

Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Факультет культури і мистецтв
Кафедра хореографічного мистецтва

МАТЕРІАЛИ

XX Всеукраїнської науково-практичної конференції

(з міжнародною участю)

**«ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО
МИСТЕЦТВА»**

28 березня 2025 року

Херсон – Івано-Франківськ – 2025

Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Факультет культури і мистецтв
Кафедра хореографічного мистецтва

МАТЕРІАЛИ

XX Всеукраїнської науково-практичної конференції

(з міжнародною участю)

**«ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО
МИСТЕЦТВА»**

28 березня 2025 року

Херсон – Івано-Франківськ – 2025

УДК 792.8

П 67

ISBN 978-617-8670-16-0

Затверджено відповідно до рішення вченої ради Херсонського державного університету (протокол № 16 від 26.05.2025 р.).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Терешенко Н.В. – кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри хореографічного мистецтва Херсонського державного університету

Рехліцька А.Є. – заслужена працівниця культури України, доцентка, завідувачка кафедри хореографічного мистецтва Херсонського державного університету.

Технічний редактор:

Павленко О.С. – асистент, помічник декана з цифровізації факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Андрощук Л.М. – кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувачка кафедри хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Бикова О.В. – кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва: матеріали ХХ Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю) 28 березня 2025 р. Херсон-Івано-Франківськ/ [упоряд. Н.В.Терешенко]. Херсон-Івано-Франківськ: ХДУ, 2025. 91 с.

До збірки увійшли доповіді та повідомлення, у яких розглядаються такі проблеми: «Сучасні науково-методичні підходи до хореографічного мистецтва в контексті ступеневої освіти», «Пріоритети та інновації вчителя хореографа в роботі з хореографічним колективом», «Збереження національно-культурних традицій у процесі викладання хореографії», «Проблеми та перспективи розвитку класичної, сучасної та бальної хореографії: історія, теорія, практика», «Хореографічна освіта у контексті регіональної культури».

УДК 792.8

П 67

ISBN 978-617-8670-16-0

Автори доповідей та повідомлень відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, належність поданого матеріалу їм особисто, правильне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатися із позицією упорядника та редакційної колегії.

Видання адресоване фахівцям з хореографії, викладачам та студентам спеціальності «Хореографія».



ЗМІСТ

Борсук Н.Д.	
РОЛЬ УНІКАЛЬНОГО ЛОГОТИПА У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ.....	6
Борсук О.В.	
ЗАЛУЧЕННЯ ДО ВИКЛАДАННЯ ФАХІВЦІВ-ПРАКТИКІВ ЯК КЛЮЧ ДО РОЗВИТКУ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ.....	7
Васяк В.А.	
КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	10
Дубінін В.І.	
ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРУВУ І ФЛОУ У ВУЛИЧНИХ СТИЛЯХ ТАНЦЮ ЛОКІНГ ТА ПАППІНГ.....	14
Кашевський О.В.	
ПРО ЩО ГОВОРЯТЬ СОЦІАЛЬНІ ТАНЦІ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ.....	20
Данилків Л.С.	
ТРАДИЦІЙНІ УКРАЇНСЬКІ РЕМЕСЛА В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ВИДАТНИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ	24
Лимаренко Л.І.	
ДИНАМІКА ТВОРЧОГО ЗРОСТАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У КОНТЕКСТІ ТВОРЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ В УМОВАХ ВІЙНИ	29
Піліпішина К.М.	
МИСТЕЦТВО ДЛЯ ВСІХ: ІНКЛЮЗИВНА ОСВІТА В ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇЇ ВИКЛИКИ.....	33
Пруднікова Н.О.	
ВПЛИВ СУЧАСНИХ ТАНЦІВ НА ФОРМУВАННЯ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ.....	39
Ракович В.В.	
ГРАФІКА РУХУ: КОНЦЕПЦІЯ ЛІНІЇ ТА ФОРМИ У ХОРЕОГРАФІЇ ТА РИСУНКУ ...	45
Подгорінова А.Ю.	
УСВІДОМЛЕННЯ МАЙБУТНІМ ПЕДАГОГОМ-ХОРЕОГРАФОМ ВЛАСНОЇ УНІКАЛЬНОСТІ ЯК НЕОБХІДНА УМОВА ФОРМУВАННЯ ЙОГО ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	50
Рехліцька А.Є.	
ТАНЕЦЬ В РАКУРСІ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕОРІЙ	55
Степанова К.В., Тіщенко О.М.	
ПЕРЕДАЧА СКЛАДНИХ ЕМОЦІЙ ТА СИМВОЛІКА ТЕМРЯВИ В КОНТЕМПОРАРІ.....	63
Терешенко Н.В.	
ЗМАГАННЯ З БАЛЬНИХ ТАНЦІВ: ГРАЦІЯ, ТЕХНІКА ТА ЕМОЦІЇ	66



Трифонов М.М.

ТАНЕЦЬ ЯК МОВА ЦІННОСТЕЙ: МИСТЕЦЬКИЙ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ
ОСОБИСТОСТІ ХОРЕОГРАФА. 69

Сабірова Н.О., Тіщенко О.М.

ОБРАЗ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ ЖІНКИ У ТАНЦІ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО
СЬОГОДЕННЯ 72

Філенко О.В.

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ ДО ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ З
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ..... 77

Шведова А.М.

РУХ ЯК МОВА ЕМОЦІЙ У РІЗНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ СТИЛЯХ 83

Ширина Т.О.

ЗНАЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ЦИФРОВІЗАЦІЯ В МИСТЕЦТВІ» В ПРОЦЕСІ
ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ 88



Борсук Н.Д.
здобувачка 1 курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
Херсонського державного університету
Науковий керівник:
доц. **Рехліцька А.Є.**

РОЛЬ УНІКАЛЬНОГО ЛОГОТИПА У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ

У сучасному світі, де інформаційний простір насичений різноманітними візуальними образами, роль унікального логотипа стає визначальною для формування іміджу будь-якого творчого колективу. Логотип – це не просто графічний знак, а стратегічний інструмент брендингу, який відображає сутність колективу, його цінності та напрямки діяльності.

Логотип є першим елементом, з яким стикаються глядачі, партнери та потенційні спонсори. Він допомагає встановити унікальну візуальну ідентичність, що сприяє запам'ятовуваності та впізнаваності колективу серед конкурентів. Завдяки своєрідному дизайну, логотип може передати характер і енергію творчої групи, стимулювати інтерес аудиторії та закріплювати позитивне враження.

Для досягнення максимального ефекту логотип творчого колективу має володіти кількома ключовими характеристиками:

- Простота та лаконічність. Чіткий та зрозумілий дизайн дозволяє легко ідентифікувати логотип навіть у невеликих розмірах або на відстані.
- Унікальність. Відмінний від інших, нестандартний підхід до дизайну підкреслює індивідуальність колективу.
- Символізм. Графічні елементи логотипа повинні відображати основні цінності та напрямки творчої діяльності.



- Адаптивність. Логотип має бути ефективним у різних форматах: на цифрових платформах, друкованих матеріалах, сувенірній продукції та інших медіа.

Успішно спроектований логотип виступає фундаментом для формування сильного бренду. Він не тільки підсилює впізнаваність, але й створює емоційний зв'язок з аудиторією. Для творчих колективів, які часто мають динамічну діяльність, логотип може стати своєрідним символом єдності та професіоналізму, що стимулює як внутрішню згуртованість, так і зовнішню лояльність до бренду.

Успішний логотип сприяє ефективній комунікації з аудиторією. Він використовується у всіх маркетингових матеріалах – від афіш та буклетів до соціальних мереж і веб-сайтів. Таке послідовне застосування візуальних елементів створює цілісний образ, який легко асоціюється з конкретним творчим колективом.

Унікальний логотип є невід'ємною складовою успішного брендингу творчого колективу. Він допомагає сформувати сильний, впізнаваний імідж, сприяє встановленню емоційного зв'язку з аудиторією та посилює позиціонування колективу.

Борсук О.В.
Художній керівник
спортивно-танцювального
ансамблю „Пульс”
Київського Центру
творчості «Шевченківець»

ЗАЛУЧЕННЯ ДО ВИКЛАДАННЯ ФАХІВЦІВ-ПРАКТИКІВ ЯК КЛЮЧ ДО РОЗВИТКУ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

У сучасних умовах трансформації системи освіти дедалі більше уваги приділяється інтеграції теоретичних знань із практичними навичками. У цьому контексті особливе значення має залучення до викладання фахівців-



практиків, які здатні забезпечити вихованців не лише знаннями, а й практичними інструментами для успішної реалізації в житті.

Залучення практиків до викладання є потужним інструментом розвитку позашкільної освіти, оскільки дає вихованцям можливість отримати знання безпосередньо від фахівців, які мають реальний досвід у своїй сфері.

Переваги залучення практиків:

1. Реальний досвід – практики можуть ділитися не лише теоретичними знаннями, а й власними кейсами, успіхами та помилками.
2. Сучасний підхід – професіонали завжди працюють з актуальними тенденціями у своїй галузі.
3. Мотивація вихованців – зустріч із людиною, яка досягла успіху, може надихнути дітей на професійний розвиток.
4. Розвиток soft skills – практики зазвичай передають не тільки знання, а й комунікаційні, лідерські та командні навички.
5. Зв'язок із реальним світом – діти розуміють, як їхні знання можуть бути застосовані в житті та кар'єрі.

Для фахівців це рішення має декілька суттєвих переваг:

1. **Реалізація творчого потенціалу.** Викладаючи, практики мають змогу поділитися своїм досвідом і знаннями, які виходять за рамки теоретичних підходів.
2. **Задоволення соціальних потреб.** Робота з дітьми та молоддю дозволяє відчувати свою соціальну значимість.
3. **Гнучкість у поєднанні кар'єри.** Часткова зайнятість у закладах позашкільної освіти, що дозволяє продовжувати працювати на основному місці роботи.

Залучення фахівців-практиків до освітнього процесу створює низку унікальних можливостей для закладів позашкільної освіти:



- **Інтеграція сучасних підходів.** Практики приносять у навчання інструменти та методи, які широко використовуються у їхній професійній діяльності.

- **Актуалізація знань.** Завдяки постійному контакту з реальним світом, фахівці забезпечують вихованців актуальною інформацією та вміннями.

- **Збагачення освітнього середовища.** Викладачі-практики надають змогу дітям працювати над реальними кейсами, що сприяє розвитку критичного мислення, творчості та підприємницького підходу.

Позитивний приклад такого підходу можна знайти у досвіді Народного художнього колективу «Спортивно-танцювальний ансамбль «Пульс» Центру творчості «Шевченківець». Його педагог, доцент кафедри хореографічного мистецтва Херсонського державного університету, заслужений працівник культури України Васяк Валентин Анатолійович, є не лише викладачем, а й успішним практиком у своїй сфері. Завдяки його досвіду ансамбль демонструє високі результати на конкурсах і фестивалях, стаючи прикладом ефективної взаємодії теорії та практики.

Залучення таких фахівців сприятиме підвищенню якості освіти, адже вони можуть виступати не лише як викладачі, а й як ментори, що надихають дітей і молодь на досягнення нових висот.

Залучення практиків позитивно впливає на імідж закладів позашкільної освіти. Воно демонструє відкритість до інновацій, здатність інтегрувати сучасні тренди та відповідати потребам сучасного суспільства.

Залучення практиків до викладацької діяльності – це інвестиція в якість освіти, що дозволяє поєднувати теорію та практику. Воно відкриває нові горизонти для розвитку як вихованців, так і педагогів, сприяє інтеграції сучасних підходів та формуванню конкурентоспроможного освітнього середовища.



Список використаних джерел

1. Закон України «Про освіту» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
2. Братаніч Б. В. Маркетинг в освіті як предмет філософського аналізу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософських наук: 09.00.10 – «філософія освіти» / Борис Володимирович Братаніч. – К.: Інститут вищої освіти АПН України, 2006. – 20 с.
3. Інноваційні маркетингові комунікації в освіті [Електронний ресурс] : методичні рекомендації до практичних завдань та самостійної роботи студентів спеціальності 073 «Менеджмент» другого (магістерського) рівня / уклад. З. В. Рябова, О. О. Почуєва. – Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2019. – 48 с.
4. Рябова З. В. Наукові основи маркетингового управління в освіті: монографія / З. В. Рябова. — К. : Пед. думка, 2013. — 268 с.

Васяк В.А.

Заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Херсонського державного університету

КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Танці є важливою культурною категорією, що виникає в специфічних умовах, часі та середовищі, набуваючи поширення, а згодом зникаючи. Проте цей процес не є безслідним: зниклі танці часто стають основою для нових, збагачуючи їх.

У період формування козацтва в XV–XVII століттях на основі більш ранніх музичних традицій в Україні розпочався процес становлення української танцювальної музики. Особливого розвитку набула



інструментальна музика до козацьких танців, таких як «козаки», «гайдуки» та «козачки». У цих мелодіях чітко вловлюються елементи українських гопаків.

«Гопак» є одним з найстаріших танців України. Це слово в тлумаченнях означає «плигати», «скакати», «бити». В народних піснях XVII століття, а також у бурлескних та сатиричних віршах XVIII століття рухи гопака описуються як частина самого танцю, який також включав елементи, як-то «голубці», «гайдуки», «вихиляси». Ці рухи були інтегровані в танець «Козак», що виник серед запорізьких козаків і отримав свою назву на честь їх творців. Танцювали його двоє осіб, що змагалися у безкомпромісному двобої, де були присутні веселість, жарти та шаленість. «Козак» – це боротьба характерів, емоційний вибух, змагання в силі, майстерності та творчій уяві.

До Запорізької Січі прибували козаки з різних регіонів України та інших країн, зокрема з Волощини, Молдови, Сербії, Росії та Білорусі. Кожен з них привносив частину своєї танцювальної культури, що сприяло створенню нового, багатого на рухи танцю. У ньому «розчинялися» прості односкладові танці, назви яких походили від основних рухів: «Голубець», «Тропак», «Гайдук», «Гопак», «Півторак». Ці елементи згодом об'єдналися в танець «Козак».

Цей новий танець відповідав вимогам часу, був більш складним, сучасним і привабливим, і завоював популярність серед різних верств населення, зокрема городових козаків і сільського парубоцтва, які прагнули танцювати як запорожці, хоча їм не вистачало ані вправності, ані сили, ані характеру.

Козацькі танці були не тільки засобом розваги, але й включали елементи професіоналізму та вишколу. Окрім емоційної наснаги, танці запорожців мали розвинену танцювальну лексику, до якої входили рухи ранніх танців. Однак найбільш характерною рисою танцю "Козак" були його



імпровізаційні елементи: незначні рухи та комбінації, такі як колінець і фігури.

У танцювальних формах запорозьких козаків не простежувалося ані героїчного пафосу, ані чітко сформованих хореографічних комбінацій, як-от «колінець», а головне – їм бракувало автентичного козацького духу.

Питання відмінностей між танцями «Козак», «Гопак» та «Козачок» викликало інтерес у В. Верховинця. У своїй праці *«Теорія українського народного танцю»* він розробив детальну анкету для аматорів-етнографів, що займалися збиранням фольклору танцювального спрямування. Одне з ключових запитань стосувалося того, як поводитися козаки під час танцю зі зброєю – шаблями, пістолями, рушницями, списами. Візуалізацію володіння списами в хореографії блискуче втілює П. Вірський. Однак питання щодо шабел, рушниць і пістолів залишилося відкритим ще з 1920 року і залишається актуальним навіть наприкінці ХХ століття.

Із часом танець «Козак» поступово витісняється з культурної пам'яті, поступаючись місцем театралізованій формі «Гопака». У науковому й мистецькому дискурсі фіксується тенденція до ігнорування або заміни історичної назви танцю «Козак».

Усе, що символізувало героїчну боротьбу за національне визволення та вільнолюбний дух запорозького козацтва, зазнавало заборон з боку державної влади – як у часи царювання Петра I та Катерини II, так і в період радянського правління. Водночас, дослідник козацької хореографії В. Купленик висловлює надію, що репресований національний танець «Козак» повернеться в культурну спадщину завдяки новому поколінню національно свідомих хореографів. На жаль, цей задум не вдалося реалізувати талановитому балетмейстеру П. Вірському.

Цінну інформацію щодо педагогічної діяльності В. Авраменка містять документи Державного архіву м. Києва. Протягом тривалого часу він викладав танці у заснованій ним школі в США. В її програмі особливе місце



займали танці «Чумак» і «Чумачка», що доповнювалися історичним коментарем. У виставі 1929 року «Чумак» інтерпретується як відображення історичного періоду після зруйнування Запорозької Січі Катериною II у 1775 році. У цей час чумаки, які подорожували до Чорного моря за сіллю та товарами, виконували функцію зв'язкових між тими запорожцями, які переселилися за Дунай, створивши Задунайську Січ, і тими, хто залишився в Україні.

Танець «Чумак» ілюструє той перехідний період, коли колишній козак, внаслідок історичних обставин, перетворився на бурлаку – мандрівного торговця, що обміняв зброю на чумацький віз і бойового коня – на повільних волів.

Танці запорожців не мали усталеної композиційної структури, а формувалися на основі поступового ускладнення рухів. Проте виконавці залишалися у взаємозалежності – як в емоційному, так і в технічному сенсі. Танцювальний процес починався з найпростіших кроків і завершувався складними стрибками та трюками: гопаками, тропакми, гайдуками. Це мистецьке змагання, за своєю суттю подібне до бойового двобою, супроводжувалося не лише музикою, а й вигуками та приспівками, що посилювали динаміку змагання. Відтак ключову роль відігравали індивідуальні виконавські можливості та темперамент учасників.

На початку XIX століття танець «Козак» виконувався переважно чумаками, серед яких найбільшою мірою збереглися козацькі традиції, схожість способу життя та елементи козацької доблесті.

У період Визвольної війни 1648-1654 років танець «Козак», як символ свободи і вільного духу козацтва, набув особливої популярності. Його активно практикували серед селянської та міщанської молоді, а також у братствах і парубоцьких об'єднаннях. У цих середовищах танець зберігав свій войовничий і мужній характер. За словами О.І. Дея, цей танець не лише



тренував витривалість молоді, а й сприяв розвитку фізичної гнучкості, сили, необхідної як для праці, так і для бою.

Однією з перших ознак підготовки до козацького способу життя вважалося вміння танцювати «по-козацькому».

Історичну долю українського народу та його боротьбу за соціальне й національне визволення з великим патріотичним піднесенням відобразив Павло Вірський у своїй хореографічній героїчній епопеї «Запорожці», яка стала вершиною його творчої діяльності. Цей твір є важливим зразком хореографічної поеми-епопеї та заслуговує на окреме дослідницьке осмислення поряд із постаттю самого П.П. Вірського.

