стратегії, пріоритетів та стилю педагогічної взаємодії на шляху вирішення конкретних задач. Технологія є набором процедур, що забезпечує гарантований кінцевий результат із більш високим ступенем ефективності й надійності самого освітнього процесу.

Тому технологічний підхід в розробці мистецько-освітніх проєктів передбачає активне й системне функціонування усіх його складових. Сама ж проєктна технологія у фаховому навчанні учителів мистецько-педагогічних кваліфікацій - це комплексний інтегративний процес, системна сукупність, що охоплює змістові, особистісні та організаційно-інструментальні засоби для досягнення поставлених задач.

З іншого боку, розвиток сучасної мистецької педагогіки характеризується інтенсивними процесами *інтеграції*. На даному етапі мистецької освіти питання інтегративного навчання та застосування мистецько-інтегративних технологій є дуже актуальними, оскільки є виразом необхідності пошуку нових оптимальних шляхів підвищення продуктивності навчання з урахування величезного потоку художньої інформації. Таким чином, інтеграція виступає як певне узгодження й об'єднання освітніх складових в єдине ціле.

У свою чергу, *мистецька інтеграція* є не просто поєднанням кількох видів мистецтва. Це об'єднувальний процес, що характеризується розвитком взаємозв'язків між видами мистецтва та його елементами. Кожен з видів мистецтва несе в собі неповторну художню цінність та впливає на духовну сферу особистості. Так, О. Рудницька вважає, що зміст предметного навчання мистецтву слід розглядати тільки в інтегрованому контексті як спорідненість різних елементів знань про особливості розкриття багатогранності навколишнього світу, відображення реальності мовою ліній, барв, звуків, які людина сприймає візуально, за допомогою слуху та інших органів чуття [3, 119].

Цілком природно, що інтегративна технологія спрямовується на ефективне досягнення мистецько-освітніх цілей у студентських та учнівських проєктах, побудованих на основі гармонічного поєднання слова, музики, пластики, елементів театрального та образотворчого мистецтва, різних видів дизайну тощо. Пошук інтегративних моментів мистецького дискурсу в підготовці мистецько-освітнього проєкту здійснюється навколо універсальних понять та категорій (ритм, гармонія, форма, композиція, жанр, стиль, пропорційність, рівновага, симетрія та асиметрія, динаміка та статика, контраст і нюанс). Саме вони дають змогу узагальненого бачення в проєкті як цілісному художньому продукті начебто розрізнених мистецьких складових.

### Секція 3. Дослідження молодих учених

Отже, взаємодія змістових, структурних і процесуальних сторін мистецько-освітнього проекту має сутнісний інтегративний сенс для інструменталізації перспективних художніх ідей та їх технологічної реалізації в педагогічному процесі.

#### *Література*

1. Івановська Н. В., Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика : підручник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 196 с.
2. Петрова І. В. Проектування в соціально-культурній сфері : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2007. 372 с.
3. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.

*Миколайцева Таміла Миколаївна,  
здобувачка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ІСПАНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У ФОРМІ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ**

Одним з важливих каналів трансляції культури, дієвим способом фіксації, збереження і передачі в часі художніх і побутових національних традицій є народний танець. Насамперед, варто окреслити народний танець як танець, створений окремою етнічною групою, в якому відображаються основні риси характеру, темпераменту і культури, створені народом. Народний танець відрізняється найбільшим проникненням у повсякденне буття, народні звичаї, обряди, вірування та естетичні уподобання, які склалися впродовж століть. Найчастіше, народний танець має анонімне авторство і передається від покоління до покоління.

