МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ
КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«БРОДІВСЬКИЙ ФАХОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ
ІМЕНІ МАРКІЯНА ШАШКЕВИЧА»
ГРОМАДСЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ «УКРАЇНСЬКА СПІЛКА» (TURKEY)
GEORGIAN CHOREOGRAPHIC CENTER (GEORGIA)
JUGENDZENTRUM SCHWELM (GERMANY)
UKRAINE APPEAL CHARITY, SCHOOL-CLUB «SUNFLOWER»
(GREAT BRITAIN)
WESLEYAN UNIVERSITY (USA)

СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

Матеріали
XII Міжнародної науково-практичної конференції
(27 лютого 2025 р.)

Умань
«Візаві»
2025

УДК 37.013:793.3]-043.86(06)

Редакційна колегія:

Терешко І. Г., кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, *гол. ред.*;

Бикова О. В., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, *заст. гол. ред.;*

Подгорінова А. Ю., доктор філософії, викладач кафедри хореографії та художньої культури, голова Ради молодих науковців та молодих дослідників факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, *відпов. ред.*

Рекомендовано до друку вченою радою факультету мистецтв
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
(протокол № 8 від 28 березня 2024 р.)

Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти : матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції (м. Умань, 27 лютого 2025 р.) / ред.. кол.: І. Г. Терешко (голов. ред.), О. В. Бикова, А. Ю. Подгорінова (відповід. ред.). Умань : ВПЦ «Візаві», 2025. 145 с.

До збірника увійшли матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти».

У матеріалах конференції розглядаються такі проблеми: «Актуальні проблеми навчання та виховання засобами мистецтва», «Теоретичні та методологічні аспекти формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії», «Сучасні стратегії підготовки майбутнього вчителя хореографії», «Інтеграція мистецтв в системі хореографічної освіти», «Мистецтво як засіб підтримки під час війни».

Науковий збірник призначений для усіх, хто цікавиться проблемами розвитку та вдосконалення хореографічної освіти.

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за достовірність наведених фактів, цитат власних імен та інших відомостей.

Редакційна колегія не несе відповідальності за зміст публікацій та може не поділяти думку автора.

УДК 37.013:793.3]-043.86(06)

© Колектив авторів ©УДПУ імені Павла Тичини
©Кафедра хореографії та художньої культури, 2025

З М І С Т

Андрощук Л. М.
Особливості підготовки майбутнього хореографа в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченкаю..... **6**

Бикова О. В.
Вплив інтеграції на розвиток сучасної хореографічної освіти в Україні…..... **11**

Богдан С. Ю.
Еволюція бальних танців: від класичних форм до сучасних інтерпретацій…..... **15**

Бойко І. М.
Специфіка роботи піаніста-акомпаніатора в класі хореографії……..... **20**

Воляник Н. В.
Методичні та творчі аспекти підготовки керівника вокально-хореографічного колективу: виклики та перспективи……..... **25**

Гелеверя Є. В.
Розкриття образу головних героїв засобами сучасної хореографії у процесі створення хореографічної композиції «Легенда про зустріч закоханих»…….. **32**

Горголь В. П.
Особливості формування естетичної культури майбутніх хореографів у професійній підготовці в закладі вищої освіти……..... **39**

Діброва В. М.
Стилізація народного танцю як засіб збереження культурної спадщини… **44**

Дяченко Н. С.
Робота над передачею емоційного стану танцівника у процесі створення хореографічної композиції……..... **48**

Єфіменко В. С.
Педагогічна культура у контексті хореографічного мистецтва: сутність, зміст, специфіка…… **52**

Заєць С. С.
Формування національної свідомості майбутніх вчителів хореографії в контексті проєктної діяльності (за матеріалами творчої спадщини Павла Вірського)…….... **58**

Клімова Д. Ю.
Художні прийоми у хореографічній композиції «Душа будинку Надії Суровцової»…….. **67**

Мазуренко А. Ю.
Соціокультурні чинники формування особистості Павла Вірського як хореографа-балетмейстера…….. **72**

Маркіна В. В.
Методологічні підходи до розвитку творчих здібностей у майбутніх вчителів хореографії ……..……..... **80**

Мова Л. В.
Інтегративна функціональна техніка та елементи LMA як універсальна можливість в роботі митців (психологічний аспект)……..... **87**

Подгорінова А. Ю.
Застосування методу імпровізації у хореографічних композиціях……..... **91**

Разводова М. В.
Реалізація творчо-діяльнісного підходу на заняттях хореографії……..... **97**

Семенчук В. В.
Перформативність освітнього компоненту як мистецько-творчий проєкт **102**

Соколова Є. О.
Застосування крос-культурного підходу до постановки хореографічної композиції..... **107**

Тандитна І. С.
Розвиток виконавських здібностей майбутніх хореографів на заняттях із освітнього компонента «Стретчинг»…….... **113**

Терешенко Н. В.
Інклюзивність у бальній хореографії: танцювальні проєкти для людей з особливими потребами……. **118**

Терешко І. Г.
Соціокультурний вплив фольклорного танцю на формування національної ідентичності……..…….... **121**

Умрихіна О. С.
Вивчення української культури як вплив на естетичний розвиток майбутніх фахівців мистецьких дисциплін……. **126**

Феррейра С. Р.
Особливості використання сучасних напрямків хореографії у кіноіндустрії **129**

Франків А. Р.
Роль перформативного мистецтва у часи Першої світової війни……..... **135**

Юшина Т. О.
Інтеграція музики, архітектури та хореографії у процесі реалізації творчого проєкту «Старовинні споруди мого міста»……. **141**

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

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ХОРЕОГРАФА В КИЇВСЬКОМУ СТОЛИЧНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Київський університет імені Бориса Грінченка – це Університет з унікальною корпоративною культурою. Корпоративна культура університету – це цілісна система унікальних ідентифікуючих ознак, в основу яких покладено цінності, які визначають філософію його діяльності, ідею (візію) та місію, формують традиції, норми і стилі, способи службових та міжособистісних взаємовідносин, поведінку студентів і співробітників, що відображає рівень досконалості, добропорядності та привабливості університетського бренду в сучасному соціокультурному та науково-освітньому просторі. В основу корпоративної культури Київського столичного університету імені Бориса Грінченка покладено принцип лідерського служіння [3].

Корпоративним кольором Університету є бірюзовий. В теорії Спіральної динаміки Грейвза цей колір в розвитку рівня організації – глобальність, це модернізаторський рівень розвитку. В такій моделі люди рухаються до спільної мети.

Основна мета освітньої діяльності Університету – якісна професійна підготовка здобувачів вищої освіти. Також велика увага в Університеті приділяється позанавчальній діяльності, адже в ЗВО проводяться різноманітні семінари, майстер-класи, тренінги, творчі зустрічі з випускниками та видатними особистостями, функціонують студентські творчі об’єднання. Творчим об’єднанням кафедри хореографії є театр танцю «Грін» [4].

Серед особливостей Університету можна виокремити високий рівень матеріально-технічного забезпечення: 5 корпусів, 80 SMART-аудиторій, центри

підготовки за спеціальностями, науково-дослідні лабораторії, концертні та хореографічні зали та ін. [2].

Київський університет імені Бориса Грінченка – це столичний міський Університет, саме тому заклад активно взаємодіє з громадою міста, що підтверджує соціальний проект «З Києвом і для Києва», який вже став традиційним.

В 2012 році в Київському університеті імені Бориса Грінченка здійснено перший набір на спеціальність 024 Хореографія. На даний час здійснюється підготовка майбутніх хореографів за першим (бакалаврським) та другим (магістерським) рівнем вищої освіти.

Серед особливостей підготовки хореографів в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка:

- Формування кадрового складу у відповідності до особливостей ОПП Хореографія першого (бакалаврського) та другого (магістерського0 рівня вищої освіти
- Практико-орієнтоване навчання;
- Вдосконалення професійної підготовки відповідно до особистого напрямку (стилю) хореографії, в якому працює студент через формування індивідуальної освітньої траєкторії студента;
- Студентоцентризм.

На кафедрі хореографії працюють:

- досвідчені професіонали-практики: Народна артистка України, професор кафедри хореографії Тетяна Боровик; Заслужений тренер України Валентина Федорчук; Заслужений артист України, доцент кафедри хореографії Вячеслав Вітковський; Заслужений артист України, доцент кафедри хореографії Костянтин Віновой, Заслужена артистка України, доцентка кафедри хореографії Віра Синєок);
- викладачі з науковими ступенями та вченими званнями (кандидатка педагогічних наук, доцентка Людмила Андрощук; кандидатка

мистецтвознавства, доцентка Тетяна Медвідь; кандидатка мистецтвознавства, доцентка Наталія Семенова; кандидатка мистецтвознавства Катерина Лук'яненко);

- молоді викладачі, випускники Київського університету імені Бориса Грінченка (Ліна Бородій, Анна Єліна, Ксенія Купрій, Андрій Сизоненко, Анна Хмельова, Богдана Буркало, Юлія Човган).

Досвід роботи викладачів старшого покоління в поєднанні з креативним підходами в організації освітнього процесу молодими викладачами забезпечує високу ефективність освітнього процесу на засадах збереження традицій та впровадження інновацій. Викладачі поєднують освітню діяльність з науковою та творчою.

Практична підготовка здобувачів вищої освіти здійснюється в освітньому процесі та в позанавчальній діяльності.

Відповідно до навчального плану та ОПП Хореографія першого (бакалаврського) рівня вищої освіти передбачено вивчення таких освітніх компонентів, як «Теорія та методика класичного танцю», «Теорія та методика народно-сценічного танцю», «Теорія та методика сучасного танцю», «Теорія та методика сучасного бального танцю», «Мистецтво балетмейстера» тощо, які забезпечують формування компетентностей відповідно до Стандарту вищої освіти за відповідним рівнем освіти та спеціальністю. Серед дисциплін, які підтверджують унікальність освітньої програми: комплексні дисципліни «Університетські студії» та «Українські студії».

Відповідно до навчального плану та ОПП Хореографія другого (магістерського) рівня вищої освіти передбачено вивчення таких освітніх компонентів, як «Практикум викладання класичного танцю», «Практикум викладання народно-сценічного танцю», «Практикум викладання сучасних напрямків хореографії», «Практикум викладання бального танцю», «Теорія і методика мистецтва балетмейстера».

Формування індивідуальної освітньої траєкторії здійснюється за рахунок дисциплін вільного вибору.

Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти (29 березня 2024 року)

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка пропонує студентам широкий вибір з каталогу Університету. Кафедра хореографії пропонує студентам першого (бакалаврського) рівня вищої освіти перелік дисциплін професійного вдосконалення з класичного та народно-сценічного танцю (віртуозна та трюкова техніка, постановка концертних номерів з класичного та народно-сценічного танцю, поінт- техніка та ін.) або сучасного та спортивного бального (техніки сучасної хореографії, танцювальна та контактна імпровізація, спортивний бальний танець, постановка концертних номерів з сучасного та бальних танців, основи стилізації народного танцю, гімнастика та акробатика, лабораторія танцю, стилістика хореографічного мистецтва, підтримки в хореографії).

Кафедрою хореографії підписано та поновлено низку угод з базами практики м. Києва, зокрема: з Комунальним закладом «Театрально-видовищний заклад культури «Київський муніципальний академічний театр опери і балету дітей та юнацтва»; Національним заслуженим академічним українським народним хором України ім. Г. Верьовки; Театрально-концертним закладом культури «Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня»; Комунальним закладом «Театрально-видовищний заклад культури «Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра»; Ансамблем пісні і танцю Збройних Сил України; Театрально-видовищним закладом культури «Київський національний академічний театр оперети»; Танцювальним театром особистості D_T.O.P; Громадською організацією «Європейський культурний центр»; Українським академічним фольклорно-етнографічний ансамблем «Калина»; Національний ансамбль танцю України ім. П.П. Вірського, танцювальна студія «LUNA» та ін.