До відомих постановок на тему козацького героїзму належать також інтерпретації Л. Калініна у складі Національного академічного народного хору України імені Г. Верьовки, а також у численних професійних та аматорських хореографічних колективах по всій Україні.

Дубінін В.І.

Аспірант/асистент кафедри
режисури та хореографії
Львівського національного
університету ім. Івана Франка

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРУВУ І ФЛОУ У ВУЛИЧНИХ СТИЛЯХ ТАНЦЮ ЛОКІНГ ТА ПАППІНГ

Кожен з танцювальних стилів, що об'єднані в рамках вуличного танцю (англ. *street dance*), вирізняються власними характеристиками, танцювальною лексикою, взаємозв'язком з окремими музичними жанрами, мають власну історію тощо. Та разом з тим, вони мають спільні аспекти (або ж лексичні складові) – грув та флоу (англ. *groove, flow*). Розуміння цих аспектів є критично важливим у процесі вивчення і опанування вуличних стилів танцю, зокрема локінгу та паппінгу.



Поняття «грув» перейшло у вуличні стилі танцю з музики. В книзі М. Абеля «Грув: естетика виміряного часу» (англ. *«Groove: An Aesthetic of Measured Time»*) зазначається, що у розумінні музиканта грув *«пов'язаний з ритмічним відчуттям музичного твору, як окремі частини або шари музики, зокрема інструменти ритм-секції, з'єднуються та взаємодіють один з одним, створюючи єдиний ритмічний ефект»* [Abel, 2016, р. 18]. Автор багато дискутує на тему «груву», зазначаючи, що музиканти додають до цього аспекту власного розуміння. Таким чином, одні виконавці визначають грув як складову музики, тісно пов'язану з її ритмічними структурами і гармонією. А інші сприймають грув як процес або стан підвищеної концентрації під час гри ритмічних повторюваних фрагментів музичної композиції.

З іншого боку, Г. Медісон у своїх дослідженнях груву, воліє визначати його як *«бажання рухати деякими частинами тіла у відповідь на певні аспекти звукової моделі»* [Madison, 2006, р. 201], додатково наводячи аналогію, про окремі якості музики, які змушують (або ж стимулюють) людей відстукувати стопою, хитати головою, вставати до танцю. Таким чином, автор визначає грув як своєрідний показник «танцювальності» музичного твору, наявність якого визначає наскільки сильно та як саме музика спонукає свого слухача до реакцій у свідомості та тілі.

В інших дослідженнях [Witek, 2015; Witek, 2009; Zbikowski, 2004], які фокусуються на можливості метрично виміряти грув і надати йому більш чіткого визначення та характеристик, цей аспект визначається тісно пов'язаним із синкопами в музиці. Також, автори відслідковують зв'язок між грувом, бажанням слухачів рухатися або танцювати відповідно до ритмів та відчуттям задоволення, що виникає від прослуховування музики.

Розглядаючи поняття «груву» у вуличних стилях танцю, варто відмітити, що воно вперше перейшло з фанкової музики до локінгу, який виник в період популярності фанку. А далі, з виникненням інших стилів



вуличного танцю, це поняття міцно закріпилося у їх танцювальній лексиці. При цьому, важливість груву є настільки високою, що без нього неможливо повноцінно уявити вуличний танець.

Розуміння груву в танці має свої відмінності від такого в музиці. Від багатьох представників вуличних стилів танцю можна почути пояснення «груву» з посиланням на внутрішню здатність танцівника «відчувати» музику. Проте, це не достатньо точно та зрозуміло описує це поняття, тим паче, що кожен танцівник здатен «відчувати» музику, незалежно від танцювального стилю. Нідерландський танцівник відомий як Кевін Парадокс (англ. *Kevin Paradox*) на думку про те, що грув є відчуттям музики, опонує їй, наводячи в приклад танцівниць живота, які також відчують музику під яку танцюють, і рухаються у повній відповідності з нею, але при цьому не «грувлять». Тож, на його думка стосовно груву є такою: *«Грув це не відчуття, грув з'являється з відчуття. І це автентичне відчуття мотивує нас рухатися специфічним чином»* [Kevin Paradox, 2016, 2:26-2:35]. Дана думка танцівника, є одним із способів пояснити грув, разом з тим, вона ж виступає одним з його аспектів.

Український танцівник Р. Корнієць (псевдонім «Roni»), наводить власне розуміння поняття «грув», вказуючи таке: *«[Грув] це той самий природний рух, який викликає у нас музика. Тобто, грув це не набір рухів, це стан тіла, коли ми справді насолоджуємося музикою»* [Roni Korniiets |. dance teacher UA, 2025]. Ця думка доповнює тезу Парадокса. Тож, можна визначити, що грув у вуличних стилях танцю виступає специфічною базовою реакцією тіла танцівника на музичну композицію. При цьому, різні музичні жанри по різному впливають на те, як саме буде проявлятися ця реакція. Це залежить від характеристик звучання композиції, особливо від її ритмічних структур та специфіки басів, ударних звуків.

Виходячи з того, що базова реакція тіла на музику зазвичай є ритмічною, то можна припустити, що грув знаходить свій прояв у ритмічних,



простих рухах танцівника, які є повторюваними. І підтвердження цьому можна віднайти оглядаючи та аналізуючи танцювальні відео різних танцівників вуличних стилів. Як приклад, в локінгу найпростіший спосіб проявити грув є елементарні повторювані рухи в колінах з акцентом сильної долі (удару) на їх розгинання (тобто, на кожну слабку долю коліна злегка згинаються, на кожну сильну долю – розгинаються). Такий елемент груву, що проявляється через рухи ніг, називають «баунсом», за аналогією зі стрибаючим м'ячем (англ. «*bounce*»). Також, грув проявляється через рухи тулуба вперед-назад, здебільшого на рівні грудної клітини і грудного відділу хребта. Цей елемент груву називають «рокінг» (англ. «*rocking*»), який походить від рухів голови, які роблять фанати на рок концертах. В локінгу «рокінг» виконується з акцентом назад, що створює враження підйому тулуба наверх. Через це, основний грув локінгу часто називають «ап-грув» або «ап-рок» (англ. «*up-groove*», «*up-rock*») [JoeyTheJAM, 2021, 1:40-1:46]. Візуально цей грув виглядає швидким, точним і «гострим», з додаванням мікро-пауз, які добре співвідносяться з «локом» (інша лексична складова локінгу). При цьому, в локінгу ап-грув є не єдиним грувом. Існують як різноманітні варіації основного груву, так й зовсім інші груви, зокрема й такі, які вже закладені в базових танцювальних рухах.

Що цікаво, грув паппінгу має багато спільного з грувом локінгу. Все через те, що обидва стилі виникли в епоху популярності фанкової музики і на ранніх етапах свого існування танцювалися в основному під фанк. Відповідно, специфічне звучання і використання музичних інструментів, на рівні з характерними вокальними партіями задавали єдиний вплив на обидва танцювальні стилі. Проте, паппінг має й власні характерні особливості груву, зокрема через своє ілюзорне спрямування. З часом танцівники паппінгу почали відходити від «класичної» фанкової музики в бік похідних жанрів – джи-фанк та пі-фанк (англ. *gangsta/g-funk*, *psychedelic/p-funk*). В цих музичних жанрах басова лінія та ударні звуки є більш виділеними, глибшими



в звучанні, що ідеально підходить для паппінгу, який базується на «ударних» скороченнях м'язів. Таким чином, підвищений контроль тіла, специфічні танцювальні техніки які добре взаємодіють із різними звуками в музиці (особливо з басом та ударними), специфіка на створення ілюзій вплинули на характеристики груву паппінгу. Він є менш чітким та вираженим, аніж в локінгу, та більш рівномірним. Здебільшого, грув паппінгу проявляється у чіткому виконанні різних танцювальних технік у взаємодії з музикою, таким чином підсилюючи враження «нереальності» рухів танцівника.

Варто коротко відмітити інші характерні властивості та функції груву. Перше, грув допомагає танцівнику триматися ритму музичної композиції, через свою повторюваність, а також синхронізувати темп свого виконання з темпом музики, не виконуючи танець зашвидко або заповільно. Друге, грув дозволяє краще відчувати та передавати характер, настрій та якості музики. Третє, грув доповнює танцювальні рухи, техніки та загалом усі виконувані танцювальні елементи. Це робить їх більш виразними, цікавими, а також дозволяє краще об'єднувати окремі елементи в танці. Останнє підводить нас до такої лексичної складової вуличних стилів танцю, як флоу.

Поняття «flow» з англійської можна перекласти як «потік», «течія», «плин». У вуличних стилях танцю флоу – це здатність танцівника логічно, неперервно і плавно переходити від одного танцювального елементу до іншого. Також, флоу можна описати як постійний продовжуваний рух, що виконується у гармонії з музикою. Флоу тісно пов'язаний з грувом, але не є залежним від нього. Та все ж грув допомагає танцівнику «тримати флоу», фактично, залишатися у гармонії з музикою та власними відчуттями від неї. І хоч опис цієї складової наштовхує на думку про відсутність зупинок і пауз, тим не менш, вони можуть бути присутні в танці і одночасно не псувати сам флоу. Останнє особливо притаманно для локінгу і паппінгу, в яких паузи та завмирання є невід'ємною складовою танцювальної лексики, на рівні зі



швидкою зміною танцювальних рухів, їх напрямів та векторів, а також з великим арсеналом танцювальних технік.

Тож, грув і флоу є невід'ємними складовим як локінгу та паппінгу, так і усіх вуличних стилів танцю. Обидві складові тісно пов'язані з музикою і допомагають танцівники рухатися у гармонії з нею. При цьому, грув є настільки важливим, що багато представників вуличного танцю та оригінальної генерації вказують на те, що спочатку має бути саме грув, і тільки потім рух, власний стиль, флоу тощо. Тому, процес вивчення вуличного танцю має неодмінно починатися з опанування груву конкретного танцювального стилю та з постійним вдосконаленням навичок його вираження.

Список використаних джерел

1. Abel M. *Groove: An Aesthetic of Measured Time*. Haymarket Books, 2016. 268 p.
2. Madison G. Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. University of California Press, 2006. Vol. 24, No. 2. P. 201-208. <https://doi.org/10.1525/mp.2006.24.2.201>
3. Witek M., Clarke E. F., Wallentin M., Kringelbach M. L., Vuust P. Syncopation, Body-Movement and Pleasure in Groove Music. 2015. PLOS ONE 10(9): e0139409. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0139409>
4. Witek M. Groove experience: emotional and physiological responses to groove-based music. Proceedings of the 7th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, ESCOM. Jyväskylä, Finland, 12 Aug 2009 – 16 Aug 2009. P. 573-582.
5. Zbikowski L. M. Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music. *Journal of the Royal Musical Association*. 2004, 129(2), P. 272–297. <https://doi.org/10.1093/jrma/129.2.272>



6. Kevin Paradox. The meaning of Groove & Flow | How to Freestyle Dance Questions | Ask A Paradox #7. 2016, October 3. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vHzFZfb-Sc4>, дата звернення 26.03.2025.

7. Roni Korniiets |. dance teacher UA. (@roni_korniiets). (2025, 18 березня). *Якщо грув є - навіть прості рухи виглядають круто. Якщо немає - навіть складна техніка здається пустою.* Instagram. URL: <https://www.instagram.com/reel/DHViFtAMUrs/?igsh=cXJ3NzFwYjh1b3Jp>, дата звернення 26.03.2025.

8. JoeyTheJAM. How to GROOVE in Locking | Locking Dance Tutorial. 2021, May 12. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fAK3o_fO6BU&t=42s, дата звернення 26.03.2025.

Кашевський О.В.

Викладач хореографічних дисциплін
Волинського фахового коледжу
культури і мистецтв імені І.Ф.Стравінського
Волинської обласної ради

ПРО ЩО ГОВОРЯТЬ СОЦІАЛЬНІ ТАНЦІ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

Соціальні танці — це не просто фізичний процес, який відбувається під музичний супровід. Вони являють собою глибокий культурний феномен, який може бути трактований через філософську призму як форма комунікації, самовираження та взаємодії. У цьому контексті соціальні танці можуть розглядатися не лише як естетичний, але й як важливий соціокультурний і філософський процес. Через танець люди виражають свої емоції, належність до певної групи, а також відображають соціальні та культурні норми, які домінують у суспільстві. Тому соціальні танці можна



трактувати як складну метафору філософських роздумів про людську природу, свободу, співпрацю та гармонію.

Соціальні танці, за визначенням, є активною формою соціальної взаємодії. Вони вимагають від учасників не лише фізичних зусиль, а й високого рівня емоційної та соціальної чутливості.

Соціальний танець може виступати в якості способу спілкування або самовираження, за допомогою якого і танцюристи, і глядачі зможуть відчувати всю радість руху. Він утілює весь спектр почуттів, властивих людині. У силах танцю посилювати, дисциплінувати й жити людську особистість [4, с. 243].

У процесі танцю партнери взаємодіють один з одним без слів, передаючи через рухи свої почуття, наміри та ставлення до іншої людини. Цей вид комунікації можна трактувати через філософські концепти, що стосуються міжособистісних відносин.

Мартін Бубер, один з відомих філософів, у своїй концепції діалогу підкреслював значення відносин «Я-ТИ» [2]. У цьому контексті соціальний танець є символічним актом діалогу, у якому дві людини взаємодіють і вступають у процес глибокої емоційної комунікації, де важливі не тільки слова, але й мова тіла, ритм, динаміка рухів. Як і в діалозі, у танці існує відповідальність за інтерпретацію та реакцію на рухи іншої людини.

Філософія танцю включає також роздуми про свободу, обмеження та самовираження.

Соціальні танці – це танці, які можна танцювати де завгодно, з ким завгодно і як завгодно. Говорячи іншими словами – масові, загальнодоступні, побутові, існуючі для того, щоб люди могли знайомитися і спілкуватися. Відмінною особливістю соціальних танців є те, що в них немає суворої, раз і назавжди завченою послідовності рухів. Навпаки, від виконавців очікується і всіляко вітається здатність до імпровізації. Їх танець – це вираження почуттів і непередбачуваного настрою [7].



У соціальних танцях кожен рух може бути актом втілення внутрішньої свободи, але водночас він підпорядковується певним правилам або канонам, що визначають стиль танцю, форму руху та взаємодію з партнером. Таким чином, соціальні танці стають метафорою філософських роздумів про свободу і обмеження.

Жан-Поль Сартр [6], відомий філософ екзистенціалізму, вважав, що людина завжди перебуває в стані вибору, і кожна дія, кожен рух є вираженням її свободи. У соціальних танцях ми маємо можливість бачити це співвідношення свободи та обмежень: танець дає свободу виразити себе, однак для того, щоб цей процес був ефективним і гармонійним, необхідно підкорятися певним правилам і техніці.

Соціальні танці завжди супроводжуються співпрацею між учасниками. У більшості випадків це пара або група людей, що повинні синхронізувати свої рухи та ритм. Це викликає в думках філософські концепти соціальної інтеграції, співпраці та взаємодії. Всі учасники танцю повинні працювати разом для досягнення єдності, навіть коли кожен з них має свою індивідуальність. Це може бути інтерпретовано через соціальну філософію.

Еміль Дюркгейм, основоположник соціології, вважав, що соціальна згуртованість є основою стабільності суспільства. У цьому сенсі соціальні танці виступають метафорою для вивчення соціальної інтеграції. Вони символізують те, як індивіди, залишаючись вірними своїй унікальності, одночасно долають бар'єри та знаходять спільну мову для досягнення єдності в суспільстві. Згуртованість у танці, яка досягається через взаємодію та синхронізацію, стає практичною ілюстрацією принципів соціального співжиття та солідарності.

Важливим аспектом соціальних танців є їх естетичний вимір. Танці не тільки забезпечують можливість соціальної взаємодії, але й пропонують глибокий естетичний досвід, в якому рух, музика, емоції й культура



взаємодіють і утворюють цілісне враження. У філософському контексті соціальні танці можна розглядати як втілення ідеї краси і гармонії в дії.

Соціальні танці на сучасному етапі розвитку світової танцювальної культури, уособлюють варіативність поєднання мистецтва танців (традиційна властивість соціальних танців) і майстерності (підготовка за програмою): мистецтво включає в себе творчість, спонтанність та самовираження, а майстерність сприяє створенню естетичного, художнього аспекту, проте без акцентування на особистій творчості та самовираженні [3, с. 84].

Платон [5], у своїй концепції ідеального світу, висував ідею краси як одного з аспектів філософії. Для нього краса була не лише естетичним ідеалом, але й виразом внутрішнього порядку, який можна знайти в різних формах і феноменах, включаючи музику та танець. Таким чином, соціальні танці виявляються важливою частиною культурного простору, в якому естетика і філософія тісно переплітаються.

Соціальні танці можуть також бути розглянуті як метафора життя та процесу розвитку особистості. Як і в танці, життя є безперервним потоком рухів і змін, в якому кожен вибір, кожен рух має значення. У цьому контексті танець стає способом пізнання себе і світу, а також шляху до гармонії з іншими людьми.

Арістотель [1] вважав, що людина — це істота, яка шукає своє місце в світі і прагне досягти еудемонії (щастя). Танці в цьому сенсі можуть бути розглянуті як практична реалізація цього пошуку, що втілюється через дії, рухи та взаємодію з іншими.

Соціальні танці в контексті філософії є не лише культурним або естетичним явищем, але й глибоким процесом соціальної взаємодії, самовираження та пошуку гармонії. Вони демонструють складний взаємозв'язок між індивідуальністю і колективом, свободою і обмеженнями, а також між емоцією і розумом. Через соціальні танці ми можемо розглядати основні філософські проблеми, пов'язані з природою людини, її відносинами



з іншими та з навколишнім світом, створюючи багатогранну метафору для дослідження людської сутності.

Список використаних джерел

1. Арістотелівська етика чесноти. URL : <https://surli.li/wqlswp>
2. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидськими вченнями/ пер. З нім. В. Терлецького, Н. Стричан. – Київ: Дух і література, 2012. – 272 с.
3. Гриценюк Р. А. Соціальні танці в соціокультурному просторі XXI ст.: спортивно-змагальний аспект. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 79-84. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3748>
4. Дончак А.М. Психолого-педагогічні, реабілітаційні та методичні аспекти функціонування соціального танцю в Україні. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2019. Вип. 1–2 (13–14). С. 240-248. DOI 10.24139/978-617-7487-53-0/2019-01-02/240-248
5. Платон. Держава /Платон. – К.,Основи,2005. – 576с.
6. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – К.: «Основи», 2001. – 854 с.
7. Дмитро Тарашук: Соціальні танці існують для того, щоб люди могли знайомитися і спілкуватися. URL : <https://surli.cc/cenped>

Данилків Л.С.