Іспанське танцювальне мистецтво дуже багато й різноманітно. Безумовно, іспанський народний і класичний танці мають спільні риси і специфічні характеристики, за якими їх безпомилково можна відрізнити. До таких рис насамперед слід віднести унікальну ритмічну різноманітність, неймовірну емоційність виконання і багату варіативність форм. За традиційною класифікацією іспанських танців існує два основних типи: іспанський класичний і фламенко. В усьому світі вони відомі як два стилі – болеро і фламенко. Перший сформувався до XVIII століття й складається з таких танців, як власне *болеро*, *сегіділья* (з Ла-Манчі), *малагуенья*, *хота*, андалуський *петенерас*, *оле*, *качуча*, *фанданго*, *панадерос* тощо [3]. Всі ці танці не є імпровізаційними, вони мають певний малюнок і усталену послідовність рухів, які вивчають у школах і академіях танцю. Тобто стиль болеро був перетворений з народних танців *де палільос* (з кастаньєтами) на танець для професійного виконання. У XIX столітті танці цього стилю стали відноситися до елітарного виконання, посівши міцну позицію на оперній та балетній сценах, в той час як фламенко,



## Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

для якого характерна певна замкнутість, виконувався в тавернах, внутрішніх двориках і на закритих майданчиках. Втім фламенко і болеро прекрасно співіснують в Іспанії з XVIII століття по теперішній час, перебуваючи, безумовно, у певній взаємодії і взаємовпливах. Емоційна насиченість виконання, виразність жіночих рук, чоловіча чіткість і технічність – ось ті загальні риси, які об'єднують обидва стилі.

До іспанських народних танців відносяться «регіональні» танці, створені у багаточисельних провінціях Піренейського півострову, що відображають особливості місцевих звичаїв і характеру населення, що там проживає, а також має власне самобутнє музичне мистецтво. Так, наприклад, традиційні танці північної провінції басків (з кубками та кинджалами), що виконуються на сільських святах, за своїм характером мужні й суворі, танці кастильців емоційно стримані, у арагонців, навпаки, легкі і веселі. Для каталонців характерна ліричність (*сардана* хороводного типу), а для жителів південної провінції, андалусців (фламенко) – виняткова пристрасність. Причому, народні танці можуть виконуватися як сольо, так і в парах, групами тощо [1].

Одним з перших показів іспанських народних танців у їх сценічному варіанті відбувся під час відкриття сезону у Великому театрі «Лісео» (Барселона) у 1847 році. Мануела Гарсія і Хуан Кампрубі, які спеціалізувалися в основному на так званих андалуських танцях “бубна і ритму”, продемонстрували в цьому виступі вишуканий народний смак, витонченість і темперамент. Репертуар концертного виступу включав такі народні танці, як *качуча*, *малагенья*, *халео* та інші танці подібного типу.

Наприкінці XIX століття «школа болеро» вийшла з моди, а її представники, змушені шукати притулку у тавернах і кафешантанах, змішалися з виконавцями фламенко, даючи глядачеві можливість отримати додаткове задоволення від контрасту цих двох стилів. На рубежі XIX–XX століть великого поширення набуло *альмерійське фанданго*, яке стало обов'язковим номером в програмах різних світових вар'єте і мюзик-холів, що переживали тоді період розквіту. Наприклад, в 1943 року в Нью-Йорку у театрі Метрополітен відбулося танцювальне шоу під назвою «Кафе Чінітас» (назва походить від назви відомого кафе в Малазі). В основу дії було покладено однойменну пісню Федеріко Гарсія Лорки, декорації виконано Сальвадором Далі. Хореографічну частину підготували Енкарнасьон Лопес за сприяння Соледад Міральєс, Доріт Ортіс, Аурора Рьяса, Тересіта Осту, Хосе Греко, Маноло Варгаса, Хуана Мартінеса і Антоніо Валеро.