З метою якісної підготовки майбутніх хореографів на базі кафедри хореографії створено Центр практичної підготовки хореографів, що включає творчу лабораторію «Театр танцю «Грін», навчальну студію пластично-хореографічної майстерності, навчальну студію сучасного бального танцю,

навчальну студію класичного та народно-сценічного танцю, навчальну студію сучасного танцю.

Мета діяльності Центру: підготовка бакалавра та магістра хореографії, який відповідає потребам сучасного ринку праці.

Значна увага приділяється формуванню творчої особистості майбутнього хореографа. В межах вивчення дисциплін та в позанавчальній роботі лише у 2024 році підготовлено близько 30 творчих проєктів, серед яких звітний концерт кафедри хореографії «Вільні» (18.05.2024 р.). Цей творчий проєкт є результатом співпраці студентів і викладачів кафедри хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. В концертній програмі було представлено 30 танцювальних номерів у виконанні студентів 1-4 курсів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти та 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 024 Хореографія. Постановниками виступили науково-педагогічні працівники кафедри хореографії: професор кафедри хореографії, Заслужений тренер України Валентина Федорчук; доцент кафедри хореографії, заслужена артистка України Віра Синєок; доцент кафедри хореографії Катерина Лук'яненко; старший викладач кафедри хореографії Олег Копієвський; викладачі кафедри хореографії Костянтин Калієвський, Андрій Сизоненко, Ліна Бородій, Ксенія Купрій, Анна Єліна, Богдана Буркало, Анна Хмельова, Каміла Сабірова. Також свої роботи представили студенти 3 курсу Поліна Лефонова та Анна Кульчицька. Режисерська група концерту – завідувачка кафедри хореографії, кандидатка педагогічних наук, доцентка Людмила Андрощук; викладач Анна Єліна, концертмейстер Анатолій Ворона та Віталій Винниченко.

В концертній програмі взяв участь колектив Члена ради роботодавців кафедри хореографії Факультету музичного мистецтва і хореографії Нікіти Черненка танцювальний театр особистості D-T.O.P., який представив авторську виставу «Люди /Дерева» (автори творчого проєкту: Черненко Нікіта, Чистякова Ольга, Черненко Наталія) [1].

Отже, підготовка майбутніх хореографів в КСУБГ має власні традиції та вирізняється інноваційними підходами у підготовці творчої особистості на засадах лідерства служіння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Звітний концерт кафедри хореографії. Офіційний сайт факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка: вебсайт. URL: https://fmmh.kubg.edu.ua/informatsiya/podii/mystetski-novyny/4062-vidbuvsya-zvitnyy-kontsert-kafedry-khoreohrafiyi-fakultetu-muzychnoho-mystetstva-
2. Київський столичний університету імені Бориса Грінченка: вебсайт. URL: https://kubg.edu.ua/prouniversitet/vizytivka/korporatyvna-kultura-universytetu/1535-korporatyvna-kultura-universytetu.html
3. Кафедра хореографії. Офіційний сайт факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка: вебсайт. URL: https://fmmh.kubg.edu.ua/struktura/kafedry-fakultetu/kafedra-khoreohrafii/sklad.html
4. Театр танцю «Грін»: вебсайт. URL: http://im.kubg.edu.ua/teatr-tantsiu-hrin/183-pro-teatr.html
5. 10 переваг Університету. Офіційний сайт Київського столичного університету імені Бориса Грінченка: вебсайт. URL: https://kubg.edu.ua/informatsiya/vstupnikam/pro-universitet/6634-10-perevah-universytetu.html

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

ВПЛИВ ІНТЕГРАЦІЇ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Інтеграція є одним із ключових чинників, що визначає сучасний розвиток хореографічної освіти в Україні. У цьому контексті йдеться не лише про інтеграцію до європейського та світового освітнього і культурного простору, а й про внутрішню міждисциплінарну інтеграцію в самій системі хореографічної освіти. Остання перебуває у процесі активного оновлення й трансформації, що

зумовлено як внутрішніми освітніми реформами, так і зовнішніми соціокультурними й політичними чинниками. Вона охоплює багаторівневу систему підготовки фахівців – від дитячих шкіл мистецтв до вищих навчальних закладів, і водночас залишається гнучкою до змін та викликів часу.

Наразі вУкраїні сформувалася чітка вертикаль хореографічної освіти до якого слід віднести:

- початковий рівень (дитячі школи мистецтв, центри творчості, студії танцю);
- середній спеціалізований рівень (коледжі культури та мистецтв, де готують фахового молодшого бакалавра або молодшого спеціаліста з хореографії);
- вищий рівень (де здійснюється підготовка бакалаврів, магістрів, аспірантів).

Відповідно вимог часу змінюються і структури освітніх програм з хореографії, у яких все більше кредитів відводиться для вивчення сучасні стилі хореографії: контемпорарі, модерн, експериментальна хореографія, перформативні практики. Однак класична та народна хореографія мають залишатися фундаментом у підготовки хореографів. Розвиваючись під впливом потреб культурного середовища та запитів самої танцювальної індустрії хореографічна освіта все більше інтегрує з музикою, театром, візуальними мистецтвами, психологією, суміжні мистецтва (акторська майстерність, музика, сценічна мова, пластика тіла). Завдяки чому покращується: цифровізація – активно розвиваються освітні онлайн-платформи для вивчення різноманітних хореографічних стилів та напрямків; зростає можливість участі у віртуальних фестивалях та конкурсах; впроваджуються онлайн-курси, відеоуроки, майстер-класи від міжнародних зірок хореографії. Під час такої форми освітнього процесу покращується розвиток використання мультимедійних засобів, що використовуються під час навчального процесу для аналізу танцю, створення відео-композицій, вивчення історії хореографії; створюються авторські хореографічні перформанси – здобувачі-хореографи та педагоги активніше

працюють над створенням власних постановок, шукають індивідуальний стиль; поширення набуває інклюзія у танцювальній індустрії, що розширює можливості для людей з особливими освітніми потребами; зростає роль соціальних мереж та платформ на кшталт YouTube чи Instagram як засобів самопрезентації, самоосвіти та нетворкінгу.

Слід наголосити, що при інтенсивному інтеграційному курсі зміни відбуваються і у підходах до навчання хореографічній освіті. Так, модернізація освітньо-професійних програм сприяє запровадженню компетентнісного підходу, що орієнтує не лише на технічну досконаліть здобувачів вищої освіти, а й на розвиток креативного мислення, самовираження та танцювальної імпровізації. У межах академічної мобільності здобувачі вищої освіти та науково-педагогічні працівники отримують можливість навчатися й стажуватися у європейських освітніх закладах, брати участь у грантах та обмінах, зокрема, Erasmus+ та інших культурно-мистецьких програми ЄС, що збагачує досвід і сприяє підвищенню якості освіти. Зростає участь у міжнародних мистецьких проектах і хореографічних фестивалях-конкурсах. Це стимулює розвиток професійних навичок, відкриває нові перспективи кар'єрного зростання й сприяє міжнародному визнанню українських митців.

Попри позитивну динаміку інтеграції, існують і певні труднощі, зокрема:

- недостатня інтеграція з ринком праці внаслідок якої випускники-хореографи не завжди мають можливість реалізувати себе в професії через обмежену кількість робочих місць та через низькі зарплати і відсутність кар'єрного росту;
- відсутність цілісної державної програми інтеграції мистецької освіти в міжнародний простір та недостатня інституційна підтримка міжнародних проєктів, стипендій, спільних платформ і фестивалів;
- нерівний або обмежений доступ до якісної освіти в регіонах, серед яких брак кваліфікованих кадрів, сучасної матеріальної бази, освітніх програм;
- наслідки війни: руйнування культурної інфраструктури, переміщення закладів вищої освіти, адаптація до онлайн-реалій.

Але якою б не була інтеграція важливо не втратити народні танцювальні традиції. Задля чого слід активно популяризувати український народний танець у хореографічних колективах та гуртках – при закладах загальної середньої освіти, палацах культури, мистецьких студіях; сприяти інтеграції в шкільну програму занять з українського народного танцю на уроках фізичного виховання чи музики; сприяти організації фестивалів, конкурсів, форумів з українського народного танцю, майстер-класів та воркшопів за участі відомих хореографів. Подальше проводити адаптацію фольклору до сучасних форм сценічного мистецтва. Сприяти розвитку української національної хореографічної школи, яка буде поєднувати інновації з традиціями, наприклад фольк-ф'южн проєкти (у поєднанні українського народного танцю з сучасною хореографією).

Отже, стан сучасної хореографічної освіти в Україні характеризується активним оновленням, прагненням до міжнародної інтеграції та поступовим осучасненням змісту навчання. Інтеграційні процеси значно збагачують хореографічну освіту в Україні, роблять її більш відкритою та гнучкою. Водночас, вони ставлять перед педагогами і митцями нові виклики – знайти баланс між глобальними тенденціями та національною самобутністю, між технічною досконалістю і творчою свободою. Попри низку викликів, система має великий потенціал і може стати конкурентоспроможною складовою європейського культурного простору. Така трансформація є не лише вимогою часу, а й потужним стимулом для розвитку мистецтва танцю в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Касьянова О. Диверсифікація хореографічної освіти України в контексті євроінтеграційних процесів. URL: http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/8
2. Ніколаї Г. Ю. Тенденції розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції: інтеркультурний вимір. *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: інтеркультурний вимір*. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. С. 135-138.

Богдан С. Ю.,
здобувачка IV курсу першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти ОПП «Хореографія»
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
Науковий керівник:
кандидатка педагогічних наук, доцентка
кафедри хореографії та художньої культури
Терешко І. Г.

ЕВОЛЮЦІЯ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ: ВІД КЛАСИЧНИХ ФОРМ ДО СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

В системі хореографічної культури бальний танець займає особливе місце як найбільш масове мистецтво, яке органічно поєднує в собі елементи культури, соціальної взаємодії, фізичних навантажень та емоційного самовираження. Ретроспективний аналіз розвитку бального танцю, в контексті осмислення закономірностей та механізмів еволюції цього виду хореографічного мистецтва у світовому та європейському просторі, є безперечно актуальним для розвитку хореографічної науки і практики.

Стрімкий розвиток бальної хореографії активізував увагу науковців до дослідження цього виду мистецтва. Зокрема, Д. Базел, Т. Благова, О. Вакуленко, П. Горголь, А. Згурський, В. Єрмакова, В. Кірсанов, Т. Осадців, Т. Павлюк, А. Тараканова вивчали в історичному, мистецтвознавчо-теоретичному та практично-методичному аспектах. Цікавим дослідженням стала праця О. Касьянової, яка присвячена періодизації та мистецтвознавчому аналізу становлення і розвитку радянської бальної хореографії з 1917 по 1941 роки.

Історична основа (початкова форма) бального танцю – народний танець. У конкретній стадії розшарування суспільства на класи з’явилися салонні, або бальні танці. Слово «бал» походить від латинського дієслова «ballare» означає «танцювати». Термін «бальні» відноситься до парних непрофесійних світських танців, що виникли в середньовічній Європі та постійно видозмінювалися,

оскільки будь-яка епоха європейської історії творила своєрідний танцювальний комплекс. Протягом усього європейського культурного розвитку на бальний танець впливали різні етнічні джерела, а також професійний танець.