здобувачка 1 курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
Херсонського державного університету

Науковий керівник:
доц. **Терешенко Н.В.**

ТРАДИЦІЙНІ УКРАЇНСЬКІ РЕМЕСЛА В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ВИДАТНИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Українська культура багата на традиції, що відображають самобутність народу, його світогляд, спосіб життя та історичний шлях. Серед них важливе місце посідають народні ремесла, які стали не лише засобом виробництва, а й



символом національної ідентичності. В українській хореографії ремесла нерідко використовуються як засіб художньої виразності, що надає танцю автентичності та історичної глибини. Видатні балетмейстери такі як Павло Вірський, Костянтин Данькевич, Олександр Сегель, створюючи свої твори, активно зверталися до ремісничої тематики, збагачуючи сценічні постановки елементами народного побуту, костюмами, сюжетами та рухами, натхненними працею майстрів.

Українські народні ремесла мають давню історію та різноманіття: ткацтво, гончарство, ковальство, різьблення по дереву, писанкарство, вишивка та інші. Вони не лише забезпечували матеріальні потреби громади, а й ставали виразниками національного мистецтва. У хореографічних творах ці ремесла відображені через рухи, костюми та загальну стилістику танців.

Більшість танців, що зображують трудовий процес та використовують ремісничу тематику - народно-сценічні, тобто беруть початок з фольклору та народних танців, а саме хороводів («А ми просо сіяли», «Мак») та сюжетних танців («Косар», «Шевчик», «Коваль», «Лісоруби»). В давні часи праця нерідко знаходила своє відображення у танці: мешканці степів, які живуть на рівнинах і мають справу з кіньми, почали імітувати в танцях їзду на них [2]; хлібороби України, працюючи на полях, де потрібно було часто присідати, перенесли у танці рухи у вигляді різноманітних присядок. У тацях центрально-азіатських народів таких як узбеки, киргизи, туркмени, таджики імітуючи збір бавовни багато уваги приділяється роботі рук. [1].

Зображуючи процес ткацтва в танці виконували характерні рухи, які імітували перебирання та процес ткання полотна. У відомому балеті «Лілея» Костянтина Данькевича використані сцени з народного життя, в яких можна побачити алюзії на традиційні українські ремесла. Також у «Гопаку» (з балету «Тарас Бульба») балетмейстер Федор Люпухов втілює образи народних майстрів через енергійні, динамічні рухи та колоритні костюми.



Традиційні ремесла в хореографії не лише збагачують її візуально, а й виконують глибоку змістову функцію. Вони символізують зв'язок поколінь, збереження національної спадщини та ідею праці як фундаменту народного життя. Через відтворення ремісничих процесів у танці балетмейстери доносять до глядачів естетику народної творчості, її сакральність і значущість.

Наприклад, вишивальниці у танцях символізують жіночу мудрість, гармонію та духовність, адже вишивка в українській культурі має сакральне значення.

Одним з прикладів, що відображує використання традиційних українських ремесел, а саме вишивання, в хореографії, є танець Павла Вірського «Вишивальниці». У ньому танцівниці відтворюють процес вишивання, передаючи його через витончені рухи та пластику тіла, а саме через плавні та точні рухи рук, що символізують створення візерунків на полотні. До того ж, в хореографічній композиції тематика танцю реалізується через традиційні українські костюми, прикрашені вишивкою, що підкреслює автентичність образу та національний колорит.

У творчості Павла Вірського тематика праці реалізувалася найбільше серед українських балетмейстерів. В першу чергу, це зумовлено роками його творчості: у 60-х рр. XX ст. виробнича тематика набула особливої уваги і тим самим вимагала від митців змалювання життя простої людини з народу, змушувала шукати яскравих засобів у відтворенні правди життя людини праці. За авторством Павла Вірського існує ще два танці на трудову тематику – «Шевчик» та «На кукурудзяному полі».

«Шевчик», як і більшість танців, що відображають працю ремісників, заснований на народному цеховому танці, який Павло Вірський побачив наживо в колгоспі села Кропивня Київської області [3]. У танці виконавці відтворюють у рухах роботу шевців: вирізають шкіру, сукають смолоносну нитку (дратву), виймають з рота цвяхи і забивають їх у підощву, а потім



чистять пошитий чобіт. Під час танцю шевці ведуть між собою своєрідний діалог, змагаючись у майстерності. Танцюристи безперервно підскакують на одній нозі, що створює образ майстрів-веселунів, у яких справа з жартами швидко йде на лад. Наприкінці танцю іноді з'являється «замовниця», і майстри виявляються лихими залицяльниками. Павло Вірський показує роботу одностайної та чіткої команди. Кожен актор відтворює весь трудовий процес виготовлення взуття за допомогою жестів і рухів. І все це весело, сміховинно і ритмічно. Звісно, демонстрація трудових прийомів – не самоціль, а радше засіб для створення образу [5].

У хореографічній картині «На кукурудзяних полях» (музичне оформлення І. Іващенка) Павло Вірський яскраво і театральнo відтворює весь процес посадки, вирощування і збирання кукурудзи. Ця тема перегукується з ритуалами та звичаями, пов'язаними з трудовою діяльністю селян, оспіваною в піснях про врожай. Можливо, саме ця ритуальна тема надихнула Павла Вірського на створення хореографічного твору «На кукурудзяних полях». У цьому хореографічному творі відтворюється нове ставлення до людської праці, нове моральне обличчя часу.

Повертаючись до творчості інших балетмейстерів, варто згадати карпатський танець «Лісоруби» у постановці Олександра Сегалю. Танець відображає працю лісорубів через пантомімно-ілюстративні рухи та жести. Виконавці з сокирками утворювали два зустрічні кола, а потім виходили в центр сцени, зображаючи повалене дерево. Танцювальні рухи, характерні для західного регіону (вибиванці, па-де-буре), поєднувалися з вигуками, що підказували зміну фігур [4].

Прикрасою танцю стала дівчина, яка переходила місток, утворений лісорубами, до парубка, після чого дія перетворювалася на загальний танок. Фіналом хореографічної композиції «Лісоруби» стало відплиття плота з гордовито сидячою дівчиною. Олександр Сегаль, використовуючи народну хореографію, створив атмосферу радості, любові до праці та життя.



Підсумовуючи, можна сказати що відтворення трудового процесу в мистецтві народно-сценічної хореографії такі хореографічні композиції як «Лілея» Костянтина Данькевича, «Гопак» (з балету «Тарас Бульба») Федора Люпухова, «Вишивальниці», «Шевчик» та «На кукурудзяному полі» Павла Вірського, «Лісоруби» Олександра Сегаля викликають, художній інтерес та сприяють естетичному вихованню у глядачів та виконавців. Цю тематику мистецтво народної хореографії пронесло через все життя свого існування не лише як традицію, але і як яскраву сценічну дію. Чим частіше балетмейстери будуть звертатися до цієї традиції, тим більш глибино проникнуть в історію свого народу, ширше, образніше, яскравіше, зрозуміліше мовою танцю відтворять його величезний досвід, боротьбу за краще життя.

Список використаних джерел

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1971.
2. Вернигор Ю.В., Досенко Є.І. Павло Вірський. Життєвий та творчий шлях. Вінниця. Нова Книга. 2012. С. 22
3. Медвідь А. Характерні особливості танцювальної культури народів світу. Студентський вісник Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань, 2014. №44. С.113-116
4. Бондар С.В. Стилiстичнi особливостi українського народно-сценiчного танцю за рeгiональним розмежуванням. Нацiональна освiтня платформа електронний блог. 22.08.2020. URL: <https://vseosvita.ua/blogs/stylistychni-osoblyvosti-ukrainskoho-narodno-stsenichnoho-tantsiu-za-rehionalnym-rozmezhuванняm-26507.html>
5. Литвиненко В.А. Відтворення естетики трудового процесу виробництва в мистецтві народно-сценічної хореографії України. Мистецтвознавчі записки. 2021. Вип. 39. С. 70-74. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2021_39_15



Лимаренко Л.І.
заслужена працівниця
культури України,
в.о. завідувачки кафедри
культурології Херсонського
державного університету,
докторка педагогічних наук,
професорка, професорка
кафедри культурології.

ДИНАМІКА ТВОРЧОГО ЗРОСТАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У КОНТЕКСТІ ТВОРЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ В УМОВАХ ВІЙНИ

Здобувачі другого (магістерського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету опановують навчальний матеріал довгострокової сертифікаційної програми «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів». У рамках цієї програми, на прикладі досягнутих результатів, проаналізуємо динаміку творчого зростання майбутніх фахівців.

Творче зростання можна визначити як процес безперервного розвитку, вдосконалення та оновлення творчих здібностей особистості, що зумовлюється культурними та соціальними умовами, які сприяють індивідуальному та колективному самовираженню через новітні й різноманітні форми художньої творчості, зокрема через створення культурно-мистецького проєкту.

Культурно-мистецький проєкт прийнято розглядати як організовану діяльність, спрямовану на створення, розповсюдження чи популяризацію культурних та мистецьких цінностей з метою взаємодії з аудиторією, розвитку культурної спадщини або надання нових інтерпретацій культурних форм через різні види мистецтва.

Однак культурно-мистецький проєкт ми розглядаємо як складний, багатоаспектний та різноманітний процес, який є водночас формою творчої



міжособистісної взаємодії, спрямованої на досягнення певної мети, що має обмеження щодо місця, часу та ресурсів.

Практичний досвід дає підстави стверджувати, що реалізація культурно-мистецького проєкту здійснюється через об'єднання особистісних потенційних можливостей усіх учасників освітнього процесу (здобувачів і викладачів) для досягнення визначених спільних цілей.

Створення культурно-мистецького проєкту у форматі відеоконтенту в умовах онлайн-навчання під час війни є складним та вимогливим завданням. Немає потреби доводити, що відео сьогодні є надзвичайно поширеним і невід'ємним елементом віртуального простору, а відеоконтент є новим перспективним засобом та ефективним інструментом, який доцільно впроваджувати в освітній процес і поширювати через соціальні мережі. У реаліях нинішнього драматичного контексту для нашої країни студентська молодь все більше орієнтується на духовні цінності, які визначають життєдіяльність особистості та мотивують її вчинки. Жорстока війна значною мірою активізувала процес національної самовизначеності, стимулювала готовність українців до спротиву агресії й захисту незалежності України, зміцнюючи таким чином прагнення до забезпечення свого майбутнього.

Переживаючи російську агресію, українці відчули значне підвищення рівня духовності, зміцнення громадянської єдності та патріотичної консолідації нації. Ці тенденції яскраво відображені студентською молоддю у їхніх авторських проєктах.

Здійснений нами ґрунтовний аналіз творчих проєктів, створених здобувачами в умовах війни, дозволив визначити основні особливості культурно-мистецьких проєктів, а саме:

- радикальна зміна тематики та змісту проєктів;
- використання досягнень вітчизняної культури при написанні сценаріїв та виклад матеріалу виключно державною мовою;



- відеоконтентний формат культурно-мистецьких проєктів;
- різноманітність та інноваційність художніх форм культурно-мистецьких проєктів-відеоконтентів;
- поширення у сучасному медіапросторі відеоконтентних проєктів на хвилюючі, болючі теми життя українського народу з метою донесення людству всього світу правдивої інформації.

Зазначимо, що успішній реалізації проєктів та творчому зростанню особистості передував значний обсяг засвоєння теоретичних знань та поступове набуття практичних умінь в організації та режисурі різних форм культурно-мистецьких проєктів, які здобувачі отримали на заняттях з дисциплін сертифікаційної програми.

Протягом опанування освітніх компонент та створення авторських культурно-мистецьких проєктів-відеоконтентів, здобувачі виявили себе як:

- *сценаристи-драматурги*: засвоївши освітню компоненту «Методика написання сценаріїв», здобувачі опанували методику розробки сценаріїв культурно-мистецьких заходів, що сприятиме розширенню теоретичної бази, розвитку практичних навичок та аналітично-творчих здібностей фахівців;
- *диктори та читці*: опанувавши освітню компоненту «Мистецтво сценічного мовлення», здобувачі засвоїли теоретичні основи та оволоділи професійними вміннями для практичної реалізації культурно-мистецьких проєктів;
- *актори та ведучі проєктів*: засвоївши освітню компоненту «Основи акторської майстерності», здобувачі оволоділи елементами майстерності актора та мовою режисера (мізансценування), що є основними засобами втілення різних форм культурно-мистецьких проєктів;
- *організатори та режисери проєктів*: реалізувавши набуті знання та розвинуті професійні вміння в рамках освітньої компоненти «Методика організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисура», здобувачі



застосували свої навички у практичній діяльності, а саме – у створенні якісного культурно-мистецького проєкту.

Втім, доречно підкреслити, що студентські культурно-мистецькі проєкти-відеоконтенти ми представляємо на перегляд глядацькій аудиторії фестивалів, конкурсів, конференцій.

Протягом трьох років поспіль (в умовах війни), за рішенням високопрофесійного журі, дипломи Гран-прі V, VI та VII Міжнародного багатожанрового двотурового конкурсу-фестивалю «Співограй» (м. Кропивницький) у номінації «Художній проєкт» отримали здобувачі вищої освіти Херсонського державного університету за культурно-мистецькі проєкти-відеоконтенти, серед яких – сповідь митців-хореографів «Танці під обстрілами».

Перегляд таких матеріалів переконливо підтверджує високий рівень творчого зростання наших здобувачів, а також сприяє зміцненню єдності українського народу, боротьбі за своє майбутнє і, через високоякісний творчий проєкт, на особистісному прикладі продукує духовні цінності загальнолюдського значення.

Узагальнююче викладене вище, констатуємо, що поступове творче зростання майбутніх фахівців сприяє розвитку інтегральної компетентності, яка передбачає здатність ефективно розв'язувати складні завдання та практичні проблеми в галузі організації та режисури культурно-мистецьких проєктів. У цьому контексті передбачається застосування теорій, технологій, методів, прийомів мистецької педагогіки, що стосуються організації театралізованих масових заходів, а також впровадження інноваційних підходів для задоволення культурних потреб суспільства та реагування на виклики сучасності.

Наголошуємо, що після опанування курсу сертифікатної програми «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів», здобувачі отримують довідку-сертифікат про успішне проходження програми і мають



можливість працевлаштування в організаціях культурно-мистецької інфраструктури регіону, закладах освіти у межах культурно-мистецької проєктної діяльності, в органах державної влади та місцевого самоврядування для керівництва організаціями культури і мистецтва та розв'язання соціокультурних задач.

Піліпішина К.М.
здобувачка І курсу другого
(магістерського) рівня вищої
освіти Херсонського державного
університету
Науковий керівник:
доц. **Рехліцька А.Є**

МИСТЕЦТВО ДЛЯ ВСІХ: ІНКЛЮЗИВНА ОСВІТА В ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇЇ ВИКЛИКИ

Інклюзивна освіта набуває все більшого значення, забезпечуючи рівні можливості для всіх. Проте державні проблеми ускладнюють її впровадження, зокрема в освіті та мистецтві. Попри те, що ще до повномасштабного вторгнення цю тему почали розглядати на державному рівні, інклюзія все ще перебуває на етапі становлення й потребує подальшого дослідження та реалізації.

Хореографічне мистецтво сприяє розвитку креативності, відповідальності, уміння співпрацювати та самовиражатися. Для дітей з особливими освітніми потребами заняття хореографією покращують моторику, координацію, ритм і емоційний стан. Вони зміцнюють здоров'я, підвищують упевненість і формують соціальні навички. Тому питання інклюзивного навчання в освіті та хореографії знову набуває актуальності.

Згідно із Законом України «Про освіту», особами з особливими освітніми потребами вважаються ті, хто потребує додаткової постійної або



тимчасової підтримки в освітньому процесі. До цієї категорії належать не лише діти з певними захворюваннями, а й ті, хто має труднощі у навчанні та потребує особливої педагогічної уваги й допомоги для успішної інтеграції в освітнє середовище. Внаслідок воєнних дій на території України кількість таких учнів і вихованців значно зросла, що створює нові виклики для педагогів різних сфер та напрямів.

Питання інклюзивного навчання, зокрема в хореографії, порушують все більше науковців. Адже з кожним роком таких дітей, на жаль, стає все більше і треба знати як з ними працювати та стимулювати покращення їхнього загального розвитку. Проблеми інклюзивного навчання досліджували В. Звекова, Г. Литвин, Н. Матвєєва, О. Плахотнюк, О. Сидорчук та ін.

Однієї з важливих проблем у впровадженні інклюзивного навчання є недостатня кількість напрацьованих методик для підготовки педагогів як у психологічному напрямі, так і в освітньо-мистецькій сфері. Науковець, педагог, хореографічний практик, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка О. Плахотнюк піднімає проблему інклюзивного навчання в контексті вищої освіти, а саме у підготовці здобувачів. Він ініціює та впроваджує створення курсу «Інклюзія та арт-терапія в хореографії» у Львівському університеті, що відкриває нові можливості для розвитку науки й практики в цій галузі.

Проаналізувавши дослідження сучасних науковців ми можемо передбачити, що хореографія, поєднуючи фізичне навантаження з естетичним і виховним компонентом, здатна позитивно впливати на розвиток дітей з ООП. Водночас важливо, щоб педагог мав розуміння особливостей інклюзії, орієнтувався в діагнозах і володів методиками роботи з такими дітьми. Створення безпечного психологічного середовища для всіх учасників освітнього процесу є обов'язковою умовою.



Мета дослідження: проаналізувати виклики інклюзивної освіти, охарактеризувати діагнози, що зустрічаються найчастіше, розробити концепцію занять і методи навчання дітей з ООП, зокрема в умовах війни.

Маючи досвід керівництва хореографічним колективом у ЦДЮТ «Терноцвіт», де навчаються діти з ООП, можемо стверджувати: систематичні заняття з іграми на розвиток хореографічних та музично-ритмічних здібностей позитивно впливають на особистість. Спираючись на досвід інших педагогів, що працюють в інклюзивному середовищі, ми впровадили низку методів у власну практику й хочемо поділитися результатами.

Ключовим є створення безпечного та комфортного середовища, навіть в умовах укриття – важливо подбати про естетику, зони відпочинку й навчання, візуальні підказки та тепле освітлення. Педагоги повинні бути готовими до нетипової поведінки дітей, володіти техніками стабілізації емоційного стану – дихальними вправами, іграми тощо.

Перед початком роботи необхідно зібрати інформацію про діагноз, поспілкуватися з батьками та спеціалістами, дати час на адаптацію. Важливим є постійний зв'язок з родинами та врахування індивідуальних потреб дитини. Спираючись на власний досвід, пропонуємо ефективні підходи до інклюзивного навчання в мистецькому середовищі.