Однією з найвідоміших іспанських труп, яка вперше вивела національну хореографію у її народно-сценічному варіанті на великі світові підмостки став «Іспанський балет Антоніо» (Мадрид), який очолював прославлений танцівник Антоніо Руїс Солер. До складу трупи увійшли 35 танцівниць, у якості прими виступала Росита Сеговія. Це була професійна, дисциплінована трупа, виконавці якої не допускали технічних погрішностей у виступах. Це забезпечувало артистам цілковитий і беззаперечний успіх. Найбільш яскравими номерами програми «Іспанського балету Антоніо» стали такі постановки, як «Плач по Мануелю де Фальє» (в її основі – добірка гранадських моти-

### Секція 3. Дослідження молодих учених

вів, найбільш чистих зразків місцевої музики, покликаних привернути увагу до національного музичного багатства), «Алегро» (танці *алегріас* і *фанданго* в авторській обробці А. Руїса Солера). Видатними роботами хореографа стали «Сонатна сюїта» на музику П. Антоніо Солера і «Сюїта баскських танців». У першій з них вісім танцювальних музичних уривків (сонат) виконувалися всіма учасниками трупи, по-різному згрупованими в різних частинах сцени. Друга була поставлена на народну музику і включала такі національні танці, як *аурреску*, *еспатаданца*, *арін-арін*. Величезну симпатію у публіки отримала постановка А. Руїса Солера «Відлюдний сеговіанец» на музику Матильди Сальвадора, тема якого – танці Кастилії. Крім класичних іспанських танців трупа Антоніо Руїса Солера показувала різні танці в стилі фламенко, причому в двох версіях: народній і театральній. Вистава починалася вступом у виконанні гітаристів і кантаор, потім тривали: *мірабра*, *тарантос*, *карселера*, *тангос де Малага*, *мартінете*, *булерія*, *канья*, *гранаїна* і завершувалося все сценічне дійство кодою з *алегріас*, *тангільос де Кадіс*, *тангос росіерос* і *севільяною*.

Отже, фламенко як культурне явище отримало своє поширення з другої половини ХХ століття. Незважаючи на те, що його розвиток відбувався переважно на території Андалусії, воно увібрало в себе й риси інших областей. Як і будь-яке народне мистецтво, традиція фламенко передавалося від вчителя до учня і письмово не фіксувалося.

### Література

1. Іспанський народний танець URL: [https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://allref.com.ua/uk/skachaty/ispan-kiiy\\_narodniy\\_tanec-&ved=2ahUKEwj\\_w7D\\_4YiBAxUzFBAIHcslDKoQFnoECAwQAQ&usg=AOvVaw0s0W5D\\_-bRPw250FYjcVgZ](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://allref.com.ua/uk/skachaty/ispan-kiiy_narodniy_tanec-&ved=2ahUKEwj_w7D_4YiBAxUzFBAIHcslDKoQFnoECAwQAQ&usg=AOvVaw0s0W5D_-bRPw250FYjcVgZ) (дата звернення: 12.05.2023).
2. Особливість іспанського сценічного танцю. URL: [https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/23850/1/Особливість\\_іспанського\\_сценічного\\_танцю.pdf](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/23850/1/Особливість_іспанського_сценічного_танцю.pdf) (дата звернення: 10.05.2023).
3. Фламенко – пристрасний іспанський танець під звуки гітари. URL: [https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://uk.perish.info/2033-flamenco-passionate-spanish-dance-to-the-sounds-of-gu.html&ved=2ahUKEwiR0e3GuYeBAxVh\\_rsIHd1zAj4QFnoECCsQAQ&usg=AOvVaw2popPC1OqiqtjRtBwUnbfC](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://uk.perish.info/2033-flamenco-passionate-spanish-dance-to-the-sounds-of-gu.html&ved=2ahUKEwiR0e3GuYeBAxVh_rsIHd1zAj4QFnoECCsQAQ&usg=AOvVaw2popPC1OqiqtjRtBwUnbfC) (дата звернення: 10.05.2023).

**МАТЕРІАЛИ**  
**VIII МІЖНАРОДНОЇ**  
**НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**Особливості роботи**  
**хореографа в сучасному**  
**соціокультурному просторі**

**1–2 червня 2023 р.**  
до 25-річчя створення кафедри хореографії

Підп. до друку 28.06.2023 р. Формат 60x84 1/16.  
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12,7

---

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