Перші танцювальні канони та світські танці виникають в епоху середньовічного Ренесансу – розквіту замкової лицарської культури. Перші елементи бальних танців – променадів, танців ходів включаються до напівцерковних або напівсвітських процесій, вуличних балетів, популярних на півдні Франції.

В епоху Відродження бальні танці досягли нового рівня складності та вишуканості. В європейських аристократичних дворах танці стали важливою формою розваги та соціального самовираження. Придворні ж танці відрізнялися строгими правилами хореографії і включали складні фігури і хитромудрі «па». Танці паван, бранль, вольт, гальярд та інші могли бути як повільними, так і швидкими.

В епоху бароко та рококо бальні танці зазнали стилістичних трансформацій; з’явилися нові стилі та форми. Танець був невід’ємною частиною придворних свят та використовувався як засіб демонстрації соціального статусу та елегантності. Особливої популярності в цей період набуває менует, який поширився по всій Європі як придворний танець та гавот і ригодон.

У вікторіанську епоху бальні танці набули більш соціального та офіційного відтінку. Вони стали популярними серед вищого та середнього класів суспільства, надаючи людям можливість познайомитися, поспілкуватися, дістати зв’язки. Салонні танці, такі як вальс, полька, мазурка домінували на сцені, а регулярні танцювальні вечори організовувалися у спеціальних закладах. У цю епоху також були встановлені суворі правила поведінки на танцювальних вечорах, які включали повагу до соціальної ієрархії та дотримання відповідного дрес-коду.

У XIX ст. – час масових бальних танців. Все більше починають входити в моду бали, маскаради. Чільне місце в даному періоді належить вальсу, який

народився і розквіт у Відні, але в різних країнах цей «король» танців набуває особливих національних рис. Так з'явився англійський вальс, угорський вальс, вальс-мазурка тощо.

Бальні танці в різних країнах і в різні історичні періоди виконувалися неоднаково. Не зважаючи на існування канонів та загальні норми і вимоги, виконавці асимілювали їх за своїми традиціями, що століттями формувалися в народній хореографії.

Українська аристократія засвоювала європейські норми етикету й мистецтва бального танцю в XV–XVII ст. Як і всі культурні тенденції, що прийшли з-за кордону, бальні танці на теренах України зазнавали трансформацій, набували нових елементів і трактувань. Як зазначає Т. Павлюк, XIX ст. характеризується переходом від феодального суспільства до капіталістичного, зміною моральних цінностей, домінуванням у мистецтві нового стилю – це романтизму. У творчості митців виникає прагнення до вільного самовираження, внутрішньої краси та благородства. Танці виконували в просторих танцювальних залах, пристосованих для розваг міщан. Придворні танці їх не влаштовували, тому міщани почали шукати власну форму танцю. У цей час виникають і набувають поширення нові бальні танці, насамперед масові, живі та природні. Провідне місце серед них належить вальсу, який відповідав новим вимогам суспільного життя і був саме тим танцем, котрий сприйняли різні прошарки міського населення, а не лише вишукане аристократичне товариство [5, с. 200].

Розвиток бального танцю в Україні за радянських часів підкорявся загальнодержавним директивам, але мав специфічні особливості. Почавши розвиток на рівні гуртків, переважно на основі самоокупності, бальний танець поступово набув ознак масового виду аматорського мистецтва. Становленню та розвитку гуртків, ансамблів, клубів бального танцю сприяли конкурси на краще виконання, що регулярно проводилися у республіці. Як зазначає дослідниця А. Підлипська, в УРСР виокремлювалися кілька регіонів, де бальний танець зазнав активного розвитку завдяки ентузіастам своєї справи. Серед них

Київська, Харківська, Донецька, Севастопольська та інші школи. Набутий досвід представники цих шкіл сьогодні з позицій тренерів, керівників аматорських та професійних колективів з успіхом передають нащадкам, що надає право говорити про спадковість традицій у бальній хореографії та існування регіональних шкіл в умовах незалежної України [6, с. 348].

Класичні форми бальних танців – це традиційні танці, які відрізняються своєю елегантністю, строгою технікою і високими стандартами виконання. Вони виконуються як у парі, так і в групах, і зазвичай мають чітко визначену структуру та правила. У класичних бальних танцях важливе значення мають взаємодія партнерів, емоційний вираз, а також висока техніка виконання [1].

Класичні бальні танці поділяються на два основні напрямки: стандартні танці, або «європейські танці» (вальс, танго, фокстрот, квікстеп) і латиноамериканські танці (ча-ча-ча, самба, румба, сальса, пасадобль, джайв). Обидві категорії є частиною спортивного бального танцю, а також традиційних соціальних танців.

Історія бальних танців свідчить про їхню здатність адаптуватися до умов та нових тенденцій сучасного суспільства, що характеризується глобалізацією, зміною цінностей та розвитку нових технологій.

З появою нових танцювальних стилів і течій, бальні танці зазнали певних змін. Вони стали більш відкритими до експериментів і нових підходів, що дозволяє поєднувати класичні танці з елементами сучасних стилів. Важливим аспектом є адаптація класичних танців до нових музичних напрямків і культурних контекстів, що дозволяє зберегти їхню популярність і актуальність серед молоді та любителів танцю.

У всьому світі практикується безліч стилів бальних танців – від класичного вальсу та танго до більш сучасних форм, таких як сальса, бачата та інших своєрідних танців, які вже мають не європейське, а латиноамериканське коріння. Також стали популярними змагання з бальних танців, де танцюристи демонструють технічні та художні навички. Нові стилі, популяризація через телешоу, таких як «Танці з зірками», «Танцюють всі» також свідчать про

високий інтерес до цих танців серед молоді, що забезпечує їхнє збереження і розвиток.

З появою інтернет-платформ, таких як YouTube та Instagram, багато танцюристів почали проводити онлайн-заняття, створювати відео-контент, поєднуючи традиційні танці з сучасними ритмами або навіть додаючи модні елементи в одяг або хореографію. Популярним став напрямок фьюжн, у якому танцюристи поєднують елементи різних танцювальних стилів. Так, у сучасному бальному танці все частіше можна побачити елементи джазу, рок-н-ролу, латиноамериканських танців, впливи сучасних танців, що робить його менше обмеженим правилами класичної техніки та дає танцюристам свободу для самовираження.

Таким чином, бальні танці більше не обмежуються лише офіційними балами та змаганнями – вони стали доступними для широкого кола людей і відображають глобальні культурні процеси, що впливають на їхнє виконання та сприйняття. Проте вкрай важливо зберігати та примножувати історичну та художню спадщину бальних танців, пропагуючи їх у доступній та цікавій формі.

Бальні танці служать певним маркером для соціальних змін у способах комунікації та відносинах між людьми. Вони сприяють не лише фізичній активності, а й культурному розвитку, тому є важливим елементом для зміцнення соціальних зав’язків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. О. Етапи професіоналізації бальної хореографії в історико-культурній динаміці. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2019. Вип. 1–2, С. 3–13.
2. Згурський А. С. Методика викладання бальних танців. К.: Муз. Україна, 1978. 111 с.
3. Кірсанов В. В. Танець як засіб рекреації. *Вісник КНУКіМ*: *Мистецтвознавство*, 2002, №5. С. 45–56.
4. Осадців Т. П. Спортивні танці: Навч. посібник. Львів: ЗУКЦ, 2001. 340 с.

5. Павлюк Т. С. Східноєвропейська танцювальна культура XIX ст. – бальна хореографія. *Культура України.* 2012. Вип. 39. С. 198–206.

6. Підлипська А. М. Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–350.

Бойко І. М.,
старша викладачка
кафедри інструментального виконавства
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ПІАНІСТА-АКОМПАНІАТОРА В КЛАСІ ХОРЕОГРАФІЇ

Мистецтво танцю без музики існувати не може. Танцювальна спадщина будь-якого народу характеризується взаємозв’язком з різними видами мистецтва. Значна історія розвитку танцювального мистецтва відзначається накопиченням специфічних прийомів і засобів, котрі не тільки властиві зазначеному мистецтву, а й здатні до передачі різноманітної інформації, яка несе в собі певний зміст й емоційний заряд мистецтва танцю загалом.

Танець живе у нерозривній єдності з музикою. Разом вони становлять спеціальний взаємозв’язок, синтез незалежних між собою мистецтв. Мистецтво танцю і музики перебувають у безперервному, тісному взаємозв’язку. Музика є від’ємною частиною існування танцювального руху, його манер, технічного виконання. Вона посилює виразність танцювальної пластики, надає їй емоційної та ритмічної основи [2, с. 29].

У великому спектрі діяльності концертмейстера-акомпаніатора робота з хореографічними колективами вимагає певних знань, умінь та навичок, якими повинен володіти піаніст при акомпонуванні.

Майстерність концертмейстера-акомпаніатора досить специфічна. Вона вимагає від піаніста не тільки зосередженості, але й величезного артистизму, різнобічних музично-виконавських технік, особливого універсалізму, мобільності, вмінню переключатися і працювати як з різними групами

інструментів, вокалістами, хоровими диригентами, так і хореографічними колективами.

Акомпаніатор (концертмейстер) – найпоширеніша професія серед піаністів. Без акомпаніатора не обходяться заклади загальної середньої освіти й мистецькі школи, будинки творчості, естетичні центри, музичні і педагогічні коледжі, заклади вищої освіти.

Акомпаніатор повинен володіти загальною музичною обдарованістю, хорошим музичним слухом, уявою, вмінням охопити образну сутність і форму твору, артистизм, вміння образно, натхненно втілити задум автора в концертному виконанні. Акомпаніатор повинен навчитися швидко вивчати музичний текст, охоплювати комплексно багаторядкову партитуру і одразу відрізняти головне від менш важливого.

У професійному розвитку та становленні концертмейстера значну роль відіграють формування високих моральних якостей, широкого культурного світогляду, психолого-педагогічна підготовка, ґрунтовні музично-теоретичні знання, розвиток педагогічних і музичних здібностей, уміння та навички у методичній і виконавській сферах. Саме ці виконавсько-педагогічні навички формують майстерність концертмейстера для подальшої професійної діяльності [1, с. 403].

Одним із важливих аспектів діяльності акомпаніатора є здатність бігло читати з нотного аркуша. Не можливо стати професійним акомпаніатором, якщо не володієш цим навиком. Перед піаністом постає ряд задач, які потребують швидкого аналізу і миттєвого виконання, зокрема: зрозуміти художній зміст твору; оцінити характерні нюанси в його змісті; відчути внутрішню лінію розкриття музичного образу та кульмінацію в цілому; необхідно відмінно орієнтуватися в музичній формі, гармонічній і метроритмічній структурі твору; вміти розділити головне і другорядного в будь-якому музичному матеріалі.

Розглядаючи аспекти діяльності акомпаніатора з вихованцями хореографічного колективу, виникає ряд завдань. На акомпаніатора

покладається відповідальна місія – прививати й розвивати музичний смак, ознайомити зі стильовими особливостями різних епох. Це все втілюється через високопрофесійне та художнє виконання музичних творів й педагогічну складову при розучуванні хореографічного танцю.