Першим розглянемо діагноз розлади аутистичного спектру: діти мають труднощі з соціальною взаємодією та мовленням, дотримуються власного розпорядку, емоційно виражають переважно гнів, уникають дотиків, але добре розвинені фізично й люблять музику.

Наступним діагнозом в переліку є розумова відсталість характеризується низьким рівнем пізнавальної діяльності, бідним словниковим запасом, швидкою втомлюваністю та слабкою фізичною витривалістю. Спільними рекомендаціями для цих діагнозів є: простий виклад матеріалу, повторення, наочність, ігрові та релаксаційні вправи, індивідуальний підхід.



Надалі ми розглянемо такі діагнози, як Дислексія та дисграфія менш впливають на соціалізацію, але супроводжуються проблемами з пам'яттю, вербальним сприйняттям і мисленням. Дітям із цими порушеннями допомагає візуалізація, поділ завдань, ритмічні та хореографічні вправи з мовленнєвими елементами. Оцінювання має бути м'яким – у формі самооцінки або вербальної підтримки.

Психічна неврівноваженість – складний діагноз у роботі: діти імпульсивні, маніпулятивні, емоційно нестабільні, але швидко вчаться. Потрібен постійний контроль, чіткі межі, індивідуальний підхід та робота з батьками, оскільки проблема часто має сімейне коріння.

Спираючись на дослідження Т. Глазкової – керівника хореографічного колективу «Манго» та педагога-практика в інклюзивному навчанні – ми визначили, що мета занять з дітьми з ООП має п'ятиєдину структуру: навчальну, розвивальну, виховну, корекційну та соціалізуючу. Саме останні дві є ключовими у мистецькому інклюзивному середовищі.

Корекційна мета передбачає розвиток і збереження психофізичних функцій дитини, усунення бар'єрів у когнітивній, емоційній та поведінковій сферах, а також проєктування зони найближчого розвитку на основі вже наявних навичок.

Соціалізуюча мета – це формування соціального досвіду, моделей поведінки та ролей у суспільстві. Наслідування та взаємодія з однолітками й дорослими сприяють прискоренню особистісного розвитку дитини з ООП.

На нашу думку, саме ці два аспекти є найважливішими в інклюзивному мистецькому навчанні.

У результаті практичної роботи ми розробили та впровадили низку хореографічних і музично-ритмічних ігор, які виявилися ефективними, цікавими та спрямованими на всебічний розвиток дітей з особливими освітніми потребами. Наводимо перелік вправ, які можуть бути використані у гуртковій роботі:



1. Ігри на розвиток почуття ритму

Підходять для всіх діагнозів. Наприклад, вправа «Крок – плеск» може виконуватись у такт словам або музиці.

2. Інтегрований урок

Поєднання хореографії з іншими дисциплінами: українською мовою, математикою, малюванням, англійською тощо. Сприяє зацікавленості й глибшому зануренню в тему.

3. «Коловий» урок

Діти виконують завдання на різних локаціях, переходячи між ними під музику. Розвиває увагу, уяву, комунікацію та співпрацю.

4. Фізичні вправи «Табата»

Інтервальне тренування: 20 сек. активності – 10 сек. відпочинку. Покращує фізичний стан, згуртовує групу, розвиває пам'ять і концентрацію.

5. «Веселі рукавички»

Вправи для рук з використанням різнокольорових рукавичок. Допомогає вивчити позиції пальців, розвиває концентрацію та пам'ять.

Ці вправи підсилюють корекційний і соціалізуючий компоненти занять. Важливо адаптувати їх відповідно до типу діагнозу, віку, теми та мети заняття, дотримуючись індивідуального підходу до кожної дитини.

Висновки. У результаті проведеного дослідження ми дійшли висновку, що інклюзивна освіта є важливим і невід'ємним напрямом сучасної педагогіки, орієнтованим на забезпечення рівних можливостей для всіх дітей, незалежно від їхніх індивідуальних освітніх потреб. Основні виклики, з якими стикаються педагоги в роботі з дітьми з ООП: нестача кадрових ресурсів; недостатній рівень психологічної підготовки; складність адаптації до індивідуальних потреб дитини; труднощі у створенні якісного, безпечного та комфортного середовища; емоційні та поведінкові порушення у дітей.



Інклюзивна освіта – це не лише виклик, а й потужна можливість створити рівноправне, толерантне і згуртоване суспільство, в якому кожна дитина має право на якісну освіту, розвиток і щасливе дитинство.

Список використаних джерел

1. Ванхала Р. Розлади аутистичного спектру: настанова 00694. *Настанови на засадах доказової медицини*. DUODECIM Medical Publications, Ltd, 2017. 8 с. URL: <https://guidelines.moz.gov.ua/documents/3490> (дата звернення: 06.02.2025)
2. Звєкова В. Розвиток творчої активності дітей з особливими освітніми потребами під час гурткової роботи. *Духовність особистості: методологія теорія і практика*. Ізмаїл, 2023. С. 68-76.
3. Литвин Г. Хореографічне мистецтво як засіб адаптації дітей з порушенням слуху. Київ, 2022. URL: <https://vseosvita.ua/library/horeograficne-mistectvo-ak-zasib-adaptacii-ditej-z-porusennam-sluhu-381467.html> (дата звернення: 02.02.2025)
4. Матвєєва Н. Основні підходи щодо розвитку творчих здібностей молодших школярів з особливими освітніми потребами. *Молодь і ринок* (225). Дрогобич, 2024. С. 109-113.
5. Плахотнюк О. Інклюзія та арт-терапія в хореографії: освітній курс. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/course/inkliuziia-ta-art-terapiia-v-khoreohrafii> (дата звернення: 02.02.2025)
6. Прохоренко Л. Психологія інклюзії: освіта та соціалізація дітей з особливими потребами. *Особлива дитина: навчання і виховання №3 (115)*. Київ, 2024. С. 7-20.
7. Сидорчук О. Організація та проведення занять у групі, де є діти з особливими освітніми потребами: консультація для керівника гуртка хореографії. Київ, 2024. URL: <https://vseosvita.ua/library/orhanizatsiia-ta-provedennia-hurtkovo-roboty-z-khoreohrafii-u-hrupi-de-ie-dity-z-osoblyvymy-osvitnimy-potrebamy-890178.html> (дата звернення: 04.02.2025)



8. Цюман Т., Бойчук Н. Кодекс безпечного освітнього середовища: метод. посібник. Київ, 2018. 56 с.

9. Інклюзивне навчання в закладах освіти: огляд нормативних документів. URL: <https://surl.gd/mqmqzgl> (дата звернення: 01.02.2025)

10. Що таке дислексія і дисграфія. URL: <https://zhashkiv3.school.org.ua/vchitelju-pochatkovih-klasiv-12-29-56-13-01-2021/> (дата звернення: 04.02.2025)

11. Визначення мети і цільових завдань уроку у їх системі. URL: <https://surl.li/wxdsvc> (дата звернення: 10.02.2025)

Пруднікова Н.О.
здобувачка 1 курсу другого
(магістерського) рівня вищої
освіти Херсонського державного
університету
Науковий керівник:
доц. **Рехліцька А.Є.**

ВПЛИВ СУЧАСНИХ ТАНЦІВ НА ФОРМУВАННЯ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ

Танець – це один із видів мистецтва, який відрізняється своєю оригінальністю, неповторністю та красою, відтворює та розкриває внутрішній світ людини, настрої, думки, події. Це загадкова серміотична скриня, яка з покоління в покоління вабила та захоплювала, наповнювала, захищала, передвала історичні події, традиції багатьох цивілізацій, яку до сих пір досліджують науковці. Людство постійно розвивається та проходить різні етапи еволюції під впливом багатьох факторів таких як природних, економічних, політичних, технологічних, культурних та соціальних. Мистецтво займає важливу роль у розвитку суспільства, яке його віддзеркалює та надихає, відволікає від буденного життя. Швидкий



технологічний, інформаційний розвиток суспільства привів до появи нових хореографічних стилів (таких як хіп-хоп) та молодіжної культури, яка дуже тісно пов'язана з сучасними танцями та музикою.

На сьогодні залишається актуальним питання про те, що сучасні танці є не лише видом мистецтва чи фізичною активністю, а й потужним соціокультурним явищем, що впливає на формування молодіжної культури. Вони сприяють самовираженню, об'єднують молодь навколо спільних інтересів, формують моду, стиль спілкування й навіть світогляд.

Зараз сучасний танець, можна сказати є танцювальна лабораторія, де активно ведуться пошуки нових способів вираження через танець. У цьому процесі, завдяки поєднанню різних форм, технік і стилів, виникають новаторські синтези і смисли, що мають вагомий вплив на формування загальносвітової “ хореографічної картини”. По всьому світу з'являються тисячі нових танцювальних шкіл, які навчають сучасним стилям, зокрема хіп-хоп напрямку. Слово «хіп-хоп» стає одним з найпопулярніших, на рівні слова «ок», яке відоме дорослим і дітям.

У ХХІ столітті завдяки соціальним мережам танцювальні тренди швидко поширюються по всьому світу, сприяючи глобалізації молодіжної культури. Водночас вони відображають локальні особливості та національні традиції, створюючи унікальний синтез культур.

Багато науковців цікавить тема впливу сучасних танців на особистість та молодіжну культуру, вони аналізують, досліджують цей феномен в різноманітних аспектах (Д. Бернадська, Л. Климчук, Д. Шаріков, В. Богута, Ю. Гончаренко). Адже сучасні танці продовжують міцно триматися в хореографічному мистецтві: активно розвиваються, модернізуються в своєму прояві в масах, проникають в буденне життя молоді, де трансформуються в самовираження та укріплюються як спосіб життя, проявляючи різною формою спілкування,



Мета – дослідити вплив сучасних танців у контексті самоідентифікації молоді.

Наукова новизна полягає у тому, що було розглянуто вплив феномену сучасного танцю «хіп-хопу» на систему молодіжної культури загалом. Проаналізовано передумови його появи та взаємодію зі: способом життя, одягом, комунікаційними та психоемоційними особливостями так званих «хіп-хоперів».

Також було досліджено їх репрезентацію, як яскравих представників молодіжної культури у соціо-комунікаційному просторі.

Виклад основного матеріалу.

Досліджує тему сучасних танці, які посіли важливе місце не тільки в хореографічному мистецтві, а й швидко почали розширювати свої кордони за межами хореографії та поширюватися у різні сфери суспільства загалом. На початку свого існування в США, а далі і по всьому світі. Це була така потужна сила музики та танцю, що об'єднувала цілі маси, поєднані спільною назвою *молодіжна культура*.

Молодіжна культура це сукупність особливостей, притаманних окремій групі людей, які поділяють спільний спосіб життя, моделі поведінки, соціальні норми, цінності та світоглядні установки. Але з більшим технічним і цифровим розвитком молодіжна культура почала ділитися на субкультури, які більш детально відображали погляди в музиці, танцях, одязі, способу життя, темою для спілкування, поведінкою, що іноді могла бути агресивною, бурхливими емоціями, непорозуміння з батьками, вчителями та суспільством. Для молодіжної субкультури притаманні такі фактори, як вимова неформальних слів і виразів, що постійно змінюються, активне використання нових технологій в повсякденному житті, пошук нового в різних сферах суспільства. Нові друзі, свої правила, пізнавальні символи та знаки, відсутність відчуття самотності, заповнення свого вільного часу, дає бажання проявлятися в суспільстві та об'єднуватися в



групи. Таким чином, всі ці чинники взаємодіють та відіграють важливу роль комплексно.

Зупиняючись більше на сучасних танцях, які приваблюють молодь своєю музикою, нестандартними рухами всього тіла, можливістю продемонструвати свої емоції, відсутністю якихось вимог у виборі учнів, одягу, фізіологічних чи фізичних здібностей. Також з'являється нове коло однодумців, що дає відчуття натхнення, радості, бажання спілкуватися і разом проводити час. Все це відкривало двері в світ хореографічного мистецтва та окремі об'єднання такі як: змагання, батли, вуличні змагання, виступи, майстер-класи, що давало ще більший розвиток танцювальної культури та популярність серед молоді. Все це сприяло появі молодіжної субкультури «хіп-хопери».

«Хіп-хопери» – це представники субкультури, яка вже кілька років є на піку свого розвитку та впливу на молодь майже по всьому світу. Процес виникнення хіп-хопу приваблює не тільки танцівників, а і інших представників суспільства. Як прості хлопці афро-американського та латиноамериканського походження з найбільш неспокійного району Південного Бронксу Нью-Йорка стали засновниками нового виду сучасного хореографічного мистецтва.

Поштовхом у розвитку танцювальної культури була музика, яка отримала назву “реп” від Кул Герка. Для якої були характерні такі ознаки як пульсуючий ритм, повторення пісенних фраз, кричущий вокал. Нова музика привела до виникнення основних базових рухів сучасного танцю, які згодом перетворилися в окремі самотійні стилі.

Основоположником хіп-хоп стилю на кінець 60 років вважається брейк, він існував у вигляді двох самотійних танців - нью-йорського акробатичного стилю, який з часом отримав назву нижнього брейку та лос-анджелеського “верхнього брейку”. Початок 80 років став віхою у освоєнні хіп-хопу білою молоддю і поширенням цієї культури далеко за межі США.



Велику роль зіграв вихід на широкий екран двох кінострічок “Breakin та Beat Street, які містили танцювальні епізоди. В результаті хіп-хоп швидко почав набирати більше популярності серед молоді за відсутності вложення великих коштів, окремих правил, танцювального досвіду та можливістю практикуватися де завгодно. Музика і танець – синтез цих двох мистецьких напрямів людської діяльності став альтернативою злочинам та насиллю, хіп-хоп танцювальні змагання утримали молоде покоління Америки від шкідливих звичок, так як заняття потребували здорового способу життя. Згодом цей напрямок з вуличних майданчиків перебирається на велику сцену в хореографічні вистави та окремі номери, вимагає ще більшої технічної майстерності.

Зараз у ХХІ ми можемо бачити наскільки продовжується сильний відгук субкультури «хіп-хоперів» на підлітків, молодь. Вони носять широкі штани та об’ємні худі, верхній одяг та кросівки, навіть ті, хто не займається танцями. Але вони підтримують основну ідею субкультури «хіп-хоперів»: свобода в думках, свобода в рухах, свобода в оточенні. Все це демонструє тісний зв’язок між хореографією, модою, музикою та культурою суспільства. Це свідчить про те, що наше дослідження, в якому ми проаналізували історичний аспект впливу сучасних танців (стиль хіп-хоп) на підлітків та молодь має позитивний результат та наукову цінність.

Висновок. Сучасний танець, як поєднання фізичної активності та мистецтва, відкриває широкі можливості для гармонійного і всебічного розвитку підлітків та молоді. Він сприяє не лише зміцненню фізичного здоров’я, а й відіграє важливу роль у морально-духовному та соціальному вихованні особистості. Заняття сучасними танцями допомагають формувати позитивну мотивацію, розвивати психологічні настанови на активну життєву позицію та прагнення до успіху. Адже через рухи молодь має змогу виразити себе, реалізувати свій внутрішній потенціал та знайти власний шлях у суспільстві.



Хіп-хоп можна назвати стиль без обмежень, який швидко реагує на всі процеси розвитку в хореографічному мистецтві та суспільстві. Кожне покоління з повагою відноситься до засновників хіп-хопу та вивчає технічні основи, але з якої країни не був танцівник, він намагається внести своє бачення та ідентичність в розвиток хіп-хоп культури. Стиль з'явився в західній цивілізації, де завжди було прагнення до досягнень та успіху. В центрі була вільна, незалежна, прогресивна особистість, яка розуміє, що треба розраховувати тільки на свої сили. У цьому полягає основна особливість впливу сучасних танців на молодь. Адже саме у молодому віці особистість ставить себе на перше місце: власні ідеї, бажання, погляди та емоції, які знаходять вираження і реалізацію саме у танцювальних школах, клубах та об'єднаннях.

Сучасні танці це новий вид хореографічного мистецтва, який постійно змінюється та розширюється, доповнюючи різними танцювальними формами в залежності від соціально-культурних, політичних та інноваційних технологій. Є своєрідним магнітом для молодіжної культури .

Список використаних джерел

1. Башич Ю. Сучасний танець та місце традиційної української символіки в українській хореографії. Філософія та політологія в контексті сучасної культури. 2014.
2. Бігус О.О., Маншилін О.О., Кондратюк Д.О. та інші. Сучасний танець. Основи теорії і практики. Київ: Видавництво Ліра, 2017. 264 с.
3. Бистрицька С.О. Розвиток танцювальної хіп-хоп культури: від 60 років ХХ століття до сьогодення. Навчально-методичний посібник з дисципліни «Сучасні напрямки в хореографії» 2009
4. Кирпенко Т.М. Бохонкова Ю.О. Механізми психологічного самозахисту підлітків: монографія. Сєверодонецьк: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2017. 176 с.



5. Руховий розвиток школярів різних вікових груп: наукове видання за наук. ред. М. О. Носка. Чернігів: Десна Поліграф, 2020. 408 с.

6. Хольченкова Н. М. Сучасний танець як засіб здоров'язбереження: основні характеристики та особливості розвитку. Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка. 2018. Вип. 152, т. 2. 176–180 с.

Ракович В.В.

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри образотворчого
мистецтва і дизайну
Херсонського державного
університету

ГРАФІКА РУХУ: КОНЦЕПЦІЯ ЛІНІЇ ТА ФОРМИ У ХОРЕОГРАФІЇ ТА РИСУНКУ

Синтез мистецтв є однією з ключових тенденцій сучасної культури, що сприяє пошуку нових форм художнього вираження. Хореографія, як динамічне мистецтво руху, має багато спільного з образотворчими практиками, зокрема з графікою та рисунком. Основними точками перетину цих сфер є поняття лінії, форми, ритму та композиції, які визначають як пластичну виразність танцю, так і структурну організацію зображень у візуальному мистецтві. Через рух людського тіла в просторі створюється унікальна графічна мова, що втілює в собі гармонію, ритмічність та виразність пластичних форм.

Попри наявність досліджень, присвячених взаємодії хореографії та живопису (С. Браун, А. Дем'янчук, Р. Кундис, О. Літовченко, О. Плахотнюк, Хо Янься, Л. Хухра, та ін.), питання графічної природи руху танцівника залишається недостатньо вивченим. Основні аспекти, які розглядалися у попередніх працях, включають:



- концепцію синтезу мистецтв (Дем'янчук, Кундис, Хухра);
- значення малюнку танцю в хореографічній композиції (Хо Янься);
- історичні аспекти взаємодії хореографії та живопису (Браун, Діссанаяке).