Аналізуючи основні задачі, які постають перед акомпаніатором, слід зауважити, що робота піаніста – це партнерство з викладачем-хореографом, яке несе в собі глибоке розуміння взаємодії двох мистецтв – музики і танцю. Окреслимо задачі:

1. **Музичний супровід репетицій та виступів**:
   - підбір репертуару (спільно з хореографом обирається музичний твір, який відповідає стилю танцю, його тематиці, а також рівню виконавців);
   - аранжування музики (при необхідності адаптувати твір до потреб хореографічної постановки);
   - професійний супровід танців (чітке виконання метро-ритму, динаміки та виразного супроводу танців);
   - імпровізація (за бажанням та сигналом хореографа змінювати темп, ритм або гармонію твору, а також імпровізація щодо вступу, програшу чи закінчення твору).
2. **Взаємодія з викладачем-хореографом**:
   - розуміння специфіки хореографічної мови (вивчення термінології та розуміння структури танцювальних композицій);
   - творча взаємодія (співпраця з викладачем-хореографом у створенні музичних образів, які відповідають характеру танцю);
   - адаптивність й гнучкість (готовність до змін у хореографічній постановці та оперативно вносити корективи у музичний супровід).

3. **Робота з танцюристами**:
   - музичне середовище для навчання (комфортні умови навчання, підбір музичного репертуару відповідно до рівня підготовки танцюристів);
   - допомога у вивченні танцю (підкреслення важливих моментів у танці за допомогою засобів музичної виразності, для кращого запам’ятовування рухів);
   - позитивна творча атмосфера (педагогічна та психологічна підтримка танцівників у процесі заняття).

Розглядаючи основні задачі, які поставленні перед акомпаніатором, зауважимо, що вагоме місце для піаніста займає розвиток власних професійних навичок, а саме: постійне вдосконалення техніки гри (музична пам'ять, імпровізаційні здібності), вивчення нового музичного матеріалу (поповнення власного репертуару).

Акомпаніатору необхідно накопичувати великий музичний репертуар, щоб відчувати музичні стилі різних епох. Щоб оволодіти стилем якого-небудь композитора з середини, потрібно виконувати велику кількість його творів. Хороший акомпаніатор виявляє велику зацікавленість до пізнання нової, невідомої музики, знайомству з нотами тих чи інших творів, прослуховуванню їх в записі і на концертах. Акомпаніатор повинен ознайомитися з різними жанрами мистецтва, поглиблюючи свій власний виконавський досвід.

Музичний матеріал, що використовується на заняттях слід черпати із народних і класичних творів. Він повинен допомагати вихованню учасників хореографічного колективу музичними засобами танцювального характеру. На заняттях не повинно бути місця для низькопробної музики. Вона псує художній смак танцюристів.

Велике значення для проведення успішного заняття з хореографії має майстерність акомпаніатора-піаніста, що володіє відчуттям міри і художнім смаком. Акомпаніатор має бути всебічно розвиненою і обізнаною у найрізноманітніших галузях виконавського мистецтва особистістю. Він має

знати особливості гри на фортепіано його можливості й недоліки, має знати основні принципи психології колективної взаємодії, а також володіти педагогічною майстерністю. Окреслимо особистісні якості акомпаніатора: терпіння та витримка (здатність працювати в умовах інтенсивних репетицій й виступів), відповідальність (пунктуальність, своєчасне вивчення музичного матеріалу), комунікабельність (ефективна взаємодія з викладачем-хореографом й танцюристами), творчість (пошук нових музичних рішень).

Отже, підсумовуючи вище сказане, зазначимо, що робота акомпаніатора в хореографічному колективі – це творчий і багатогранний процес, який вимагає високого професіоналізму та постійного самовдосконалення. Функції акомпаніатора-піаніста в процесі співпраці мають велике значення. За допомогою музичного супроводу музикант допомагає керівнику хореографічного гуртка організувати увагу вихованців колективу, виховує у них відчуття ритму, музичність.

Майстерність акомпаніатора глибоко специфічна. Вона потребує від піаніста не тільки великого артистизму, але й різносторонніх музично-виконавських дарувань та відмінного музичного слуху. Також діяльність акомпаніатора потребує від піаніста застосування різноманітних знань і вмінь, як виконавських, так і психолого-педагогічних.

Акомпаніатор повинен відчувати особливу, безкорисну любов до своєї спеціальності – це покликання педагога. Його працю можна сміливо прирівнювати до праці педагога.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко І. М. Комплекс музично-теоретичних та педагогічних дисциплін як невід'ємна складова подальшої професійної діяльності концертмейстера. *Вісник науки та освіти*. Серія «Культура і мистецтво», 2023. № 5(11). С. 401–412.

2. Лі Чжи Танець і музика: синтез двох мистецтв. *Слобожанські мистецькі студії.* Суми, 2023. Вип № 1. С. 28–30.

3. Янина-Ледовська Є. Розвиток синтезованої структури сучасного хореографічного мистецтва. Культура України. 2012. Випуск 36. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/27.pdf.

4. Яромчук В. Синтез мистецтв мультимедіа в контексті сучасних практик культури: автореф. дис. канд. куль-турології. Київ. 2012. 19 с.

5. Brown Steven, Dissanayake Ellen. The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art». Evolutionary Sociology and Biosociology, 2018. Volume 3. URL: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2018.00009/full.

Воляник Н. В., спеціалістка вищої категорії,
викладачка-методистка
Комунального закладу Львівської обласної ради
«Бродівський фаховий педагогічний коледж
імені Маркіяна Шашкевича»

МЕТОДИЧНІ ТА ТВОРЧІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ КЕРІВНИКА ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Вступ. У сучасному культурному просторі вокально – хореографічні колективи займають важливе місце, адже вони не лише сприяють розвитку мистецьких традицій, але й формують естетичні смаки та соціальні цінності молоді. Підготовка керівника такого колективу є складним і багатогранним процесом, що вимагає поєднання методичних знань і творчих здібностей. У цьому контексті постає необхідність аналізу викликів, з якими стикаються керівники, а також виявлення перспектив професійного зростання таких керівників.

Сучасні тенденції у сфері освіти вимагають від керівників вокально-хореографічних колективів не лише високого рівня професійної підготовки, але й здатності до інноваційного мислення, адаптації до змінюваних умов та використання сучасних технологій. Важливими аспектами цієї підготовки є розвиток педагогічних навичок, уміння працювати з різними віковими групами, а також здатність до творчого самовираження.

Останнім часом опубліковано ряд наукових праць, які висвітлюють проблеми фахової підготовки майбутніх педагогів-хореографів, керівників хореографічних колективів (Л. Андрощук, О. Мартиненко, А. Подгорінова, О. Плахотнюк та ін.). Досліджуючи проблеми професійної підготовки вчителів

хореографічного напрямку, науковці наголошують на важливості професійно-педагогічної спрямованості освіти, удосконаленні теоретико-методичної, фізичної (виконавської) та психолого-педагогічної основ навчання, розвитку професійно важливих якостей, виробленні індивідуального стилю діяльності, використанні диференційованого підходу, активізації самостійної роботи студентів [2].

Аналіз досліджень дозволив нам дійти висновку, що проблемам професійної підготовки майбутнього керівника вокально-хореографічного колективу приділялося недостатньо уваги. Ми вважаємо, що сучасна система хореографічної освіти має логічно поєднувати традиційні та інноваційні педагогічні технології, враховувати концептуальні зміни, які відбулися в хореографічному мистецькому просторі і разом з тим зберігати класичну модель теоретичної та методичної підготовки спеціаліста, кращі світові й українські хореографічні традиції, спиратися на передовий досвід роботи провідних діячів хореографічного мистецтва.

Метою даної статті є дослідження методичних та творчих аспектів підготовки керівників вокально-хореографічних колективів, а також визначення основних викликів, що постають перед ними в умовах сучасного мистецького середовища. У статті буде розглянуто як теоретичні основи підготовки, так і практичні рекомендації, що можуть сприяти підвищенню ефективності роботи керівників у цій сфері. Зосереджено увагу на методичних та творчих аспектах підготовки керівників вокально-хореографічних колективів. Адже в умовах швидких змін у соціокультурному середовищі виникає потреба у фахівцях, здатних адаптуватися до нових викликів. Підготовка керівника вокально-хореографічного колективу, що зуміє забезпечити високу якість навчання, є важливим аспектом розвитку культурного життя суспільства. Таким чином, результати нашого дослідження можуть стати корисними для педагогів, студентів мистецьких навчальних закладів та всіх, хто зацікавлений у розвитку вокально-хореографічного мистецтва.

1. ***Методичні аспекти підготовки керівника вокально-хореографічного колективу.*** Методична підготовка керівника включає набуття знань і навичок у таких сферах:
   - Педагогіка та психологія: розуміння психологічних особливостей учнів, їх потреб і мотивацій, вміння адаптувати навчальний процес до їхніх потреб. Ці якості допоможуть керівнику створити позитивну атмосферу в колективі, сприяти розвитку творчих здібностей дітей та формувати їх любов до мистецтва.
   - Хореографія та вокальне мистецтво: досконале знання технік виконання, стилів і жанрів, вміння виконувати та навчати техніці виконання, глибокі знання в музиці та хореографії.
   - Організація та управління: навички планування, управління ресурсами та координації роботи колективу, співпраця з іншими педагогами, хореографами, музикантами для створення цілісного творчого процесу.

Використання проєктно-орієнтованого навчання, інтерактивних методів та технологій є важливими складовими методичної підготовки. Це дозволяє майбутнім керівникам здобути практичний досвід і розвинути критичне мислення, професійно опанувати методику навчання, вміння адаптувати матеріал під різні вікові категорії та рівні підготовки.

2. ***Творчі аспекти підготовки керівника.*** Творчість є невід'ємною частиною діяльності керівника вокально-хореографічного колективу. Вона проявляється в:
   - Художній концепції: розробка оригінальних постановок, що відображають сучасні тенденції, уміння генерувати нові ідеї, створювати цікаві програми та постановки.
   - Інтерпретації: здатність до інтерпретації класичних творів з нових позицій.

- Інноваціях: впровадження нових форм і жанрів у діяльність колективу.

Для розвитку творчих здібностей важливо створити середовище, яке сприяє експериментам і самовираженню. Керівники повинні мати можливість брати участь у майстер-класах, фестивалях і конкурсах, налагоджувати контакт з дітьми, батьками та колегами, уміти слухати та враховувати думки інших.

3. ***Виклики у підготовці керівника вокально-хореографічного колективу.*** Серед основних викликів можна виділити:
   - Зміни в культурному середовищі: зростаюча конкуренція та зміна інтересів суспільства вимагають від керівників постійного оновлення знань і навичок.
   - Інтеграція технологій: використання новітніх технологій у навчальному процесі може бути складним для деяких викладачів.
   - Соціальні виклики: потреба в інклюзивності та доступності навчання для всіх учнів, уміння планувати репетиції, концерти, організовувати заходи та координувати роботу колективу.
4. ***Перспективи розвитку професії.*** Перспективи розвитку професії керівника вокально-хореографічного колективу пов’язані з:
   - Адаптацією до нових умов: здатність швидко реагувати на зміни в суспільстві, вирішувати проблеми та знаходити компроміси, здатність розуміти емоційний стан дітей, підтримувати їх у процесі навчання.
   - Розвитком міждисциплінарних зв’язків: співпраця з фахівцями з інших областей (музика, театральне мистецтво, педагогіка).
   - Підвищенням кваліфікації: участь у програмах підвищення кваліфікації та професійного розвитку, уміння вести за собою, надихати дітей на досягнення нових висот.

Сучасна підготовка майбутніх керівників вокально-хореографічних колективів передбачає впровадження інноваційних методів, що сприяють

розвитку професійних компетенцій, творчого мислення та адаптивності до змінюваних умов культурного середовища. В даному контексті можна виділити кілька ключових підходів:

1. Проєктно-орієнтоване навчання: цей метод передбачає залучення студентів до реальних проектів, пов'язаних з організацією та проведенням виступів, фестивалів, майстер-класів тощо. Це дозволяє майбутнім керівникам здобути практичний досвід у плануванні, управлінні ресурсами та командній взаємодії. Студенти Бродівського фахового педагогічного коледжу ім. Маркіяна Шашкевича з додатковою кваліфікацією «Керівник дитячого вокально-хореографічного колективу» мають можливість активно долучатися до організації та проведення мистецьких проєктів на базі дитячої студії «100 талантів» та заходах благодійного фонду «Карітас – Броди». Ними були проведені розваги до Дня Святого Миколая, в якому приймали участь 100 дітей від 4-х до 12 років; інтерактивні розваги для дітей молодшого та середнього шкільного віку; мистецький проєкт до Дня святого Валентина та ін.

2. Інтеграція технологій: використання сучасних інформаційних технологій, таких як онлайн-платформи для навчання, відеоаналітика, а також програмне забезпечення для створення хореографічних постановок, що сприяє розвитку цифрових компетенцій у студентів. Це дозволяє їм ефективно використовувати технології в своїй професійній діяльності. Наші студенти активно використовують для створення інтерактивного контенту різноманітні сервіси: LearningApps, Ganially, SUNO та ін.

3. Кросдисциплінарний підхід: поєднання знань з різних галузей (музикознавства, хореографії, педагогіки, психології) дозволяє формувати цілісне уявлення про процеси, що відбуваються в вокально-хореографічному мистецтві. Це сприяє розвитку системного мислення та здатності до комплексного аналізу. ОПП «Початкова освіта» для підготовки «Вчителя початкових класів з додатковою кваліфікацією «Керівник дитячого вокально-хореографічного колективу» передбачає вивчення ряд дисциплін: педагогіка, психологія, музичне виховання, ПКІ, ІКТ та ТЗН, основи валеології з основами

медичних знань, основи корекційної педагогіки, методика навчання мистецької освітньої галузі, педагогічні технології з основами педмайстерності, основи ритміки та хореографії, методика та практикум роботи з дитячим вокально-хореографічним колективом, вокально-ансамблевий практикум, спецкурси «Ритміка та хореографія», практикум музичного виконавства та основ акторської майстерності, індивідуальний інструмент.

4. Методика активного навчання: включення інтерактивних технік (групові дискусії, рольові ігри, симуляції) у навчальний процес сприяє підвищенню мотивації студентів, розвитку їх комунікативних навичок та критичного мислення. У процесі вивчення всіх предметів додаткової кваліфікації використовуються методики активного навчання, які розвивають у студентів вміння вести діалог, методично грамотно та доступно пояснити дітям виконання того чи іншого руху, презентувати свої творчі роботи, вирішувати конфліктні ситуації в колективі та з батьками та ін.

5. Менторство та наставництво: залучення досвідчених фахівців до навчального процесу через програми менторства дозволяє студентам отримати цінні поради та рекомендації щодо професійної діяльності, а також формує мережу професійних контактів. Протягом навчання студенти мають можливість спілкуватися з багатьма керівниками дитячих колективів, які запрошуються для проведення майстер - класів, показових занять, спікерів наукових конференцій чи педагогічних лабораторій. Керівниками ансамблю «Вишиванка», зразкової хореографічної студії народного танцю ЦДЮТ м. Броди (на базі якої студенти проходять пробну педагогічну практику), керівниками ансамблів школи естетичного виховання м. Броди Гром'як О. В, Бойко І. І, Хорошої О. Ю., керівниками вокально-хореографічного колективу «Дивограй» м. Броди Кулінцем В. О. та Дацюк М. В.

6. Рефлексивне навчання: заохочення студентів до самостійного аналізу власних дій та результатів діяльності через ведення рефлексивних щоденників або участь у групових обговореннях сприяє розвитку самосвідомості та критичного мислення. Найефективніше цей метод працює під час аналізу та

обговорення пробних занять вокально-хореографічного колективу, де студенти, крім самоаналізу свого заняття, повинні вміти конструктивно проаналізувати заняття своїх одногрупників. Також під час практичних занять студенти аналізують техніку виконання хореографічної лексики та вчаться оцінювати вміння своїх одногрупників, аргументуючи виставлену оцінку.

7. Інклюзивні практики: запровадження інклюзивних методик навчання, що враховують потреби різних груп дітей (зокрема дітей з особливими потребами), формує у майбутніх керівників вокально-хореографічних колективів навички роботи в умовах різноманітності. Пробну педагогічну практику студенти проходять на базі інклюзивної групи дітей 2-го класу ансамблю «Вишиванка», де займаються діти з аутизмом, гіперактивністю та розумовою відсталістю. Проведення інклюзивних занять дає змогу студентам застосувати теоретичні знання та вміння працювати з дітьми з особливими освітніми потребами на практиці.

Застосування зазначених інноваційних методів у підготовці майбутніх керівників вокально-хореографічних колективів не лише підвищує якість освіти, але й сприяє формуванню професіоналів, здатних адаптуватися до викликів сучасного культурного середовища.

Висновок. Підготовка керівника вокально-хореографічного колективу є складним і багатогранним процесом, що вимагає поєднання методичних знань, творчих здібностей та педагогічних навичок. Сучасні виклики, з якими стикаються фахівці у цій сфері, вимагають від них не лише високого рівня професійної підготовки, але й здатності до інноваційного мислення, адаптації до змінюваних умов та використання сучасних технологій. Інноваційні методи навчання, менторство, рефлексивне навчання та інклюзивні практики сприяють розвитку професійних компетенцій у майбутніх керівників, що, в свою чергу, підвищує якість роботи вокально-хореографічних колективів.

Таким чином, результати нашого дослідження підкреслюють важливість інтеграції традиційних і новітніх підходів у підготовку фахівців, що дозволить забезпечити їхню конкурентоспроможність у сучасному культурному

середовищі. Подальші дослідження в цій галузі можуть допомогти виявити нові напрямки для вдосконалення підготовки керівників вокально-хореографічних колективів, що сприятиме розвитку мистецької освіти в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коваленко О. Інноваційні технології в освіті: теорія і практика. Київ: Наукова думка, 2020.
2. Мартиненко О. Професійна підготовка майбутнього вчителя хореографії до роботи в дитячому танцювальному колективі. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка.* № 10 (269), Ч. ІІ, 2013.
3. Сидоренко Т. Психологія творчості у педагогічній діяльності. Львів: Видавництво ЛНУ, 2019.
4. Шевченко А. Методика викладання хореографії в закладах освіти. Одеса: Південна книга, 2021.

Гелеверя Є. В.,
здобувачка IV курсу першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти ОПП «Хореографія»
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
Науковий керівник:
кандидатка педагогічних наук,
доцентка, завідувачка кафедри хореографії
та художньої культури
Бикова О. В.

РОЗКРИТТЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНИХ ГЕРОЇВ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ЛЕГЕНДА ПРО ЗУСТРІЧ ЗАКОХАНИХ»

У сучасному хореографічному мистецтві одним із ключових інструментів виразності є пластичне розкриття образу персонажа. Сучасну хореографію сьогодення можна сміливо вважати мистецтвом психології тіла. Вона є потужним засобом виразності, що дозволяє передати емоційний та драматургічний зміст постановки. В умовах розвитку театрального танцю та синтезу різних стилів особливо актуальним стає питання створення виразних сценічних образів. Образ у сучасній хореографії – це жива емоція, рух, стан, який передається не словами, а пластичним діалогом з глядачем. Це своєрідна

мова тіла, яка дозволяє виконавцю «розповісти» історію без слів. Саме тому сучасний танець так глибоко проникає в душу, залишаючи простір для інтерпретації і співпереживання.

Хореографічна композиція «Легенда про зустріч закоханих» – це умовна історія про двох людей, чиї почуття долають простір і час, втілена через мову сучасного танцю. Така постановка дозволяє не лише передати сюжет, а й заглибитися у внутрішній світ героїв. У даній постановці образи героїв передають їхні емоції, конфлікт і трансформацію через танець, оскільки відсутня вербальна складова.

Слід зазначити, що легенди це жанр фольклору та літератури, який охоплює прозові оповідання про події, що вважаються історичними, але часто змішані з міфологією та фантастикою. Вони відрізняються від казок тим, що мають на меті розповісти про реальні події або людей, хоча можуть містити елементи надприродного або вигадки. Легенди є невід'ємною частиною культурної спадщини будь-якого регіону. Вони не тільки передають історичні факти, а й формують ідентичність місця, надаючи йому унікального сенсу.

Розкриття легенди через хореографічну постановку дозволяє популяризувати місцеву культуру, роблячи її живою та актуальною для сучасного глядача. Будинок Товариства Споживачів у місті Олександрії – це не лише архітектурний об'єкт, а й носій історій, які можуть оживати в мистецтві. Сучасна хореографія має здатність взаємодіяти з простором, а не лише існувати в ньому. Тому для нашої хореографічної композиції простір Будинку Товариства Споживачів не просто є тлом для історії, а являє собою частину хореографічної постановки. Використання архітектурних мотивів у пластиці рухів дозволяє створити особливу атмосферу, яка переносить глядачів у епоху, де розгортається дія легенди. Така постановка може стати частиною театралізованих екскурсій або міських подій. На відміну від літератури чи кіно, хореографія працює з невербальними засобами вираження, що дозволяє глядачеві глибше відчути історію на емоційному рівні.

Для розкриття художнього образу ми обрали стиль сучасної хореографії «contemporary», як один із найкращих засобів для передачі емоційної напруги, особливо у темі протистояння кохання та долі. Він дає змогу показати: ніжність і чуттєвість через плавні, розтягнуті рухи, боротьбу та біль через різкі зміни динаміки та рівнів руху, драматичну напругу через поєднання пауз і вибухових акцентів.

Працюючи над розкриттям художнього образу, ми звернулися до символіки будівлі – як місця, що «зберігає» кохання через час. Водночас форма будівлі може підказувати пластичні рішення – наприклад, геометрія рухів може віддзеркалювати архітектурні лінії. Використання сценографії – можливо, проекції або стилізація, щоб візуально пов'язати сцену з історичним місцем. Хочемо наголосити на основних аспектах формування художнього образу в нашій хореографічній композиції:

- Емоційне наповнення руху – кожен рух повинен нести зміст, а не бути механічним.
- Контраст між героями – офіцер має чітку, структуровану пластику, а його кохана – більш м'яку, плавну.
- Динаміка образів – зміна пластики протягом розвитку сюжету (від легкості на початку до напруженості та трагічності у фіналі).

Обравши у своїй постановці стиль contemporary, ми також враховували танцювальну метафору, завдяки якій рухи у даному стилі є символічними. Наприклад: простягнута рука, що не може дотягнутися до партнера є символом неможливості бути разом; падіння – знак втрати або прощання; хвилеподібні рухи – спогади, що повертаються крізь час.

Робота над образами головних героїв нашої хореографічної постановки – молодого офіцера та дочки купця – буде проходити у декілька етапів, які містять дослідження історичних прототипів, імпровізація, розробка рухової лексики, емоційне проживання ролі, взаємодія партнерів.

Перед початком практичної частини роботи ми маємо дослідити історичний та соціокультурний контекст початку XX століття. Це допоможе

зрозуміти світогляд персонажів, їхні манери, поставу, жести, які ми у процесі постановочної роботи адаптуємо у хореографічній лексиці. Початок ХХ століття – це період, коли офіцери керувалися честю, а купецькі сім'ї – традиціями. За сюжетом, молодий офіцер вихований у традиціях честі, обов'язку, дисципліни, його постава пряма, рухи впевнені, але в моменти емоційної відкритості вони стають м'якшими. Він балансує між внутрішнім контролем і некерованими почуттями.