Однак малюнок танцю як система пластичних ліній та форм потребує комплексного осмислення. Дослідження графічної природи танцювального руху дозволяє розширити його сприйняття не лише як фізичної дії, а й як мистецької категорії, що знаходиться на межі різних форм вираження. Такий підхід сприятиме інтеграції методик образотворчого мистецтва у процес хореографічної підготовки та формуванню нового теоретичного підґрунтя для аналізу танцю.

Мета дослідження – проаналізувати концепцію графіки руху в контексті взаємозв'язку хореографії та рисунка, виявити спільні художні принципи, що визначають структуру танцювального руху як системи пластичних ліній і форм, а також окреслити можливості використання графічного аналізу в хореографічній практиці та освіті.

Хореографічне мистецтво та образотворче мистецтво мають спільні виражальні засоби, що дозволяють розглядати танець як візуальний феномен. Графіка руху, як одна з ключових концепцій такого взаємозв'язку, визначає структуру танцю через поняття лінії, форми та композиції. Танець, як мистецтво ритмічного руху, можна осмислити в категоріях графічного мистецтва: кожен жест, поза та переміщення танцівника формують у просторі певний візуальний малюнок.

Взаємозв'язок хореографії та графічного мистецтва має давню історію, що сягає античних часів, коли пластика людського тіла відображалася у зображеннях на вазах і фресках. У стародавній Греції зображення танцівників часто супроводжували театральні вистави, що вказує на тісний зв'язок між образотворчими та сценічними мистецтвами. У сучасному мистецтві ця традиція продовжується через використання графічних схем для



запису танцювальних композицій. Хореографічна нотація, започаткована ще в XVII столітті Раулем Фейе, є підтвердженням того, що танець можна візуалізувати за допомогою графічних символів і ліній, що відображають рух у просторі [5, с. 33].

Одним із головних аспектів аналізу танцювальної композиції є малюнок танцю, що визначає розташування танцівників на сцені, їхні траєкторії руху та загальну естетичну організацію вистави. Малюнок танцю можна розглядати як графічний запис танцювальної композиції, аналогічний рисунку у візуальному мистецтві. «Малюнок танцю є схемою пересування в просторі... його можна розглядати як композиційний малюнок і композиційний перехід» [4, с. 15]. Так, у класичному балеті траєкторія рухів танцівників чітко вибудовується згідно з симетрією та динамікою сцени, що можна порівняти з побудовою композиції в живописі чи графіці.

Важливим є порівняння графіки та танцю в контексті ритму та динаміки. Графічна лінія, подібно до танцювального руху, може бути плавною або різкою, що відповідає характеру хореографічної постановки. Графічні принципи, такі як контраст, ритм та баланс, активно використовуються в танцювальних постановках для створення візуальної гармонії. У багатьох балетних виставах принципи живописної композиції застосовуються для побудови сценічного простору, що допомагає досягти цілісності сприйняття вистави. [1, с. 89].

Сучасні цифрові технології значно розширюють можливості дослідження графіки руху, дозволяючи фіксувати траєкторії танцювальних ліній за допомогою 3D-графіки та комп'ютерної анімації. Завдяки цифровому моделюванню можна детально аналізувати структуру танцювальних рухів, виявляти закономірності у побудові композиції, а також експериментувати з новими формами виразності. Це відкриває нові перспективи для аналізу хореографії як візуального мистецтва, сприяючи глибшому розумінню її структури. Наприклад, сучасні дослідники використовують технології motion



capture для візуалізації танцювальних траєкторій, що дозволяє зафіксувати найменші деталі руху та аналізувати їх у контексті графічного мистецтва [3, с. 108]. Таким чином, поєднання традиційного мистецтва та цифрових технологій сприяє подальшому розвитку концепції графіки руху у хореографії.

Дослідження концепції графіки руху в хореографії та рисунку підтверджує, що танець може бути осмислений у категоріях графічного мистецтва, адже кожен жест, поза та переміщення танцівника утворюють у просторі своєрідний візуальний малюнок. Малюнок танцю виконує дві основні функції: з одного боку, він є структурним елементом сценічної композиції, визначаючи просторову організацію постановки, а з іншого – виступає засобом художнього вираження, передаючи емоційну напругу, ритмічну динаміку та стилістичну цілісність хореографічного твору.

Аналіз цього взаємозв'язку дозволив сформулювати такі ключові висновки:

1. Хореографія та образотворче мистецтво ґрунтуються на спільних принципах композиції, серед яких особливе значення мають ритм, лінія, форма та динаміка. Ці категорії визначають як візуальну структуру графічного твору, так і пластичний малюнок танцювальної композиції.

2. Малюнок танцю відіграє важливу роль у формуванні сценічного простору та художнього образу. Він не лише окреслює траєкторії руху танцівників, а й створює гармонійний баланс між пластикою людського тіла, сценографією та музичним супроводом.

3. Сучасні цифрові технології розширюють можливості аналізу та фіксації графіки руху, дозволяючи візуалізувати танець у нових форматах. Використання 3D-моделювання, комп'ютерної анімації та графічних інтерпретацій танцювальних траєкторій відкриває нові перспективи для досліджень у галузі хореографічного мистецтва.



Подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на розробку методичних підходів до інтеграції графічного аналізу у систему хореографічної освіти та сценічної практики. Це сприятиме більш глибокому розумінню взаємозв'язку між пластичним мистецтвом і танцем, а також розширить можливості творчої інтерпретації хореографічних творів у сучасному мистецькому просторі.

Список використаних джерел

1. Дем'янчук, А., Кундис, Р. Хореографія в системі синтезу мистецтв: поняття універсального мистецького твору // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. – Вип. 54, Т. 1. – С. 88–95. – Режим доступу: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/12.pdf.
2. Літовченко, О. Пластика як інтеграційний засіб в сценічному мистецтві // Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects. – 2020. – С. 82–84. – DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-89>.
3. Пастухов, О. А. Сучасний танець як синтез засобів мистецької виразності // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – 2021. – Вип. 40. – С. 106–110.
4. Хо Янься Малюнок танцю: значення при створенні художнього образу [Текст]: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр / наук. керівник І.О. Ткаченко. – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2021. – 58 с.
5. Хухра, Л. С. Поняття та напрямки синтезування хореографічного та образотворчого мистецтва // Молодий вчений. – 2019. – № 8(1). – С. 33–35. – Режим доступу: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/2261>.



Подгорінова А.Ю.
докторка філософії,
старша викладачка кафедри хореографії
та художньої культури
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини

УСВІДОМЛЕННЯ МАЙБУТНІМ ПЕДАГОГОМ-ХОРЕОГРАФОМ ВЛАСНОЇ УНІКАЛЬНОСТІ ЯК НЕОБХІДНА УМОВА ФОРМУВАННЯ ЙОГО ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Нині кожному з нас дуже важливо відчувати та усвідомлювати себе, залишатися стабільним, цілісним та резильєнтним у складних хаотичних подіях. Особливо важливим це є для майбутніх педагогів, котрі будуть піклуватися про навчання та виховання майбутніх поколінь українців.

У межах роботи над дослідженням «Формування творчої індивідуальності майбутнього вчителя хореографії у процесі фахової підготовки» однією із необхідних умов успішного формування творчої індивідуальності майбутнього вчителя хореографії у процесі фахової підготовки нами було визначено усвідомлення майбутнім вчителем хореографії власної унікальності. Адже саме із повернення до своєї істинної природи починається розуміння, усвідомлення та формування творчої індивідуальності.

Перед початком дослідження було обрано танцювально-рухові практики, як інноваційні методики, які б сприяли формуванню творчої індивідуальності майбутнього педагога-хореографа. Із метою професійного зростання та опанування новими методами А. Подгоріновою було завершено навчання на авторському курсі «Психотерапія методом танцювально-рухової терапії: цілісний підхід» у 2018 р. (авторка та ведуча курсу – С. Ліпінська) та на програмі підвищення кваліфікації «Терапія творчістю: мультимодальний



підхід» у 2024 р. (ініціатори та автори програми – Л. Мова та В. Рубан). Танцювальні практики, одержані на курсах, пропрацьовано на власному особистому досвіді та адаптовано до фахових занять здобувачів вищої освіти освітньо-професійних програм «Хореографія» та «Середня освіта (Хореографія)».

Розширити практику застосування елементів танцювальної терапії у хореографії вдалося з відкриттям у 2023 році навчально-практичної лабораторії «Консонанс руху та душі» (керівник – О. Бикова) при Регіональному науково-творчому центрі художньої освіти і майстерності Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини [3].

Діяльність лабораторії здійснюється за просвітницьким, практичним та консультаційним напрямками із групами: «Професійного розвитку» (здобувачі-хореографи, керівники хореографічних колективів, учителі хореографії ЗЗСО та викладачі хореографії ЗВО); «Безбар'єрний рух» (діти та дорослі з інвалідністю); «Загального розвитку» (здорові діти та дорослі без спеціальної хореографічної освіти); «Рух до перемоги» (люди, постраждалі від війни).

У межах діяльності лабораторії засновано Всеукраїнський навчально-методичний практикум «Танцювально-рухова практика: виклики сучасності», який щороку збирає фахівців у сфері танцювально-рухових практик (О. Бєлової, Л. Мови, В. Рубана та ін.).

Систематично проводяться танцювально-рухові заняття-перезавантаження зі здобувачами-хореографами та викладачами університету різних спеціальностей із метою збереження ментального та емоційного здоров'я у часі війни.

В умовах війни реабілітація осіб з обмеженими фізичними можливостями особливо актуальна, адже збільшується, на жаль, кількість людей, котрі втратили кінцівки, а також зростає загальний рівень стресу, зокрема, у тих, хто уже має різноманітні порушення у розвитку [4, с. 143].



Пропонуємо до такої діяльності готувати майбутніх учителів хореографії, як фахівців, котрі уже працюють безпосередньо через тіло, рух і творчість. Адже терапевтичний ефект танцю відомий ще з давніх часів.

Підготовка здобувачів-хореографів УДПУ імені Павла Тичини у цьому напрямку розпочалася із роботи з дітьми з особливими освітніми потребами у Центрі комплексної реабілітації для дітей з інвалідністю «Пролісок» Управління праці та соціального захисту населення Уманської міської ради. Ми проводили з дітьми танцювально-рухові заняття та створювали у їх процесі інклюзивні танцювальні вистави. Результатами цієї роботи стали вистави «Чарівна рукавичка» (2023 р.) [2] та «Ключ від зачарованого лісу» (2024 р.) [1].

У процесі безпосередньої роботи з дітьми з особливими освітніми потребами здобувачі-хореографи навчаються бачити унікальність кожної окремої дитини, знаходити підхід до кожного, а також переконуються, що танцювальна творчість розкриває творчі здібності та налагоджує комунікацію між дітьми через рух та має терапевтичний ефект.

Зважаючи на помітну у процесі спостереження ефективність застосування танцювально-рухових практик у межах діяльності навчально-практичної лабораторії «Консонанс руху та душі» та запит здобувачів на розширення танцювально-рухового інструментарію із метою формування творчої індивідуальності майбутніх педагогів-хореографів, було введено до навчальних планів нові дисципліни: «Танцювально-руховий практикум» (для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти) та «Практикум із танцювальної терапії» (для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти).

Авторський курс «Танцювально-руховий практикум» має на меті формування виконавського, балетмейстерського та педагогічного складників творчої індивідуальності майбутніх вчителів хореографії та керівників хореографічних колективів засобами танцювально-рухових практик.



Здобувачі знайомляться із основами розуміння руху, основами Лабан-аналізу та можливостями застосування танцювально-рухових практик у педагогічній роботі із хореографічним колективом. Як результат – гармонізація власних тіла, емоцій та думок, а також оволодіння методами усвідомленого руху, Лабан-аналізу, спонтанної композиції та ін. [4].

Розглянемо приклади деяких танцювально-рухових практик, котрі застосовуються у межах вивчення дисципліни. Зокрема, базовою вправою вважаємо початок руху із дихання. Учасникам пропонується покласти долоню на фізіологічний центр свого тіла (трохи нижче пупка), спрямувати увагу на власне глибоке та спокійне дихання і поступово відчутти, як дихання проходить через центр тіла, рухаючи долоню. Ця проста техніка допомагає стабілізувати стан, повертає до відчуття тіла, а також допомагає розслабити тіло наприкінці важкого дня та швидше заснути, як ділилися своїми спостереженнями здобувачі [4, с. 145].

Окремої уваги заслуговує техніка «Боді-джаз», або «Танець семи центрів» (авторка – Г. Рот). На основі власного досвіду вважаємо її найбільш вдалою для розминки перед більш глибокою роботою, наприклад, над категоріями руху Р. Лабана (час, вага, простір, потік). Здобувачам пропонується порухатися у довільній швидкості, інтенсивності, амплітудності різними частинами тіла по черзі: голова (свідомість); плечі та грудна клітина (емоції та почуття); живіт, попереk, таз і стегна (тіло й інстинкти); лікті (комунікація, особисті кордони); кисті й долоні (рівень взаємодії зі світом у контексті нюансів); коліна (напрямок руху) і стопи (опора й заземлення). Кожного разу, базуючись на цих, так званих, центрах тіла, можна змінювати фокус уваги. Наприклад, починати рух зі стоп, а не з голови, іти за імпульсом від частини тіла, яка першою відгукнулася рухом на музику. Та головне – супроводжувати диханням кожен рух, об'єднуючи їх у єдине ціле, усвідомлювати свої дії та спостерігати за емоційним та фізичним станом упродовж виконання вправи. Здобувачі, застосовуючи цю техніку на



заняттях, кожного разу відкривають щось нове про себе на рівні свідомості, емоцій та тіла, трансформують свій стан та відновлюють ресурси свого тіла, усвідомлюючи власну унікальність. Крім того, ця техніка може використовуватися як швидкий розігрів перед репетицією чи концертом, коли немає багато часу на повний тренаж [4, с. 145–146].

У процесі виконання цих вправ відбувається активне слухання себе, відчуття свого фізичного та емоційного стану, емоційна регуляція, пошук опори та підтримки у власному тілі, відчуття себе у ритмі світу, балансування швидкості, ритму, ваги та зусилля у танці, усвідомлення можливостей у просторі, ефективна взаємодія з іншими учасниками, створення цілісної групи, налагодження комунікації через рух тощо. Важливим моментом у таких практиках є обов'язкова рефлексія після виконання вправ з метою інтеграції усіх фізичних та емоційних відчуттів, а також думок, які виникали у процесі.

Таким чином, реалізація такої необхідної умови успішного процесу формування творчої індивідуальності як усвідомлення майбутнім вчителем хореографії власної унікальності відбувалася за допомогою танцювально-рухових практик, майстер-класів, практикумів у межах діяльності навчально-практичної лабораторії «Консонанс руху та душі» та вивчення авторських курсів «Танцювально-руховий практикум» та «Практикум із танцювальної терапії». Усе це повертає кожного здобувача до себе, навчає бачити себе справжнього, свою індивідуальність у виконавській, балетмейстерській та педагогічній діяльності.

Список використаних джерел

1. Інклюзивна танцювальна вистава «Ключ від зачарованого лісу». Офіційний сайт факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини: вебсайт. URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/inklyuzyvna-tantsyuvalna-vystava-klyuch-vid-zacharovano-ho-lisu/> (дата звернення: 23.03.2025).



2. Інклюзивна танцювальна вистава «Чарівна рукавичка». Офіційний сайт факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини: вебсайт. URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/inklyuzyvna-tantsyuvalna-vystava-charivna-rukavychka/> (дата звернення: 23.03.2025).

3. Навчально-практична лабораторія «Консонанс руху та душі». Офіційний сайт факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини: вебсайт. URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/navchalno-praktychna-laboratoriya-konsonans-ruhu-ta-dushi/> (дата звернення: 22.03.2025).

4. Подгорінова А. Ю. Формування творчої індивідуальності майбутнього вчителя хореографії у процесі фахової підготовки: дис. ...докт. філософії: 011. Умань, 2023. 292 с.

Рехліцька А.Є.
завідувачка кафедри
хореографічного мистецтва
Херсонського державного
університету, доцентка, Заслужена
працівниця культури України

ТАНЕЦЬ В РАКУРСІ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕОРІЙ

Філософське осмислення танцю та хореографічне втілення філософських теорій в практиці танцювального мистецтва – є одним цілим когнітивних й творчих амбіцій балетмейстера-творця.

Пізнання філософських концепцій має значний вплив на творчу особистість хореографа, оскільки воно формує його підходи до мистецтва, розуміння тіла та руху, збагачує творчий арсенал хореографа, сприяє особистісному розвитку через розуміння руху та його значення в житті людини. Цей багатогранний процес включає в себе: емоційний, соціальний,



культурний, фізичний аспекти, які характеризують хореографію з багатьох боків її впливу на особистість хореографа виконавця й творця.

Останні десятиліття спостерігається зацікавленість до танцю в царині вітчизняної та зарубіжної філософії. Потенціал танцю обуславлює широкі шляхи альтернативних підходів, які розглядають філософію танцю на перетині з естетикою, антропологією, лінгвістикою.

Філософія ХХ століття передбачала та відображала в своїх теоріях як соціокультурні так й естетико-філософські зміни та виклики часу. Так, наприклад модерністські течії початку ХХ ст. вплинули на сприйняття танцю як форми мистецтва, що може ставити питання про сенс і цінності. Відхід від традиційних балетних канонів до сучасних форм танцю відбувався паралельно з розвитком філософських концепцій, які ставили під сумнів усталені норми і шукали нові значення в мистецтві. Діяльність філософів в контексті хореографії свідчить про глибокий зв'язок між мистецтвом і філософською думкою, що продовжує розвиватися й сьогодні.

Філософія танцю є надзвичайно багатогранною темою, що охоплює різноманітні підходи та концепції. Які досліджують зв'язок між рухом, тілесністю та ідеями. Ми розглянемо концептуальні погляди філософів, які зробили свій внесок у розвиток теорій, дотичних до хореографії. Серед них виділяються такі постаті, як Рудольф фон Лабан, чия концепція «хореотики» досліджує просторові форми танцю, а також філософи на кшталт Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше, Мартіна Гайдеггера, які переосмислювали статус тіла в контексті людського існування. Ці мислителі не лише формували теоретичні основи танцю. Але й відкривали нові горизонти для розуміння руху як засобу вираження внутрішнього світу людини. Вони закликали до відмови від традиційних картезіанських уявлень про тіло як пасивний об'єкт, пропонували бачити в ньому активного учасника у взаємодії з навколишнім світом. Таким чином, філософія танцю стає не лише



про мистецтво руху, а й про глибоке осмислення людської природи і її зв'язків з всесвітом.

У статті розглядаються філософські концепції видатних філософів, що пов'язані з танцювальним мистецтвом. Аналізуючи танець як форму мистецтва, ми прагнемо виявити, як філософські ідеї впливають на розуміння танцю як засобу самовираження та комунікації, а також його роль у формуванні ідентичності та спільноти. Ця мета дозволяє дослідити танець не лише як фізичну активність, але й як глибокий філософський феномен.

Німецькі філософи, такі як Артур Шопенгауер та Фрідріх Ніцше, підкреслювали важливість тілесності як засобу взаємодії людини зі світом.

Артур Шопенгауер у своїх роботах, зокрема в «Світ як воля і уявлення», розглядає тілесність і рух через призму своєї філософії волі. Він вважає, що воля є основною сутністю всього існуючого та проявляється в різних формах, включаючи тілесність і рух. Тілесність є вираженням цієї волі, а рух — її реалізацією. Філософ підкреслює, що тілесність пов'язана зі стражданням. Людське тіло, з його бажаннями і потребами, є джерелом страждань, оскільки воля завжди прагне до задоволення, але це задоволення є тимчасовим.

Шопенгауер розглядає рух не лише як фізичний процес, але й як метафору для розуміння волі. Рух є проявом внутрішньої сили, яка прагне до реалізації своїх цілей, що відображає загальну природу волі. Також він вважає, що наше пізнання світу завжди обмежене нашою тілесною природою. Ми сприймаємо світ через призму наших фізичних відчуттів, що впливає на наше розуміння реальності.

Фрідріх Ніцше, зокрема, вважав, що тіло не лише пасивний елемент, а активний носій ірраціональних почуттів і емоцій. Така ідея має вплив на хореографів, які прагнуть відобразити глибокі емоції через рух. Розуміння тілесності в танці є процесом, що поєднує особистий досвід, естетичні оцінки



та критичний аналіз, що дозволяє глибше усвідомити, як тіло стає носієм значення в танцювальному мистецтві.

Сучасні танцювальні практики часто базуються на соматичних методах, що акцентують увагу на свідомості тіла та його рухах. Ці методи допомагають хореографам розвивати критичну саморефлексію та усвідомлення свого досвіду, що є важливим для творчого процесу. Це особистісний, тілесний досвід, який включає в себе усвідомлення власного тіла, його рухів, відчуттів і емоцій. Соматичний підхід акцентує увагу на тому, як тіло відчуває і реагує на навколишній світ, що дозволяє танцюристам глибше зрозуміти свої фізичні можливості та обмеження. Це може включати практики, такі як йога, контактна імпровізація або інші методи, що сприяють усвідомленню тіла.

Філософія танцю також охоплює естетичні аспекти, де важливою є здатність хореографа сприймати і передавати емоції через рух. Це включає в себе розвиток музичного слуху та емоційного сприйняття, що сприяє глибшому розумінню мистецтва. Це аспект, що стосується того, як ми сприймаємо красу і виразність у танці, тобто естетичне сприйняття включає в себе не лише візуальне сприйняття рухів, але й емоційний відгук на них. Це може бути пов'язано з культурними контекстами, традиціями та індивідуальними вподобаннями, які формують наше розуміння танцю як мистецтва.

Рефлексія як філософський процес дозволяє хореографам аналізувати свої творчі здібності і шукати нові шляхи вираження. Це веде до розвитку інноваційних концепцій у хореографії, які можуть поєднувати різні стилі та техніки. Такий процес аналізу та осмислення власного досвіду, практик і естетичних уподобань формує критичну рефлексію, що дозволяє танцюристам і глядачам ставити під сумнів традиційні уявлення про танець, досліджувати соціальні, політичні та культурні контексти, в яких



відбувається танець, а також розглядати, як ці фактори впливають на їхнє сприйняття тілесності.

Видатний та суперечливий філософ Мартін Гайдегер – один із найвпливовіших філософів XX століття. Його праці вплинули на формування філософії екзистенціалізму, а також на погляди філософів, істориків, митців. Теорії тілесності Мартіна Гайдеггера мають значну важливість у філософії, оскільки вони пропонують новий погляд на людське існування, взаємодію між тілом і духом, а також на наше сприйняття світу, що відкриває нові перспективи для розуміння людського існування, підкреслюючи важливість тілесного досвіду у формуванні нашого сприйняття світу. Як і Ніцше, Гайдеггер принципово не формував сталої системи. Він визначав себе «як скромний споглядач в музеї історії думки». Особистий погляд на головне питання філософії про буття він виклав у роботі «Буття і час». Особливістю його підходу було досягнути аспекти буття, що пов'язані з безпосереднім життям індивіда.

«Буття» за М. Гайдеггером, – істина. За визначенням філософа істинна – є те, що «відкрите», а значить буття «відкрите людині», ніколи не завершене, не закінчене. Воно постає як питання, а не як відповідь, як можливість, а не дійсність, тобто становить об'єкт творчості. «Буття» – те, чого ніколи не можна об'єктивувати до кінця, що є глибоко особистим і постає як існування. Атрибутом буття постає час як форма внутрішнього. Отже, на питання М. Гайдеггера про смисл буття відповідь має полягати в тому, що смислом буття є час. Ця відповідь передбачається у вченого самою назвою його книги – «Час Буття». [4] Ця концепція філософа суголосна з принципами діяльності митця в хореографії. Розмірковуючи про час, що є невід'ємною частиною нашого існування М. Гайдегер вважає, що час не є простою лінійною послідовністю моментів, а є більш складним і глибоким поняттям, яке пов'язане з людським існуванням. Він говорить про «екзистенційний час», який включає минуле, теперішнє і майбутнє, і як ці



аспекти взаємодіють між собою. У мистецтві цей час може бути відображений через переживання, емоції та контекст, в якому створюється твір. А у хореографії для створення хореографічних структур, які відображають плинність часу, наприклад, через повторення, ритм і зміни в темпі. Гайдеггер стверджує, що наше тіло є засобом, через який ми взаємодіємо зі світом. Це означає, що наше сприйняття реальності завжди є тілесним, і ми не можемо відокремити наше фізичне існування від нашого досвіду. Використовуючи ці концепції, хореографи можуть створювати змістовні роботи, які не лише демонструють технічні навички, але й запрошують глядачів до роздумів про буття, час і людське існування та виражати свою автентичність через рух, створюючи більш глибокі та емоційні виступи. Через мистецтво ми можемо зрозуміти час не лише як хронологічну категорію, а як щось, що формує наше сприйняття світу. Мистецтво, на думку М. Гайдеггера, може виявити глибші істини про людське існування і його зв'язок із часом. Філософ також розглядає поняття аутентичності в контексті часу. Аутентичне існування передбачає усвідомлення свого місця в часі, тоді як неаутентичне існування може призводити до втрати зв'язку з власним буттям. Також, мистецтво як засіб для досягнення аутентичності, допомагає людям усвідомити своє місце в історії та культурі. Теорії тілесності Гайдеггера вплинули на багато сучасних філософських напрямків, включаючи феноменологію, екзистенціалізм і постструктуралізм. Гайдеггер критикує традиційні філософські підходи, які відокремлюють тіло від розуму. Він пропонує інтегративний підхід, який враховує тілесність як невід'ємну частину людського досвіду. Його ідеї продовжують бути актуальними в дослідженнях, що стосуються ідентичності, суб'єктивності та тілесності.

В контексті нашого дослідження цікавою виступає постать видатного німецького хореографа, австрійського походження Рудольфа фон Лабана – експериментатора, творця власної філософської теорії, засновника



модерністського танцю. Він шукав нові шляхи використання танцю, працював над створенням «театру автентичного жесту» й став автором нової системи запису рухів, яка отримала назву «Лабанотакція» [3]

Рудольф фон Лабан фокусує свою теорію сучасного танцю на антропософські ідеї філософії початку XX століття, що віддаляє її від академічної та неокласичної філософії хореографічного мистецтва та орієнтує на сучасну модерністську музичну теорію на принципах якої вибудовує танцювальну модель.

Його спроба внести у сучасну теорію танцю нові принципи, характеристики та розуміння й існування людини у просторі є вагомим внеском у загальну філософію сучасної хореографії XX століття та сьогодення. [3]

Ідеї, методика, принципи аналізу рухів Рудольфа фон Лабана стали одними з важливих елементів новітніх технік сучасного танцю в усьому світі. Лабанівську кінеторграфію, яку удосконалювали послідовники та учні митця, вивчають та використовують як певний практичний, педагогічний та науковий інструмент у багатьох закладах Європи, США та інших країнах. [2]

Завершуючи нашу наукову розвідку узагальнимо, що значні досягнення філософів XX століття, зокрема Ф. Ніцше, М. Гайдеггера, А. Шопенгауера та Р. фон Лабана, у контексті філософії танцю розкрили широкі шляхи для сучасних дослідників в різних мистецьких галузях і вплинули не тільки на розвиток хореографічного мистецтва, а й такі сфери діяльності як театр, спорт, танцотерапія, невербальна комунікація тощо.

Ф. Ніцше підкреслив важливість інстинкту та експресії в танці, вважаючи його формою самовираження та емоційної свободи.

М. Гайдеггер, у свою чергу, дослідив зв'язок між буттям і рухом, акцентуючи на танці як способі пізнання світу, виявленні автентичності та зв'язку з простором і часом.



А. Шопенгауер, зосереджуючи увагу на волі та стражданні, запропонував бачення танцю як способу подолання життєвих труднощів через естетичний досвід та прояв внутрішньої сутності людини, що виходить за межі раціонального.

Р. фон Лабан, як піонер у вивченні руху, розробив системи аналізу танцю, які поєднують естетику та техніку, також він зацентрував увагу на структурі та виразності танцю, що дозволяє розкрити більш глибокі емоційні та психологічні аспекти.

Ці філософи сформували глибоке розуміння танцю не лише як мистецтва, а й як важливого елементу людського існування та самовираження. Танець постає як філософська практика, що відображає складність людського існування, емоцій та ідентичності. Ця інтеграція філософських ідей з танцювальним мистецтвом відкриває нові горизонти для розуміння руху як форми комунікації та самовираження.

Список використаних джерел

1. Гриценко Я.В. Філософське розуміння хореографічного мистецтва: проблематика та науковий дискурс початку ХХІ століття. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-301-9-4>

2. Маншилін О.О. Рудольф Лабан як одна з ключових фігур сучасного танцю. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк, Л. В. Мова, А. В. Журавльова, І. І. Герц, Н. П. Донченко, Н. П. Батєєва. – Київ: Видавництво Ліра-К, 2016. – 264 с.

3. Шариков Д. Новітня теорія танцю першої половини ХХ століття за методом Рудольфа фон Лабана. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 195–202

4. Остапеч І. Ю. Свобода творчості у поглядах Мартіна Гайдеггера. Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, V(21), I.: 130, 2017 С. 35-37



Степанова К.В.

Здобувач вищої освіти
другого (магістерського) рівня
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
м.Харків, Україна

Тіщенко О. М.

Кандидат педагогічних наук
Доцентка кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ПЕРЕДАЧА СКЛАДНИХ ЕМОЦІЙ ТА СИМВОЛІКА ТЕМРЯВИ В КОНТЕМПОРАРІ

Хореографія є потужним засобом комунікації, який дозволяє не лише передавати емоції, а й формувати глибокі філософські сенси. Використовуючи рух як основний елемент вираження, сучасна хореографія здатна звертатися до підсвідомості глядача, викликаючи широкий спектр переживань. Контемпорарі, як одна з найвиразніших форм танцю, надає можливість відобразити складні ідеї та концепції, перетворюючи тіло виконавця на інструмент глибокого самовираження [5;7].

Хореографія як мистецтво відображає не лише фізичну діяльність, а й глибокі філософські пошуки людини. У сучасному суспільстві танець є не просто розважальним видом мистецтва, а способом осмислення власного існування, діалогом зі світом та внутрішніми станами особистості [3;6].

Унікальність контемпорарі як стилю полягає у його здатності поєднувати класичні техніки з інноваційними підходами. Завдяки цьому напрямку хореографія виходить за межі традиційного танцю, перетворюючись на потужний засіб самовираження та передачі глибоких смислів [1].

Контемпорарі дозволяє досліджувати та виражати широкий спектр емоцій, від радості до глибокого смутку [3]. Це досягається через



використання нестандартних рухів, імпровізації та інтеграції різних танцювальних технік [4].

Особливо важливою є взаємодія з глядачем, яка відбувається на глибокому емоційному рівні. Відсутність жорстко встановленої хореографії дає можливість виконавцям експериментувати та проявляти індивідуальність, що приводить до створення неповторних перформансів [5].

У контемпорарі використовується концепція тілесної пам'яті, коли кожен рух несе в собі певну емоцію, закладену на підсвідомому рівні [6]. Це дозволяє глибше розкрити переживання виконавця, передаючи глядачам не лише фізичний, а й психологічний стан танцівника [7].

Важливу роль у передачі емоцій відіграє також динаміка рухів та їхня взаємодія з простором. Використання пауз, затримок, раптових змін темпу допомагає передати драматичність моменту та посилити емоційний ефект постановки [2].

Темрява як художній прийом сприяє акцентуванню уваги на пластиці тіла, дозволяючи танцівникам створювати атмосферу загадковості та емоційної напруги [4]. Такі елементи часто використовуються для передачі почуттів, які неможливо виразити словами – страху, пристрасті, втрати або відчаю [5].

Інтенсивне використання графічного контрасту темряви і світла допомагає передати символічні значення. Наприклад, освітлені ділянки сцени можуть утілювати надію або внутрішнє просвітлення, у той час як затемнені частини передають невизначеність або внутрішній біль [6;7].

Темрява може також слугувати способом розмежування внутрішнього і зовнішнього світів людини. У деяких постановках танцівники виходять із тіні у світло, що символізує процес самопізнання, подолання внутрішніх конфліктів та відкриття нового життєвого шляху [3].



Контемпорарі як форма філософського висловлювання відкриває безмежні можливості для дослідження та передачі складних емоцій і ідей [1;7].

Крім того, інтеграція контемпорарі з іншими видами мистецтва, такими як відеоарт, театральні інсталяції та перформанс, розширює його виразні можливості та дозволяє більш глибоко досліджувати філософські аспекти людського існування [2].

Завдяки широким можливостям контемпорарі як мистецького напрямку, його можна розглядати не лише як танець, а як окрему форму художнього самовираження, що об'єднує рух, музику, світло та простір у єдину емоційно насичену картину.

Список використаних джерел

1. Шариков Д.І. Неокласицизм у хореографічній культурі. – Київ: КМАЕЦМ, 2019. – 180 с.
2. Корисько Н.М., Сінельник К.В. Мистецтво танцю в аспекті психолого-фізіологічних вимірів. – Київ: НАКККиМ, 2020. – 150 с.
3. Самохвалова А., Сліпченко І., Циганій І., Чорнак З. Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. – 234 с.
4. Smith J. Exploring the Depths of Contemporary Dance // Dance Research Journal. – 2018. – Vol. 50, No. 3. – P. 45-60.
5. Williams R. The Symbolism of Darkness in Modern Choreography // Journal of Dance and Performance. – 2019. – Vol. 12, No. 1. – P. 22-35.
6. Johnson L. Emotion and Movement: The Philosophy of Contemporary Dance // International Journal of Arts. – 2020. – Vol. 15, No. 2. – P. 78-92.
7. Davis M. Love and Darkness: Metaphors in Dance // Performance Studies. – 2021. – Vol. 9, No. 4. – P. 101-115.



Терешенко Н.В.
кандидатка педагогічних наук,
доцентка, доцентка кафедри
хореографічного мистецтва
Херсонського державного
університету

ЗМАГАННЯ З БАЛЬНИХ ТАНЦІВ: ГРАЦІЯ, ТЕХНІКА ТА ЕМОЦІЇ

Бальні танці – це гармонійне поєднання музики, руху, емоцій та технічної майстерності. Змагання з бальних танців є яскравою подією у світі танцювального мистецтва, де спортсмени демонструють свої навички та артистизм. Вони поєднують спортивну підготовку, естетичну виразність та мистецтво самовираження.

Змагання з бальних танців беруть свій початок ще з XIX століття, коли вони були популярними серед європейської аристократії. Танцювальні вечори та бали слугували не лише способом розваги, а й способом соціального спілкування. Перші неофіційні змагання почали з'являтися наприкінці XIX століття, коли різні танцювальні клуби влаштовували конкурсні вечори для визначення найкращих пар.

У 1920-х роках почали формуватися перші стандартизовані правила змагань, що сприяло створенню єдиної системи оцінювання. У цей період з'явилися перші організації, що регулювали проведення турнірів, серед яких Британська імперська спілка викладачів танцю (ISTD). У 1930-х роках були встановлені основи двох головних танцювальних програм – стандартної та латиноамериканської.

Після Другої світової війни змагання з бальних танців набули ще більшої популярності. У 1950-х роках з'явилася Всесвітня федерація танцювального спорту (WDSF), що об'єднала провідні організації з усього світу. Почали проводитися міжнародні чемпіонати, які залучали танцюристів із різних країн.



Сьогодні бальні танці є не лише формою мистецтва, а й повноцінним видом спорту, що вимагає серйозної фізичної підготовки. Чемпіонати з бальних танців проходять у всьому світі, серед них найвідомішими є Blackpool Dance Festival у Великій Британії, Чемпіонат світу WDSF та Чемпіонат Європи. Завдяки стрімкому розвитку бальних танців як виду спорту, їх навіть розглядають як потенційну дисципліну для включення в Олімпійські ігри.

Бальні танці поділяються на дві основні програми:

- Стандартна програма: Вальс, Танго, Віденський вальс, Фокстрот, Квікстеп.
- Латиноамериканська програма: Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль, Джайв.

Кожен танець має свою унікальну техніку, ритм і характер. Наприклад, Віденський вальс відзначається швидкими обертами, тоді як Румба є танцем кохання, що базується на виразній пластиці та емоційній взаємодії партнерів. Латиноамериканська програма більш енергійна, динамічна, тоді як стандартні танці вимагають витонченості та чіткої техніки.

Журі оцінює виступи за кількома критеріями:

- Техніка: правильність виконання рухів та фігур.
- Музикальність: відповідність рухів ритму та стилю музики.
- Артистизм: емоційність, взаємодія між партнерами, харизма.
- Зовнішній вигляд: костюми, зачіски, макіяж, загальне сценічне враження.
- Композиція та взаємодія: наскільки добре пара взаємодіє між собою, передаючи гармонію танцю.

Професійні судді оцінюють не лише технічний рівень виконання, а й здатність танцюристів передати емоції через рухи.