Дочка купця виросла у заможній родині, її рухи сповнені грації, плавності. Вона тендітна, але не слабка – її сила проявляється у пристрасних жестах, тязі до коханого. Дівчина порушує традиції, кидаючись у вир почуттів, не зважаючи на суспільні норми.

У хореографічній постановці головні герої – молодий офіцер і дочка купця – є центральними фігурами, через яких розкривається основна тема: кохання, що не знає меж часу і простору. Щоб передати їхню історію, потрібно глибоко пропрацювати їхні образи, створити рухову лексику, що відображає їхні характери, та розвинути взаємодію між ними через пластику тіла, динаміку рухів і хореографічну драматургію. Тому перший етап роботи – це розуміння, ким є персонажі, які внутрішні конфлікти вони переживають і як це можна виразити через танець.

Образ молодого офіцера – військовий початку ХХ століття, вихований у строгих традиціях честі, дисципліни та обов'язку. Характер: сильний, впевнений, але в коханні відкривається його м'якість і ніжність. Він розривається між своїми почуттями та неминучою розлукою, що визначена долею.

Образ дочки купця – вихована в достатку, у дусі родинних традицій. Характер: романтична, ніжна, але з внутрішньою силою. Вона відчуває силу кохання, але не може змінити обставини.

Практичне втілення художніх образів несе в собі вивчення манери рухів тієї епохи: поведінка офіцерів, манери світських дам, також аналіз портретів, живопису, фотографій початку ХХ століття – як стояли, як тримали руки, як

взаємодіяли. Також важливо приділити увагу роботі перед дзеркалом – пошук характерних поз і жестів. Практична робота над пластикою персонажів включає:

- Підготовчий етап – імпровізація та пошук індивідуальних рухів для кожного героя. Завдання танцівникам: виразити характер персонажа за допомогою 3-5 рухів. Робота над диханням: дихання як елемент руху, що підсилює емоційний стан.
- Робота над дуетними сценами – пошук спільної пластики героїв. Контактна імпровізація – пошук природного взаємозв'язку між героями. Використання підтримок.
- Динаміка розвитку персонажів – на початку рухи героїв відокремлені, вони ніби ще існують у різних світах. У сценах зближення – рухи починають переплітатися, взаємодія стає більш гармонійною. У кульмінації – з'являється боротьба в пластиці: він намагається втримати її, вона вириває ться, але все одно тягнеться до нього. Фінал – єдність: їхні рухи стають подібними, ніби їхні душі злилися, незважаючи на розлуку.
- Робота з музикою та емоційним станом танцівників.

Поступово переходимо до етапу підбору рухів та їх осмислення. Образ молодого офіцера характеризують наступні рухи: впевнені, чіткі лінії в русі рук та корпусу, що символізують силу та контроль. Військовий крок на початку, плавний перехід до більш м'яких рухів у сценах із коханою. Використання контрастності пластики передбачає у сценах конфлікту рухи різки, немов уривчасті рухи.

Образу доньки купця притаманні такі рухи: плавні, хвилеподібні рухи корпусу, що підкреслюють емоційну відкритість; кругові рухи руками – символ ніжності, легкості; використання швидких, коротких кроків символізують її хвилювання, бажання вирватися з-під контролю суспільства. У сценах розлуки – її рухи стають більш фрагментарними, ніби її внутрішній світ руйнується. Робота над образом включає контактну та емоційну імпровізацію, щоб танцівники не просто виконували рухи, а відчували їх.

Надзавданням танцівника є робота над контролем і його втратою, тому танцівник на початку рухається максимально стримано, але зміна емоційного стану головного герою визначається різкими, некерованими рухами. Танцівник – «офіцер» повинен нести себе «з честю», але в сценах боротьби з долею його корпус стає важчим, втрачає контроль. Надзавданням для дочки купця полягає у відпрацюванні легкості і тяжінні – імпровізація на контрасті між м'якими, хвилеподібними рухами та різкими обмеженнями (як символ боротьби з умовностями). Її рухи мають бути плавними, але вона ніби пробирається крізь невидимі бар'єри (символ боротьби з обставинами). Тіло танцівниці завжди прагне вперед, але ніби щось її тягне назад. Також головним надзавданням обох танцівників є робота над дуетними сценами – їхні рухи мають передавати розвиток стосунків: від першої зустрічі до кульмінаційного моменту розлуки та возз'єднання у вічності.

Основні принципи роботи над парними сценами містять:

- Контраст між героями: він – сильний, стабільний, вона – м'яка, рухлива.
- Підтримки як символіка їхніх почуттів (легкі у щасливих сценах, важкі та розірвані – у сценах втрати).
- Контактна імпровізація – пошук природних дотиків, які передають емоційний зв'язок.
- Ритмічні зміни – моменти гармонії в музиці, коли їхні рухи ідеально збігаються, і моменти дисонансу, коли доля розділяє їх.

Робота над втіленням образів головних героїв включає глибокий психологічний аналіз, пошук пластичних рішень, імпровізацію та експерименти з рухами. Головною метою нашої роботи ми вбачаємо у передачі емоцій та конфлікту героїв через мову тіла, показати їхню історію зрозумілою без слів. Робота над створенням номеру базується на глибокому дослідженні характерів персонажів, поєднанні історичного контексту з сучасною хореографією та використанні пластики для передачі емоцій. Використання стилю

«contemporary» дозволяє розкрити всі тонкощі боротьби між коханням і долею, створюючи глибоку, проникливу виставу.

Підсумовуючи можемо зауважити, що нас завжди захоплювала можливість передавати емоції та глибокий сенс через рух. Сучасна хореографія надає безмежні можливості для розкриття почуттів героїв, тому мені було цікаво дослідити, як саме через пластику, динаміку та взаємодію партнерів можна донести глибоку історію кохання. Дослідження засобів виразності в хореографії допомагає зрозуміти, як передавати характер персонажів без слів, лише через рух і взаємодію. Сюжет легенди про зустріч закоханих – це символ вічних людських почуттів, і нам цікаво було знайти нові підходи до його втілення у хореографії. Через експеримент із сучасною лексикою руху я прагну створити новий сценічний образ цієї історії.

Ця тема важлива не лише з теоретичної точки зору, а й для нашої майбутньої професійної діяльності. Уміння створювати яскраві хореографічні образи допоможе як постановнику та виконавцю у подальшій творчій кар’єрі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Олександрія. Театр, управа та ще сотня пам’яток. Україна Інкогніта. URL: https://ukrainaincognita.com/kirovogradska-oblast/oleksandriiskyi-raion/oleksandriya/oleksandriya-teatr-uprava-ta-shche-sotnya-pa (дата звернення 11.09.2024).
2. Пам’ятки Олександрії. Вікіпедія: вебсайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пам%27ятки_Олександрії (дата звернення 11.09.2024)
3. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / О. О. Бігус та ін. Київ: Видавництво Ліра-К, 2022. 264 с.
4. Шариков Д. І. Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. К.: КиМУ, 2010. 186 с

Горголь В. П., кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету «Полтавська
політехніка імені Юрія Кондратюка»

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ В ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У контексті дослідження актуальних проблем підготовки майбутніх хореографів у сучасній системі освіти України, з метою пошуку ефективних шляхів організації та реалізації якості освітнього процесу розглянемо особливості формування естетичної культури майбутніх хореографів у професійній підготовці в закладі вищої освіти, що ґрунтуються на трьох педагогічних умовах: організації професійної підготовки майбутніх хореографів на засадах партнерської взаємодії, емоційно-естетичному насиченні професійної підготовки майбутніх хореографів та стимулюванні різних видів аксіологічно усвідомленої естетичної діяльності майбутніх хореографів.

Організація професійної підготовки майбутніх хореографів на засадах партнерської взаємодії являє собою сутність першої педагогічної умови формування естетичної культури майбутніх хореографів у професійній підготовці в закладі вищої освіти оскільки цей процес відповідає самій природі танцювального мистецтва. Обґрунтовуючи сутність партнерства як цілісної відкритої системи можна визначити такі принципи партнерської взаємодії: гуманізації і відкритості; соціо- і культуровідповідності; прийнятності традицій і інновацій; системності і комплексності; компетентності і науковості; оптимізму та довгостроковості; варіативності і мобільності; толерантності і погодженості; технологічності і ефективності [3, с. 57-69].

Трансформуючи означені принципи у контекст формування естетичної культури майбутнього хореографа у професійній підготовці в закладі вищої освіти доцільно означити ефективність такої взаємодії у системі комунікації «студент – студент» та у системі комунікації «викладач – студент», що

ґрунтується насамперед на естетичному сприйнятті та ціннісному ставленні до хореографічного мистецтва, яке в інтерпретаційному, виконавському плані передбачає насамперед діалогічність. Відповідно у партнерській взаємодії під час виконання хореографічних композицій має місце інтерактивність виконання, спільний простір для діяльності, міжособистісний діалог, психологічна сумісність, суголосна мотивація.

Діалогічна сутність хореографічного мистецтва передбачає взаємодію виконавців із глядачами. Хореографічне мистецтво володіє потужним потенціалом, що полягає, на переконання Т. Царик, «у здатності танцю засобом впливу на естетичні почуття розвивати в особистості художні та творчі здібності; збуджувати її фантазію та стимулювати пошук власних хореографічних засобів її втілення; заохочувати творчу активність людини, викликати в неї бажання експериментувати зі своїм тілом, імпровізувати на задані хореографічні теми; знімати м’язове, емоційне та психічне напруження і завдяки цьому отримувати сенсорне задоволення від відчуття свого власного тіла, його гнучкості та краси» [5, с. 163].

Досліджуючи діалогічну сутність мистецтва, С. Соломаха доводить, що «діалогічність може виявлятися як у внутрішньому діалозі (обробка смислових зв’язків мозком), так і у зовнішньому (процес спілкування вчителя з учнями). Така стратегія в сучасній педагогічній науці називається стратегією смислоутворення. Діалогічна стратегія спрямована на актуалізацію смислових зв’язків у процесі отримання інформації тими, хто навчається, в освітньому процесі. Форми передачі інформації можуть бути при цьому різноманітними як у формальному, так і в неформальному навчанні» [1, с. 53].

Діалогічність хореографічного мистецтва зумовлює партнерську взаємодію в процесі професійної підготовки майбутніх хореографів у закладі вищої освіти під час опанування ними традицій та інновацій хореографії, а діалогічна природа танцю, що ретранслюється у партнерській взаємодії викладача і студента, є основою формування естетичної культури майбутнього хореографа, що забезпечується добором відповідних форм і методів навчання

на основі використання потенціалу формальної, неформальної та інформальної освіти.

Сутність другої педагогічної умови формування естетичної культури майбутніх хореографів у професійній підготовці в закладі вищої освіти являє собою емоційно-естетичне насичення професійної підготовки майбутніх хореографів. Йдеться передусім про синтез педагогічного, хореографічного й естетичного компонента у змісті професійної підготовки майбутніх хореографів. Емоційно-естетичне насичення професійної підготовки майбутніх хореографів у формальному і неформальному контексті передбачає інтеграцію змістового наповнення з урахуванням потенціалу хореографічного мистецтва, естетики танцю та методичних засад викладання хореографічних дисциплін та залучення майбутніх фахівців до неформальних заходів, сприяння самоосвіті у процесі професійної підготовки. У процесі формування естетичної культури майбутніх хореографів важливо добирати такі форми і методи навчання, які б ґрунтувалися на діалогічному зв'язку естетики танцю й емоцій, були спрямовані на удосконалення естетичних почуттів, смаку, сприйняття хореографічного мистецтва, його декодування, інтерпретацію у виконавчій діяльності.