Щоб досягти високих результатів, танцюристи проходять інтенсивну підготовку. Це включає:



- Регулярні тренування для відточення техніки.
- Роботу з хореографами та тренерами.
- Фізичну підготовку та гнучкість.
- Репетиції у конкурсних костюмах.
- Психологічну підготовку для контролю емоцій на сцені.

Тренування часто включають не тільки відпрацювання хореографії, а й кардіо-вправи, розтяжку та силові навантаження, щоб забезпечити витривалість і стійкість під час виступу.

Залежно від рівня підготовки учасників та формату проведення, змагання з бальних танців поділяються на кілька видів:

- Любительські та професійні турніри: де змагаються спортсмени різного рівня.
- Індивідуальні, парні та командні змагання: в яких можуть брати участь як окремі танцюристи, так і колективи.
- Національні та міжнародні чемпіонати: що мають високий рівень конкуренції та престижності.

Бальні танці не лише розвивають фізичну витривалість і пластику, а й сприяють формуванню характеру. Учасники змагань вчать дисципліні, самовираженню, роботі в команді та стресостійкості. Завдяки регулярним тренуванням вони покращують координацію, гнучкість і силу, а також отримують естетичне задоволення від процесу.

Крім фізичних переваг, бальні танці позитивно впливають на психологічний стан спортсменів. Вони допомагають розвинути впевненість у собі, витримку та здатність працювати в умовах конкуренції. Взаємодія з партнером сприяє розвитку комунікативних навичок та взаєморозуміння.

Також змагання формують у танцюристів вміння працювати над собою, долати труднощі та зберігати мотивацію. Вони вчать справлятися з емоційним напруженням, правильно реагувати на перемоги й поразки, що є важливим аспектом особистісного зростання.



Отже, змагання з бальних танців – це захопливе видовище, що поєднує спорт і мистецтво. Вони дають можливість учасникам показати свою майстерність, а глядачам насолодитися красою руху та гармонією танцю. Незалежно від рівня підготовки, участь у таких заходах приносить незабутні враження та відкриває нові перспективи у світі танцю.

Список використаних джерел

1. Alex Moore – Ballroom Dancing (детальний посібник із техніки та історії танцю).
2. Walter Laird – The Laird Technique of Latin Dancing (основи техніки латиноамериканських танців).
3. Richard Powers – Waltzing: A Manual for Dancing and Living (про мистецтво вальсу та його розвиток).
4. Philip J.S. Richardson – A History of English Ballroom Dancing (1910-1945) (історія розвитку бальних танців у Великобританії).
5. Joan Wilkinson – Competitive Ballroom Dancing (аналіз суддівства, тренувань і змагань).

Трифонов М.М.

здобувач 1 курсу другого
(магістерського) рівня вищої
освіти Херсонського державного
університету
Науковий керівник:
доц. **Рехліцька А.Є.**

ТАНЕЦЬ ЯК МОВА ЦІННОСТЕЙ: МИСТЕЦЬКИЙ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ХОРЕОГРАФА

Танець є найдавнішою формою комунікації, яка передувала письму та усній мові. Через рух люди передавали історії, ритуали та емоції, формуючи спільні культурні коди. У сучасному світі танець продовжує виконувати цю функцію, стаючи не лише засобом мистецького самовираження, а й



ефективним способом комунікації та трансляції цінностей. Він відображає індивідуальні та колективні переживання, дозволяє людям взаємодіяти на невербальному рівні та створювати нові форми соціальної взаємодії.

Проблематика цієї теми: У сучасному суспільстві танець відіграє важливу роль у культурному обміні та соціальній комунікації. Однак недостатньо досліджено його вплив на формування емоційного інтелекту, соціальної взаємодії та творчого мислення. Це зумовлює необхідність глибшого аналізу танцю як універсального засобу комунікації та передачі цінностей.

Аналіз основних досліджень і публікацій

Багато дослідників вивчали комунікативну функцію танцю. Зокрема, Б. Лангер (2020) підкреслює роль танцю в невербальному спілкуванні, а Г. Мюллер (2018) аналізує його значення у формуванні культурної ідентичності. Крім того, роботи В. Петренка (2019) вказують на зв'язок між танцем і розвитком емоційного інтелекту. Однак недостатньо досліджено механізми передачі моральних і соціальних цінностей через танець, що і є метою цієї статті. Науковці, такі як Іванова (2019), Яковенко (2018), та Шевченко (2020), досліджували танець як культурний феномен, приділяючи увагу його емоційному впливу та зв'язку з моральними цінностями. Вони відзначають, що танець може служити не лише як форма естетичного вираження, але й як важливий інструмент соціальної комунікації, що дозволяє виражати індивідуальні та колективні переживання. Проте, більшість робіт не акцентують увагу на глибинному взаємозв'язку танцю з розвитком соціальних навичок і міжкультурного діалогу.

Метою цієї статті є дослідити танець як засіб комунікації, що дозволяє передавати культурні, соціальні та моральні цінності через невербальні засоби вираження. Також визначити, як танець може сприяти розвитку емоційного інтелекту, творчого мислення та соціальної взаємодії в умовах глобалізації.



Основним матеріалом дослідження є танець як засіб самовираження:

По-перше, самовираження є способом передавання емоцій та ідей через рух.

По-друге, важливо креативність яке сприяє розвитку творчого мислення, оскільки танцівники та хореографи експериментують із формами руху, створюючи унікальні композиції.

По-третє, важливо дисципліна та самоконтроль тому що танцювальне мистецтво вимагає регулярних тренувань, витримки та самоконтролю, що формує внутрішню дисципліну й наполегливість.

Комунікативний інструмент: Важливим інструментом являється співпраця та соціальні навички це участь у колективних танцях чи виставах розвиває вміння працювати в команді, довіряти партнерові та взаємодіяти з аудиторією.

Також культурна свідомість та міжкультурний діалог який є засобом популяризації традицій різних народів, сприяє обміну культурними цінностями та збагаченню світогляду.

Та емоційний інтелект який допомагає краще розуміти власні почуття та емоції інших людей, розвиває емпатію та чутливість до невербальних сигналів.

Танець як вираження цінностей: транслює важливі моральні, етичні та соціальні цінності, зокрема:

Доброта та співчуття, Чесність та щирість, Стійкість та наполегливість, Свобода та гнучкість мислення, Радість та натхнення.

Перспективи подальших досліджень: У подальших дослідженнях можна детальніше вивчати роль танцю в реабілітаційних програмах, його вплив на психоемоційний стан людини, а також способи інтеграції хореографічного мистецтва в освітній процес.

Висновки. Танець є потужним засобом комунікації, який дозволяє передавати емоції, цінності та культурні коди без слів. Він формує



особистість, сприяє розвитку соціальних навичок, емоційного інтелекту та творчого мислення. Хореографічне мистецтво має унікальну здатність об'єднувати людей, незалежно від мовних і культурних бар'єрів, сприяючи глибшому взаєморозумінню та духовному розвитку суспільства. Подальші дослідження можуть допомогти глибше зрозуміти вплив танцю на формування культурної ідентичності в глобалізованому світі.

Список використаних джерел:

1. Іванова, О. (2019). Танець як форма комунікації. Київ: Наукова думка.
2. Яковенко, М. (2018). Танець і емоційний інтелект: психологічний аспект. Харків: ХДПУ.
3. Шевченко, Т. (2020). Роль танцю в культурному розвитку. Одеса: ОДУ.

Сабірова Н.О.

здобувач вищої освіти другого
(магістерського) рівня

Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
м.Харків, Україна

Тіщенко О.М.

кандидат педагогічних наук

доцентка кафедри хореографії

Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ОБРАЗ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ ЖІНКИ У ТАНЦІ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО СЬОГОДЕННЯ

«Нікому я тут не потрібна, бо я не хлопець, а киз (дівчина). Батько лиш знає свого Абібуну, а за мене згадає тоді, як треба кричати. Мати про те лиш гадає, як швидше випхати заміж», – так говорить про цінність і місце жінки в



культури кримських татар Мір'єм, головна героїня оповідання Михайла Коцюбинського «Під мінаретами» [1].

Це оповідання 1904 року. Уже з кінця XIX століття в кримськотатарському суспільстві почалася поступова боротьба за права жінок, але в уяві більшості кримська татарка поставала безправною і повністю залежною від волі чоловіків. Усупереч давнім стереотипам становище жінки в кримськотатарському суспільстві не завжди було таким безправним і рабським, а в історії Кримського ханства є приклади, коли жінки відігравали важливу роль у державному й суспільному житті [2].

Танець як частина культурної спадщини кримських татар займає важливе місце в їхньому повсякденному житті. Він є вираженням традицій, духовності та соціальних уявлень, зокрема ролі жінки в кримськотатарському суспільстві. Кримськотатарська хореографія відрізняється своєю витонченістю, плавними рухами, особливо в жіночих танцях. Жінка в танці – це не лише символ жіночності, але й сила, витривалість, глибока внутрішня цілісність.

Щодо жінки в кримськотатарському танці, особливе значення має використання м'яких, плавних рухів, що відображають її емоційну чутливість і здатність до самовираження. Часто танець передає різні аспекти жіночого життя, від материнства до здатності долати труднощі.

Кримськотатарський танець є важливою частиною національної культури, де значення жінки відіграє надзвичайно важливу роль. У цьому мистецтві жінка є символом не тільки жіночності та грації, але й сили, витривалості та внутрішнього стержня. Як зазначено у дослідженні з кримськотатарської культури, образ жінки в танці демонструє її рішучість, здатність до самовираження, а також взаємодію з традицією та сучасністю. Рухи танцівниць характеризуються плавністю, витонченістю, а також акцентом на емоційність і чуттєвість, що особливо підкреслюється через



характерні для кримськотатарської хореографії оберти корпусу і м'які хвилеподібні рухи рук [3].

Цей аспект кримськотатарського танцю особливо помітний у традиційних танцях, де жінка не тільки демонструє свою красу, але й відображає соціальну роль, яку вона відіграє у суспільстві. Танці часто втілюють повсякденне життя жінок, їхню роль у родині та суспільстві, підкреслюючи трудову діяльність, відданість і материнство. Вони показують важливість жіночої праці та турботи про домашній вогнище, що є основою кримськотатарської культури. Як зазначають науковці, жінка в кримськотатарському танці є не лише символом ніжності, а й носієм глибоких культурних цінностей, які вона передає через рухи, що становлять частину національної спадщини [2]. Вони відіграють ключову роль у вихованні і передачі культурної спадщини молодому поколінню, оскільки танцювальні елементи формують не лише тілесну, а й емоційну складову національної ідентичності. Хореографія є дуже нетипова, різноманітна та захоплююча. Основними елементами, що увійшли до складу хореографічного мистецтва кримських татар, є відсутність дуже різких рухів руками. У жінок корпус стрункий, граціозний та величавий. Руки розведені в різні боки, трішки нижче плечей, застосовуються м'які хвилеподібні рухи рук попереду себе та справа наліво. Головні рухи ногами – змінний крок на пальцях ніг. Кримськотатарські танці багаті на оберти корпусу у жінок.

У кримськотатарському танці важливу роль відіграє виразність рухів та емоційна насиченість, що робить танці не тільки художнім, а й психологічним відображенням внутрішнього світу танцівниць. Танці здатні передавати почуття, емоції та внутрішню боротьбу, що є відображенням глибокої духовності кримськотатарського народу. Водночас хореографічна форма зберігає стійкі елементи, які підкреслюють вишуканість та мужність, наприклад, повільні, підкреслені рухи з великою увагою до деталей, що дозволяє створити атмосферу благородства й гідності. Тому в кримських



татар є традиція починати навчати своїх діток танцювати ще з малого дитинства. Деякі стають великими танцюристами, а деякі навчаються просто для себе. Тому танцювати та гарно рухатись під музику вміють майже всі кримські татари. Побудова кримськотатарського танцю має такий концепт, щоб вже з дитинства формувалось правильне дихання та уміння вірно тримати корпус [3].

В кримськотатарських танцях жінка часто постає у вишуканому вбранні, що підкреслює її красу і грацію. Традиційні костюми, прикрашені вишивкою та орнаментами, створюють образ загадкової і водночас сильної особистості. Рухи танцівниць плавні та витончені, що символізує ніжність та жіночність. Вони часто використовують рухи та хореографічні елементи, які підкреслюють емоційність і чуттєвість. У кримськотатарських танцях жіночність часто асоціюється з материнством, любов'ю та турботою про сім'ю. Багато танців відображають повсякденне життя жінок, їхню роль у родині та суспільстві. Наприклад, у деяких танцях присутні елементи, що символізують жіночу працю і відданість, підкреслюючи важливість жінки як берегині домашнього вогнища.

У сучасному контексті кримськотатарський танець зазнає значних змін, де жінки поєднують традиції з новими тенденціями. Вони стають активними учасницями культурного відродження кримськотатарського народу, активно виступаючи на міжнародних сценах і популяризуючи кримськотатарську культуру в світі. Це дозволяє зберігати і примножувати національні традиції та цінності для майбутніх поколінь. Як зазначено в статті «Гордість нації: Кримськотатарський народний танець», кримськотатарський танець сьогодні є не лише вираженням жіночої краси і грації, але й потужним інструментом соціальних змін та культурної інтеграції [3].

Особливо в сучасних постановках хореографія кримських татар поєднується з елементами театрального мистецтва, що підвищує її драматичний ефект і допомагає розкрити характер кожного танцюриста.



Жінки в танці, навіть якщо рухи їхні є ніжними і витонченими, часто мають у своїй техніці складні елементи, що символізують боротьбу за свої права та збереження традицій. Це підкреслює важливість сучасних інтерпретацій, де танець виступає як спосіб самовираження і відновлення культурної ідентичності кримських татар. Участь кримськотатарських жінок у сучасному хореографічному мистецтві допомагає зламати стереотипи про пасивність та безправність жінки, про що говорить, зокрема, вислів, що феміністки й активістки часто активно залучені до культурного відродження свого народу, навіть через танець.

Сьогодні, в умовах культурного відродження кримськотатарського народу, жіночий образ у танці отримує новий розвиток, поєднуючи традиційні елементи з сучасними стилями. Танцівниці виступають на міжнародних фестивалях, показуючи світу багатство та різноманіття кримськотатарської культури. Цей процес дозволяє зберігати і розвивати цінності, які передавалися поколіннями, і демонструє роль жінки не лише як носія традицій, але й як активного учасника змін та соціальних процесів у сучасному суспільстві.

Таким чином, кримськотатарський танець є важливою складовою частиною культурної спадщини кримськотатарського народу. Він не лише відображає традиції та звичаї, але й передає глибокі емоції та цінності, пов'язані з життям і побутом кримських татар. Образ жінки в кримськотатарському танці займає особливе місце, адже він символізує не лише жіночність, але й силу, витривалість та духовність.

Можна дійти висновку, що образ жінки в кримськотатарському танці є багатограним і складним. Він поєднує в собі ніжність і силу, традиції і сучасність, відображаючи глибокі цінності кримськотатарського народу. Через танець жінки передають свою історію, культуру та мрії, зберігаючи і примножуючи свою спадщину для майбутніх поколінь.



Список використаних джерел

1. Коцюбинський М. М. Вибрані твори. — К.: Yakaboo Publishing, 2023.
2. <https://genderindetail.org.ua/library/istoriya-i-pamyat/zhinky-v-krimskotatarskomu-suspilstvi.html>
3. <https://culture.voicecrimea.com.ua/uk/hordist-natsii-krymskotatarskyj-narodnyj-tanets/>

Філенко О.В.

концертмейстер кафедри
хореографічного мистецтва
Херсонського державного
університету

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ ДО ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ З УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Музичний супровід є невід'ємною частиною українських народних танців, що формує їхній характер, ритміку та емоційну виразність. Мелодії, що супроводжують танці, відображають багатовікову історію народу, його світогляд, традиції та навіть географічні особливості регіонів. Особливістю української танцювальної музики є її тісний зв'язок із культурними традиціями сусідніх народів. Спільне історичне минуле та географічне сусідство з поляками, угорцями, румунами, білорусами й іншими націями сприяли взаємовпливам у музичній стилістиці, ритміці та інструментальному складі. Це відобразилося у запозиченні мелодійних зворотів, гармонійних рішень і навіть певних танцювальних форм. Водночас українська музика зберегла свою самобутність, майстерно інтегруючи іноземні впливи у власну традицію.

Приклади музичного супроводу екзерсизу в характері танців різних регіонів України:

Центральна Україна



Музика народних танців Центральної України є результатом синтезу української, польської, єврейської, молдавської та російської культурних традицій. Вона відзначається динамічністю, емоційністю, розмаїттям ритмів і широкою імпровізаційністю. Зазнавши значного і різноманітного іноетнічного впливу, разом із тим зберегла унікальний національний колорит.

1 - Plie - Українська народна пісня "Цвіте терен" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

2 - Battement tendu - Українська народна пісня "І шумить, і гуде" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий)

3 - Battement tendu jete - Українська народна пісня "Ой, лопнув обруч" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

4 - Rond de jambe - Українська народна пісня "Ніч яка місячна" (Музичний розмір 4/4, темп - повільний)

5 - Passe - "Гопак" (Музичний розмір 2/4, темп - рухливий)

6 - Каблучний - Українська народна пісня "Ой, лопнув обруч" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

7 - Adagio - Українська народна пісня "Ой ти дівчина, заручена" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

8 - Battement fondu - Українська народна пісня "Місяць на небі" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

9 - Grand battement - Українська народна пісня "Їхав козак за Дунай" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий).

Слобожанщина

Музична традиція Слобожанщини формувалася під впливом різних культур. Через сусідство з білорусами у музиці з'явилися елементи білоруського фольклору, зокрема плавність і ліричність, а також деякі танці набули ритмічних та мелодійних рис, характерних для російських народних пісень.



1 - Plie - Українська народна пісня "Ой, гай, мати" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

2 - Battement tendu - "Катерина" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий)

3 - Battement tendu jete - "Ой, ходила дівчина бережком" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

4 - Rond de jambe - Українська народна пісня "Ой, у полі жито" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

5 - Battement fondu - Українська народна пісня "Павочка ходить" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

6 - Grand battement - "Гопак" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий).

Буковина

Буковинська танцювальна музика – це яскравий приклад культурного синтезу, де українська основа гармонійно поєдналася з румунськими, молдавськими, єврейськими, угорськими та польськими мотивами, зробившими її унікальною та багатогранною.

1 - Plie - Веснянка (Музичний розмір 3/4, темп - стриманий)

2 - Battement tendu - "Буковинський весільний" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий)

3 - Battement tendu jete - "Буковинський парубоцький" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

4 - Rond de jambe - Українська народна пісня "Ой, у полі жито" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

5 - Battement fondu - "Буковинська хора" (Музичний розмір 6/8, темп - повільний)

6 - Grand battement - "Опришки" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий).

Поділля



Подільська народна танцювальна музика поєднала українську основу з польськими, молдавськими, єврейськими та османськими впливами, що зробило її різноманітною, мелодійною та ритмічно цікавою.

1 - Plie - "Подоланочка" (Музичний розмір 4/4, темп - повільний)

2 - Battement tendu - "Дев'ятка" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий)

3 - Battement tendu jete - "Василечки" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

4 - Rond de jambe - "Оляндра" (Музичний розмір 3/8, темп - повільний)

5 - Battement fondu - Українська народна пісня "Ой, гарна я, гарна" (Музичний розмір 6/8, темп - повільний)

6 - Grand battement - "Клин" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий).

Полісся

Поліська танцювальна музика є м'якою, ритмічно простою, але виразною, поєднуючи в собі українські, білоруські, польські та навіть давньослов'янські мотиви. Вона вирізняється мелодійною співучістю, плавністю рухів і мінімальною імпровізацією, що робить її особливою в українській музичній традиції.

1 - Plie - Веснянка (Музичний розмір 3/4, темп - стриманий)

2 - Battement tendu - "Поліська полька" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий)

3 - Battement tendu jete - "Яків" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

4 - Rond de jambe - "Ой, по горі льон, льон" (Музичний розмір 2/4, темп - повільний)

5 - Battement fondu - Українська народна пісня "Ой, прийшла весна" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

6 - Grand battement - "Журавель" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий).

Волинь



Волинська танцювальна музика – це поєднання українських традицій із польськими, білоруськими та литовськими впливами. Вона є мелодійною, ритмічною та стриманою за характером, що відрізняє її від більш експресивних народних музичних стилів інших регіонів України.

1 - Plie - "Шалантух" (повільна частина) (Музичний розмір 3/4, темп - стриманий)

2 - Battement tendu - "Волинська полька" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий)

3 - Battement tendu jete - "Триндички" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

4 - Rond de jambe - Українська народна пісня "Сірії гуси" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

5 - Battement fondu - "Не шуми, калинонька" (Ігор Шамо) (Музичний розмір 4/4, темп - повільний)

6 - Grand battement - "Крутях" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий).

Гуцульщина

Народна танцювальна музика Гуцульщини є результатом синтезу місцевих гуцульських традицій із запозиченнями від румунської, угорської та польської культур. Ця музика вирізняється емоційністю та ритмічною складністю, що робить її самобутньою частиною українського фольклору.

1 - Plie - "Гуцульський вальс" (Музичний розмір 3/4, темп - стриманий)

2 - Battement tendu - "Гуцулка" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий)

3 - Battement tendu jete - "Коломийка" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

4 - Rond de jambe - Українська народна пісня "Ой, у вишневому садочку" (Музичний розмір 3/4, темп - повільний)



5 - Battement fondu - Українська народна пісня "Ой, у лузі, по долині"
(Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

6 - Grand battement - "Аркан" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий).

Закарпаття

Народна танцювальна музика Закарпаття - це результат багатовікового розвитку та взаємодії угорської, румунської, словацької, єврейської та циганської культур. Вона відображає етнічну різноманітність регіону. Танці та музика Закарпаття залишаються важливою частиною української національної спадщини, зберігаючи свою унікальність і красу.

1 - Plie - "Подушечка" (Музичний розмір 4/4, темп - стриманий)

2 - Battement tendu - "Увиванець" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий)

3 - Battement tendu jete - "Березнянка" (Музичний розмір 2/4, темп - жвавий)

4 - Rond de jambe - "Коломийка" (Музичний розмір 2/4, темп - повільний)

5 - Battement fondu - "Чом, чом, чом, земле моя" (Денис Січинський)
(Музичний розмір 3/4, темп - повільний)

6 - Grand battement - "Закарпатський чардаш" (Музичний розмір 2/4, темп - стриманий).

Музичний супровід до практичних занять з українського народного танцю відіграє важливу роль у збереженні автентичності, створенні емоційного настрою та забезпеченні гармонійного поєднання рухів із ритмами й мелодіями народної культури. Правильно підібрана музика не лише полегшує засвоєння хореографічних елементів, але й поглиблює розуміння традицій, сприяючи формуванню цілісного сприйняття танцю як мистецтва. Забезпечення якісного музичного супроводу є невід'ємною частиною навчання, що допомагає зберегти дух українського народного танцю та передати його наступним поколінням у всій повноті й красі.



Список використаних джерел

1. Українські народні танці / упоряд., авт. вступ. ст. і прим. А. І. Гуменюк, ред. П. П. Вірський. – Київ: Наукова думка, 1969. – 610 с.
2. Василенко К. Взаємозв'язки та взаємовпливи українського народного танцю і хореографії народів, які мешкають в Україні . Український танець. – К., 1997. – С.268-281.
3. Забезпечення музичного супроводу екзерсису в класі українського танцю: методичні рекомендації для закладів фахової передвищої мистецької освіти (галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 025 «Музичне мистецтво) / уклад. Г.П.Корж, С.О.Захарченко. Київ, 2021. 34 с.

Шведова А.М.

здобувачка 1 курсу другого
(магістерського) рівня вищої
освіти Херсонського державного
університету
Науковий керівник:
доц. **Рехліцька А.Є.**

РУХ ЯК МОВА ЕМОЦІЙ У РІЗНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ СТИЛЯХ

Актуальність теми. Дослідження руху як мови емоцій у різних хореографічних стилях є важливим для розуміння того, як танець може передавати внутрішній стан людини. В умовах сучасного світу, де емоції часто виражаються через медіа та соціальні мережі, хореографія залишається потужним інструментом для безпосереднього контакту з глядачем. Вивчення цієї теми допомагає розширити знання про взаємодію емоцій та руху, а також дозволяє краще зрозуміти значення різних стилів танцю в сучасному культурному контексті.



Предметом дослідження є використання руху як мови емоцій у хореографії, зокрема в таких стилях, як класичний балет, модерн, контемпорарі, джаз та хіп-хоп.

Об'єктом дослідження є різні хореографічні стилі, в яких рухи тіла використовуються для вираження емоційних переживань і внутрішнього світу танцюриста.

Метою є аналіз і порівняння того, як різні хореографічні стилі використовують рухи для передачі емоцій, а також вивчення специфіки цієї передачі через різні техніки та підходи до танцю.

Виклад основного матеріалу. Рух у хореографії є потужним засобом вираження емоцій, який використовують різні стилі для передачі внутрішнього світу людини. У класичному балеті емоції часто виявляються через суворі, чітко визначені рухи, які базуються на ідеї гармонії та витонченості. Тут рухи дуже контрольовані, часто мають елементи витончених жестів, що передають почуття ніжності, любові чи скорботи. Балет використовує красиві пози та плавні переходи, що символізують емоційну трансформацію персонажів. Порівняно з іншими стилями, балет часто наголошує на зовнішній красі та естетиці, створюючи враження легкості і піднесеності, навіть коли передаються складні почуття, такі як біль чи туга.

Модерн, з іншого боку, має більш вільну структуру та виразніші, емоційно насичені рухи. Тут емоції не обов'язково повинні бути гармонійними чи витонченими – вони можуть бути більш інтенсивними та агресивними. Модерн втілює рухи, які відображають внутрішню боротьбу, напруження, біль або протест. Характерні для модерну інтерпретації емоцій включають широкий спектр від відчайдушних, зломлених поз до вільних, експресивних рухів, які часто набувають форми спонтанності. Цей стиль дозволяє танцюристам вільно виражати себе, не обмежуючи їх формальними канонами класичного балету.



Контемпорарі, як еволюція модерну, поєднує елементи класики з новими формами. В цьому стилі рухи часто є міксом ритмічних і лінійних елементів, що дозволяє не тільки передавати емоційний зміст, а й створювати уявлення про зміну емоцій у просторі часу. Контемпорарі більш орієнтований на інтуїтивність рухів, де емоції можуть бути не тільки виявлені через рухи тіла, але й через тонке поєднання дихання, пауз та імпровізації. Цей стиль дозволяє танцюристу не просто відображати емоцію, але й передавати її в самому русі, що дає простір для глибшого переживання та більш особистісного контакту з аудиторією.

Інші стилі, такі як джаз або hip-hop, часто використовують емоції для створення динамічного й енергетичного ефекту. У цих стилях емоції передаються через рухи, які часто вражають своєю енергійністю і впевненістю. Важливими є акценти на ритм, інтерпретація музики та виразність в кожному русі. Наприклад, у hip-hop емоції можуть бути виражені через агресивні або "тверді" рухи, що підкреслюють протест чи рішучість. У джазі ж емоції часто передаються через вигини, повороти та характерні "свінгові" рухи, що виражають радість і життєву енергію [1, с.79].

Усі ці стилі разом демонструють, як рух може бути потужним інструментом для вираження найрізноманітніших емоцій. Кожен з них використовує свою мову жестів і рухів для того, щоб передати емоційний стан і вразити глядача. Водночас, кожен стиль має свої особливості в тому, як і через які рухи передається емоція, залежно від того, чи є рухи жорсткими, плавними, енергійними чи мінливими.

Класичний балет, як мистецтво з багатовіковою традицією, вражає своєю витонченістю та технічними вимогами. Рухи в балеті здебільшого засновані на точності та симетрії, що допомагає створити ідеалізовану картину почуттів. Танцюристи часто використовують підйоми, круглі рухи рук та ніг, а також височенні пози, щоб створити враження піднесення, гармонії, ніжності чи навіть трагічності. У балеті емоції, як правило,



передаються через контраст між легкістю рухів та важкими темами, такими як нещасливе кохання або смерть. Це дозволяє створити глибину переживань, де технічна майстерність стає не лише засобом виразу емоцій, але й інструментом створення певної "вищої" реальності, яка вражає глядача своєю досконалістю.

Модерн же дозволяє танцюристам використовувати рухи, які часто включають неприродні або «порушені» пози, акцентуючи на внутрішньому конфлікті, боротьбі або емоційному відчаї. Техніки, такі як падіння та підйоми, створюють враження того, що тіло втрачає контроль, а це дозволяє передати відчуття невизначеності або навіть кризи. Емоції в модерні є не лише реакцією на зовнішній світ, але й відображенням особистого переживання, що робить цей стиль більш інтимним та відкритим. Танцюристи у модерні мають можливість виходити за межі технічних вимог класики, що дає більше свободи для вираження нестабільних або навіть протилежних емоцій, таких як розпач, безнадія або внутрішня свобода [2, с. 54].

Контемпорарі об'єднує у собі елементи модерну та класичного балету, але з новою інтерпретацією рухів і переживань. Цей стиль дозволяє танцюристам вільно комбінувати різні техніки та рухи, від плавних до агресивних, що дозволяє точно передавати зміни у внутрішньому стані персонажа. У контемпорарі важливою є здатність використовувати міміку, звук, світло і навіть простір для створення емоційного впливу. Танцюристи цього стилю можуть створювати глибокі та складні емоційні портрети, використовуючи рухи, які розкривають психологічний стан на більш глибокому рівні. Наприклад, на сцені може бути показано, як зміни у пересуванні тіла символізують емоційний зсув від початкового відчуття боротьби до певної звільненості або прийняття.

В стилях, таких як джаз, хіп-хоп чи навіть фолк, емоції часто передаються через більш безпосередні та спонтанні рухи. Джаз, наприклад,



зазвичай використовує стилізовані, витончені рухи рук і тіла, що дозволяють передавати енергію та оптимізм. Хіп-хоп, відомий своєю імпровізацією та ритмічністю, має можливість виражати широкий спектр емоцій, від бунтарства до радості, що завдяки жорстким, чітким і впевненим рухам підкреслює емоційний стан танцюриста. Ці стилі орієнтовані на візуальний ефект, де рухи органічно поєднуються з музичним ритмом і текстом, а емоції передаються через конкретні вирази і жести.

Кожен хореографічний стиль створює свій унікальний спосіб вираження емоцій, завдяки різним технікам руху та підходам до структури танцю. У класичному балеті ми бачимо витонченість і досконалість, у модерні – інтенсивну емоційну боротьбу, у контемпорарі – гнучкість та експериментальність, а в джазі та хіп-хопі – ритмічну енергію та безпосередність. Все це дозволяє кожному з цих стилів бути потужними мовами для вираження найрізноманітніших почуттів, що допомагає глядачам глибше зануритися в танець та відчути емоції танцюристів на фізичному та психоемоційному рівнях.

Висновки. Різні хореографічні стилі демонструють унікальні підходи до вираження емоцій через рух, кожен з яких має свої особливості та технічні вимоги. Класичний балет акцентує на витонченості та гармонії, де рухи відображають емоції через точність і симетрію, що створює ідеалізоване зображення почуттів. Модерн, у свою чергу, дозволяє вільно виражати інтенсивні емоції, такі як біль або протест, через порушення традиційних поз і технік, що робить цей стиль більш емоційно насиченим і відкритим. Контемпорарі поєднує елементи класики та модерну, акцентуючи на інтуїтивних рухах, що передають зміни в емоційному стані через поєднання технік, дихання та імпровізації. В стилях, таких як джаз і хіп-хоп, емоції часто передаються через енергійні, ритмічні рухи, що дозволяють танцюристам висловити широкий спектр почуттів від радості до бунтарства. Всі ці стилі підкреслюють важливість руху як засобу для передачі емоцій,



пропонуючи глядачам можливість глибше відчувати переживання танцюристів і взаємодіяти з ними на емоційному рівні. В результаті, хореографія стає не лише формою мистецтва, але й потужним інструментом для вираження внутрішнього світу людини, що дає можливість для глибоких переживань і зв'язку між артистом і аудиторією.

Список використаних джерел

1. Плахотнюк О., Андрощук Л., Благова Т. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навчально-методичний посібник. – Львів : СПОЛОМ, 2016. – 229 с.

2. Психологічні аспекти творчого підходу в роботі педагога сучасної професійної школи : навчально-методичний посібник. – Біла Церква : БІНПО УМО, 2021. – 111 с.

Ширина Т.О.
викладачка кафедри
хореографічного мистецтва
Херсонського державного
університету

ЗНАЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ЦИФРОВІЗАЦІЯ В МИСТЕЦТВІ» В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

Сучасний світ стрімко розвивається, і цифрові технології відіграють усе більшу роль у всіх сферах діяльності, зокрема й у мистецтві. Для майбутніх хореографів дисципліна «Цифровізація в мистецтві» стає необхідним елементом підготовки, оскільки відкриває нові можливості для творчого самовираження, навчання та професійної діяльності.

Цифровізація сприяє інтеграції новітніх технологій у процес створення та виконання хореографічних постановок. Використання відеоаналізу руху, 3D-моделювання, віртуальної та доповненої реальності (VR/AR) допомагає вдосконалити техніку танцю та розширити межі



традиційного мистецтва. Крім того, цифрові платформи дозволяють зберігати, аналізувати й обмінюватися хореографічними матеріалами.

Завдяки вивченню дисципліни «Цифровізація в мистецтві» майбутні хореографи здобувають навички роботи з програмним забезпеченням для редагування відео, створення цифрових ефектів та мультимедійних постановок. Це дозволяє їм:

- Використовувати сучасні засоби для створення унікальних танцювальних номерів;
- Інтерактивно взаємодіяти з аудиторією через онлайн-платформи;
- Оптимізувати навчальний процес за допомогою цифрових інструментів.

Цифровізація сприяє розвитку дистанційного навчання та онлайн-освіти у сфері хореографії. Відеоуроки, інтерактивні майстер-класи, віртуальні репетиції – усе це стає невід’ємною частиною підготовки сучасного хореографа. Завдяки цифровим технологіям викладачі можуть надавати миттєвий зворотний зв’язок студентам, використовуючи відеоаналіз техніки виконання рухів.

Цифрові інструменти дозволяють хореографам експериментувати з візуальними ефектами, створювати унікальні сценічні рішення та інтегрувати в танець елементи медіа-арту. Наприклад, за допомогою проєкційних технологій можна створювати ілюзію взаємодії танцівників з віртуальним простором, що робить постановки більш видовищними та інноваційними.

Також популярними є цифрові платформи для співпраці та обміну досвідом. Хореографи можуть створювати відеоуроки, вести онлайн-тренування та навіть організовувати дистанційні конкурси та фестивалі. Це не лише відкриває нові перспективи для мистецького розвитку, а й дозволяє митцям працювати у глобальному контексті.

Опанування цифрових технологій значно підвищує конкурентоспроможність випускників на ринку праці. Сучасний хореограф



має бути не лише творчою особистістю, а й компетентним фахівцем, який володіє інноваційними підходами до постановки та презентації танцювальних номерів. Цифрові інструменти дозволяють створювати унікальні хореографічні концепції, які привертають увагу аудиторії та роботодавців.

Також цифрові технології дають можливість розширити професійні горизонти, створюючи нові формати виступів, включаючи гібридні та віртуальні постановки. Це дозволяє хореографам працювати з міжнародними партнерами, брати участь у фестивалях та проєктах, не покидаючи власної студії.

Висновки. Впровадження дисципліни «Цифровізація в мистецтві» у підготовку майбутніх хореографів є надзвичайно важливим етапом у розвитку сучасної освіти. Це дозволяє студентам розширювати свої можливості, підвищувати рівень професійної компетентності та впевнено адаптуватися до цифрового середовища. Поєднання традиційної хореографії з новітніми технологіями сприяє збереженню та розвитку мистецтва танцю в умовах сучасного світу.

Подальші дослідження у цій сфері можуть зосередитися на детальному аналізі ефективності використання цифрових технологій у хореографічній освіті, а також розробці інтерактивних методик навчання, які б сприяли глибшому засвоєнню матеріалу та підвищенню креативності студентів.

Список використаних джерел:

1. Дрюк Б.О., Ціпов'яз А.Т. Використання сучасних технологій у навчанні та практиці хореографії. Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів: збірник наукових праць І Всеукраїнської науково-практичної конференції, 23-25 травня 2024 р. [гол. ред. Л. М. Рибалко]. – Полтава: Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», 2024. С.102-



2. Косенко Г. Застосування VR-технологій у викладанні мистецьких дисциплін у вищих навчальних закладах. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21-22 листоп. 2024 р.) У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. – Харків : ХДАК, 2024. – 328 с С.156-157

3. Росенко Н. Інноваційні підходи в професійній хореографічній освіті. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21-22 листоп. 2024 р.) У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. – Харків : ХДАК, 2024. – 328 с. С 274-276

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ
XX Всеукраїнської науково-практичної конференції
(з міжнародною участю)
«ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО
МИСТЕЦТВА»
28 березня 2025 року

Упорядник – Наталя ТЕРЕШЕНКО
ISBN 978-617-8670-16-0