Емоційно-естетичне насичення професійної підготовки майбутніх хореографів передбачає використання потенціалу хореографічного мистецтва, якому властива естетична виразність, дуетність, тобто досягнення ефекту синхронності виконання і єдності емоційної спрямованості танцювального дуету за досить яскравої виразності чоловічого і жіночого начал у взаємодії партнерів; природність, що розуміється як органічність у кожному русі танцю та загальній поведінці на паркеті; музикальність, яка є тою складовою танцювального мистецтва, яка дозволяє наповнити його конкретним художньо-образним змістом і визначається здатністю танцюриста відповідно до своїх індивідуальних особливостей розкрити закладену в ній ідею, настрій; пластичність, імпровізаційність [2, с. 313-314].

Стимулювання аксіологічно усвідомленої естетичної діяльності майбутніх хореографів являє собою сутність третьої педагогічної умови формування естетичної культури майбутніх хореографів у професійній підготовці в закладі вищої освіти. Аксіологічно усвідомлена естетична діяльність майбутніх хореографів у професійній підготовці в закладі вищої освіти умовно поділяється на перцептивну, оцінювальну, виконавську та творчу діяльність.

Перцептивна естетична діяльність майбутнього хореографа пов'язана із здатністю гармонійно сприймати форму і сенс хореографічного мистецтва загалом, хореографічних композицій зокрема. У хореографічній діяльності перцептивним образом є танець, естетика якого є знаково-символічним втіленням мистецької хореографічної практики з урахуванням традицій та інновацій хореографічного мистецтва. Оцінювальна естетична діяльність майбутнього хореографа, що ґрунтується на аксіологічних засадах, передбачає оцінювання своєї й інших виконавської майстерності крізь призму естетичних імперативів, що відповідно передбачає сформованість достатнього рівня естетичної культури.

Виконавська естетична діяльність майбутніх хореографів має здійснюватися з урахуванням цінностей хореографічного мистецтва. Ефективне здійснення виконавської діяльності майбутнього хореографа уможливлюється завдяки таким якостям, як: здатність донести інформацію про художньо образний зміст, особливості драматургії, виразність танцювальних рухів засобами власного експресивно виконавського показу через вербальні та невербальні засоби художньої комунікації; здатність методично грамотно демонструвати виконавську техніку танцю, а й передавати емоції та почуття через виразність своїх рухів, поз, щоб стимулювати танцюристів до художньо переконливого досконалого виконання; володіння відповідним рівнем майстерності викладача, щодо експресивності власної виконавської техніки, навичок образно-виразного мовлення, вербального, методично грамотного супроводу щодо створення художньо емоційного духовного резонансу з

танцюристами, зараження їх художніми емоціями виконавсько-експресивного втілення хореографічної композиції [4, с. 144-149].

Творча естетична діяльність майбутнього хореографа ґрунтується на цінностях професії, імперативі відтворити естетику танцю з урахуванням традицій та інновацій хореографічного мистецтва, відповідно передбачає опанування цінностей професії, цінностей культури тощо. Саме тому формування естетичної культури майбутнього хореографа має відбуватися через творчу естетичну діяльність, підґрунтям якої виступає творче мислення, уява тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вовк М. П., Грищенко Ю. В., Соломаха С. О., Філіпчук Н.О., Ходаківська С. В. *Педагогічна освіта в Україні: теорія і практика:* словник. Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України. Київ, 2021. 312 с. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/731691/
2. Спінул І. В., Спінул О. М. Особливості естетично-ціннісного сприйняття спортивного бального танцю. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2022. № 207. С. 309-314. DOI: https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-207-309-314
3. Тадеуш О. М. Освітнє партнерство у просторі вищої школи: вітчизняний та зарубіжний досвід. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Психологія. Педагогіка.* 2020. № 33. С. 57-69. DOI: https://doi.org/10.28925/2311-2409.2020.33.7
4. Терзі А. А. Сутність та компонентна структура композиційної компетентності майбутніх викладачів хореографії. *Інноваційна педагогіка.* 2023. Вип. 60. С. 144-149. DOI: https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/60.29
5. Царик Т. М., Боремчук Л. І. Розвиток творчої індивідуальності студента засобами хореографічного мистецтва. *Інноваційна педагогіка.* 2019. Вип. 15. Т. 2. С. 161-166. DOI: https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-15-2-31

Діброва В. М., здобувачка IV курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОПП Хореографія
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
Науковий керівник:
викладач кафедри хореографії
та художньої культури **Маркіна В. В.**

СТИЛІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Сучасне народне мистецтво відіграє ключову роль у реалізації культурної політики держави, сприяючи патріотичному та художньому вихованню українців, а також зміцненню міжнаціональної єдності. Поняття «народне мистецтво» охоплює широкий спектр народних традицій, звичаїв, етнічних особливостей у духовному житті, ритуалах, святкуваннях, обрядах, національному одязі та ремеслах. Воно є важливим чинником збереження етнічної самобутності.

Сьогодні українському народному танцю приділяється найменше уваги. Незважаючи на створення безлічі шкіл мистецтв, танцювальних колективів і аматорських організацій, проблема відродження фольклорних зразків, пісень і танців залишається невирішеною. [1].

Одним із най значущіших способів передавання культурного досвіду між поколіннями є народний танець, здатний створювати нові форми виконання. Сьогодні багато хореографічних колективів експериментують із інтерпретацією народних танців, додаючи елементи інших стилів. Стилізація використовується для збагачення народної хореографії новими виразними засобами, відображаючи динамічний розвиток танцювальної мови.

Танець, без сумніву, є універсальною мовою спілкування, важливим важелем у формуванні ідеалів, цінностей, внутрішнього і зовнішнього вигляду людини, потужним виховним фактором у формуванні особистої моралі і міжособистісної культури, і, звісно ж, патріотизму [2, с. 344].

Для того щоб домогтися якісної стилізації, хореографу необхідно звернутися до поняття «стилізація». Сам термін «стиль» виник у літературі (XVII століття) для позначення своєрідності художньої мови; у середині XVIII століття поняття «стиль» було введено в наукове мистецтвознавство німецьким археологом Й. Вінкельманом. Лише на початку XIX століття поняття «стиль» набуло широкого поширення в усіх видах художньої творчості і було використане в хореографії за аналогією з іншими видами мистецтва. У хореографії воно стало використовуватися за аналогією з іншими видами мистецтва [3].

Основою будь-якої стилізованої постановки є фольклорно-етнографічний матеріал, що допомагає передати атмосферу історико-етнічного середовища, зробити хореографічний номер більш виразним і різноманітним. При створенні композицій у жанрі народно-сценічного танцю постановник має дотримуватися важливих принципів: збереження і поширення народних традицій, пошуку нових ідей, залучення глядачів до національної культури, а також розвитку естетичного смаку виконавців і рівня народної культури загалом.

Хореографічна стилізація народного танцю є важливим засобом збереження та популяризації культурної спадщини. Вона не лише підтримує традиційні танцювальні форми, а й сприяє їхній адаптації до сучасних умов. Завдяки стилізації народний танець продовжує жити та розвиватися, залишаючись частиною національної ідентичності.

Основні переваги хореографічної стилізації:

- Вона дозволяє зберігати традиційні танцювальні мотиви, роблячи їх доступнішими для сучасного глядача.
- Вона сприяє розвитку національної культури через творчі експерименти та нові форми виразності.
- Вона відкриває можливості для міжнародної інтеграції народного мистецтва, популяризуючи національні традиції у світі.

Види стилізованого народного танцю

Хореографічна стилізація народного танцю охоплює кілька напрямів,

кожен із яких поєднує традиційні елементи з сучасними засобами виразності.

Академічна стилізація поєднує народний танець із класичною хореографією, надаючи йому витонченості та сценічної довершеності. Використовуються високі стрибки, обертання та чіткі лінії, а композиції будуються за балетними принципами. Такий стиль зберігає народну пластику, надаючи їй елегантності, як у балеті «Гопак» Костянтина Данькевича.\

Сценічна (естрадна) стилізація орієнтована на видовищність і динаміку. Вона включає акробатичні елементи, трюки, яскраві костюми, світлові та звукові ефекти. Завдяки високій ритмічності та емоційності цей стиль широко використовується в концертах і шоу-програмах, як у виступах ансамблю Вірського.

Синтетична стилізація поєднує народний танець із сучасними напрямами (контемпорарі, модерн, джаз), створюючи нові унікальні форми. Характерними є плавні переходи між традиційними й сучасними рухами, використання пантоміми та театральної виразності. Такий підхід розширює хореографічну мову, як у сучасних театрах танцю.

Етно-модерн гармонійно поєднує традиційну лексику народного танцю з модерновими техніками. Для нього характерна варіативність темпу, ритму та осучаснення костюмів. Глибокий символізм і виразність рухів роблять цей стиль актуальним, як у постановках DakhaBrakha.

Фольклорно-стилізована імпровізація базується на традиційних рухах, дозволяючи виконавцям варіювати їх у процесі виконання. Це надає танцю свободного характеру, зберігаючи при цьому народний стиль. Такий підхід часто застосовують фольклорні ансамблі для осучаснення своїх постановок, як у модернізованих версіях «Аркана» чи «Козачка».

Хореографічна стилізація народного танцю відіграє ключову роль у збереженні, розвитку та популяризації культурної спадщини. Вона не лише передає традиційні танцювальні форми наступним поколінням, а й робить їх зрозумілими та привабливими для сучасної аудиторії. Завдяки гармонійному поєднанню автентичних елементів із новітніми хореографічними тенденціями

народний танець не втрачає своєї самобутності, а навпаки – набуває нових форм, збагачується та адаптується до сучасного мистецького простору.

Стилізація народного танцю сприяє його інтеграції у сферу професійного сценічного мистецтва, дозволяючи створювати унікальні постановки, що поєднують традицію з експериментом. Це розширює можливості виконавців, відкриває нові горизонти для творчого самовираження та робить народну хореографію конкурентоспроможною на світовій арені.

Крім того, такий підхід відіграє важливу освітню та культурно-просвітницьку роль. Завдяки стилізованим постановкам молодь отримує можливість ознайомитися з багатством національної хореографії в доступній та захопливій формі, що сприяє відродженню інтересу до власної культурної спадщини. Водночас міжнародні проєкти, фестивалі та гастролі допомагають поширювати традиційні танці за межами їхніх історичних регіонів, роблячи їх частиною світового культурного процесу.

Таким чином, хореографічна стилізація народного танцю є не просто засобом збереження традицій, а й потужним інструментом їхнього розвитку й актуалізації. Вона дозволяє народному танцю не лише виживати в умовах глобалізації, а й займати гідне місце в сучасному мистецтві, зберігаючи його унікальність, глибину та емоційну виразність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Історія українського народного танцю. Метод. посібник та довідкові матеріали щодо історії українського народного танцю: для використання в роботі клубними працівниками. Донецький обласний навчальнометодичний центр культури; уклад.: Козирєва А. А., Бурлей Л. О. Краматорськ, 2020. 58 с.
2. Кархут Ю., Кузик О. Народне хореографічне мистецтво як засіб пізнання та збереження традицій народу, патріотичного виховання молодого покоління. *Молодий вчений.* №11(87). 2020. С.344–350. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-74
3. Мурована І. В. Стилізація українського народного танцю в процесі вивчення дисципліни «Теорія та практика українського народного танцю». *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки,* (207), 2022. С. 243-247. DOI: https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-207-243-247
4. Помпа О. Д. Тенденції сучасного народно-сценічного танцю.

Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 25. С. 281–287.

Дяченко Н.С., здобувачка IV курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОПП «Хореографія»
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини
Науковий керівник:
канд. пед. наук, доц. кафедри хореографії
та художньої культури
Бикова О. В.

РОБОТА НАД ПЕРЕДАЧЕЮ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ТАНЦІВНИКА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Танець – це не лише рух, ритм чи техніка. Насамперед – це мова тіла, яка здатна передати найтонші відтінки людських емоцій. У процесі створення хореографічної композиції надзвичайно важливу роль відіграє внутрішній емоційний стан танцівника. Саме завдяки емоціям рухи набувають глибини, щирості й змістовності. Танець має здатність трансформувати емоцію в рух. Це відбувається як на рівні інтуїції, так і через свідоме опрацювання задуму. Таким чином, кожна композиція – це не лише сукупність рухів, а й відображення душевного стану виконавця або його героя.

Емоція, передана щиро, викликає в глядача відповідну емоцію – співчуття. Це і є кінцева мета хореографічної композиції. Успішність якої оцінюється не тільки за технікою, а за здатністю «доторкнутися до душі». Глядач завжди відчуває, коли танцівник проживає кожен рух. І навпаки – технічно досконале, але емоційно порожнє виконання залишає байдужим.

Емоційний стан – це сукупність внутрішніх переживань, які виникають у відповідь на певні стимули: життєві події, особисті спогади, внутрішні конфлікти, естетичне сприйняття. У хореографії ці емоції є основою для створення образу – характеру, що проживається на сцені [1].

Емоційний прояв у танцювальному мистецтві – це ключовий елемент, який надає танцю глибини та виразності. Танцівники використовують власне

тіло, рухи, міміку та жести для передачі широкого спектра почуттів та емоцій: радості, смутку, пристрасті, ніжності, сили тощо. Емоції потребують свого вираження як у класичних танцях (наприклад, балет), так і в сучасних стилях (наприклад, хіп-хоп, сучасний танець). Емоційне вираження робить танець мистецтвом, а не просто фізичною вправою, і дає змогу глядачам співпереживати виконавцю на глибшому рівні [3].

Емоційне вираження в танці дає можливість ніби пережити історію, яку розповідає танцівник. Це може бути історія кохання, боротьби, святкування або будь-якого іншого людського досвіду. Танцівник може використовувати різні хореографічні елементи, як-от ритм, темп, просторова динаміка та взаємодія з іншими танцюристами, щоб посилити емоційний вплив свого виступу.

У різних культурах емоційне вираження в танці може істотно відрізнятися. Наприклад, в індійському класичному танці велика увага приділяється виразності жестів рук і міміки, які використовуються для розповіді історій і вираження складних емоцій. А в африканських танцях акцент зміщується на ритм і ритмічні рухи тіла, що відображають енергію та життєвість.

Внутрішній емоційний прояв у танці відіграє ключову роль у створенні зв’язку між танцюристами та глядачем. Він виникає не тільки через візуальне сприйняття рухів, а й через передачу енергії та атмосфери, які встановлюються на сцені. Коли танцюристи вкладають свої почуття в кожен рух, вони відчиняють двері до свого внутрішнього світу, даючи змогу глядачам не просто спостерігати, а й емпатично співчувати або співпереживати емоціям, які передаються [5].

Здатність танцю відображати і передавати внутрішній емоційний стан робить його потужним інструментом у мистецтві та культурі. Наприклад, у театральних постановках танець часто використовують, щоб підкреслити емоційну напруженість моменту або зосередити увагу на сюжетному повороті. У кіно танець може слугувати ключовим елементом для розуміння персонажів

або просування сюжету. Крім того, важливість емоційного вираження в танці особливо помітна при навчанні та розвитку молодих танцюристів.

Балетмейстери-постановники часто фокусуються не лише на вдосконаленні технічних навичок, а й на здатності виражати та передавати емоції через рух. Це допомагає молодим виконавцям розвивати як фізичну форму, так і художньо-емоційну глибину розуміння хореографічних композицій.

Хореограф, формуючи композицію, не просто добирає рухи відповідно до музики – він шукає спосіб транслювати внутрішній світ виконавця, його переживання, внутрішню драму чи натхнення. Емоційне забарвлення танцювальної постановки здатне торкнутися серця глядача, якщо танцівник не лише виконує рух, а й проживає його.

Процес створення танцю можна порівняти з актом самовираження, де кожен крок, поворот чи пауза – це рефлексія душі. Особливо яскраво це проявляється в сучасній хореографії, де виконавці часто черпають натхнення у власному досвіді, внутрішніх конфліктах, мріях та пошуках гармонії.

Таким чином, гармонійне поєднання технічного вміння з емоційною відкритістю дозволяє створити не просто композицію, а справжній художній витвір, здатний говорити без слів і торкатися найпотаємнішого.

Передача емоційного стану танцівника є одним із ключових аспектів у процесі створення хореографічної композиції. Танцювальне мистецтво – це не лише техніка і рух, а й глибоке емоційне висловлювання, здатне викликати у глядача співпереживання, натхнення або навіть катарсис. Саме тому важливо, щоб хореографічна робота не просто демонструвала фізичні можливості виконавця, а передавала його внутрішній світ, настрій і переживання.

У центрі будь-якої хореографічної композиції завжди стоїть ідея або тема, яка несе певне емоційне навантаження. Це може бути радість, сум, тривога, кохання, боротьба, спокій тощо. Емоційна складова впливає на всі компоненти хореографії: підбір музики, темп рухів, просторові рішення, динаміку, пластику

тіла, міміку та погляд танцівника. Саме через емоцію хореограф задає напрямок розвитку сюжету і встановлює зв'язок між танцівником і глядачем [4].

Танцівник – це не просто виконавець рухів, а співтворець ідейного змісту композиції. Його завдання – не лише точно відтворити хореографію, а й наповнити її особистим відчуттям і глибиною. Успішна передача емоційного стану залежить від здатності танцівника переживати образ, у який він вживається, і від сили його внутрішньої концентрації. Мова тіла має стати продовженням внутрішнього світу.

Важливо також ураховувати індивідуальність виконавця. Один і той самий номер може виглядати зовсім по-різному, залежно від того, хто його виконує. Тому хореограф часто адаптує композицію під особливості характеру, пластики та емоційного вираження конкретного танцівника. Для ефективної передачі емоційного стану у хореографії використовуються такі засоби:

- **рух і жести** – плавні або різкі, швидкі або повільні, відкриті або замкнені – передають внутрішню напругу або спокій;
- **міміка та погляд** – допомагають акцентувати увагу на почуттях персонажа;
- **пластика тіла** – настрій можна передати навіть найменшим рухом пальців чи зміною постави;
- **музичний супровід** – гармонійне поєднання музики з емоційною ідеєю композиції посилює враження;
- **робота з простором** – напрямок руху, рівні (високо – низько), взаємодія з партнерами, глядачем тощо.

Балетмейстер-постановник виступає як режисер і психолог одночасно. Він не лише створює композицію, а й допомагає танцівнику зрозуміти внутрішню суть номера, розкрити себе, навчитися проживати образ. У процесі роботи він може використовувати імпровізацію, бесіди, театральні етюди, асоціативні завдання, щоб «відкрити» емоцію виконавця.

Таким чином, робота над передачею емоційного стану танцівника – це глибокий творчий процес, який потребує емоційної відкритості, технічної

підготовки, взаєморозуміння між хореографом і виконавцем. Лише тоді хореографічна композиція стає живою, справжньою і здатною торкнутись серця глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Емоційний стан. *Український психологічний ХАБ*. URL https://surl.lu/zxfbam
2. Кліщевська І. С. *Пластична виразність сучасного танцю: еволюція хореографічної мови.* Київ: ІПМ НАМУ, 2020. 152 с.
3. Колесник І. Танець і особистість: психологічний аспект. Львів, 2020.
4. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: навчально-метод. посіб. з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень пед. університетів. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. 100 с.
5. Сидоренко О. Сценічна емоційність у хореографії, Харків, 2021.

Єфіменко В. С., здобувачка І курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
ОПП «Середня освіта (Хореографія)»
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини
Науковий керівник:
канд. пед. наук, доц. кафедри хореографії
та художньої культури
Бикова О. В.

ПЕДАГОГІЧНА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: СУТНІСТЬ, ЗМІСТ, СПЕЦИФІКА

У сучасному освітньому просторі педагогічна культура є ключовим чинником ефективності професійної діяльності вчителя, особливо в мистецькій галузі. Хореографія – це синтетичний вид мистецтва, який включає в себе зв’язок руху, музики та емоційного вираження, і вимагає від педагога не лише високого рівня виконавської майстерності та обізнаності, а й здатності у формувати у вихованців художньо-естетичний погляд. У цьому контексті педагогічна культура викладача хореографії постає як комплекс професійних компетенцій, цінностей і методів, що забезпечують гармонійний розвиток особистості учня. Однак, педагогічна культура в сфері хореографічного

мистецтва ще не має достатнього теоретико-методологічного обґрунтування, тому це зумовлює необхідність глибшого аналізу її змісту, структури та специфіки.

Проблематика теми, як мистецька педагогічна культура, висвітлюється у роботах таких науковців як Л. Андрощук, Т. Благова, Б. Колногузенко, С. Куценко, О. Мартиненко, Г. Ніколаї, які досліджували та займалися питаннями про підготовку майбутніх хореографів у системі педагогічної освіти, про теоретичні та методичні формування творчого потенціалу, про педагогічні проблеми танцювальної культури та виховний потенціал хореографічного мистецтва.

У загальноосвітньому розумінні педагогічна культура є багатовимірним феноменом, що має різні трактування у працях дослідників-педагогів.

Так, український педагог, В. К. Буряк визначає, що педагогічна культура являє собою інтегративну характеристику педагогічного процесу, що включає єдність як безпосередньої діяльності людей з передачі накопиченого соціального досвіду, так і результати цієї діяльності, закріплені у вигляді знань, умінь, навичок і специфічних інститутів такої передачі від одного покоління до іншого [1, с. 21].

Гриньова В. М. дотримується такого підходу, що педагогічна культура має розглядатися як діалектична інтегрована єдність педагогічних цінностей: цінностей-цілей і цінностей-мотивів; цінностей-знань; технологічних цінностей; цінностей-властивостей; цінностей-відношень. Вони є базисом, на основі якого вибудовується модель педагогічної культури і які спрямовують та коригують у соціальному, духовному, професійному, особистісному просторі діяльність учителя. Саме духовні цінності є підґрунтям формування всебічно розвиненої особистості; окрім цього, вони розкривають характер і зміст цінностей, характерних для суспільства й сконцентрованих у духовній культурі, що акумульована в мистецтві, науці, моралі, філософії, релігії [3, с. 131].

Отже, педагогічна культура трактується вченими як комплексний феномен, що поєднує ціннісно-смислові орієнтири, діяльнісні характеристики та результати професійної діяльності вчителя.

У хореографічній сфері педагогічна культура має інтегративний характер, оскільки включає систему знань, навичок, особистісних якостей і морально-етичних норм, які забезпечують ефективне навчання та виховання учнів у мистецтві танцю. Вона поєднує методологічні, психологічні, комунікативні та етичні аспекти діяльності викладача, сприяючи його професійному становленню та підвищенню якості освітнього процесу. Ключовими складовими педагогічної культури у хореографічному мистецтві є: професійна компетентність; комунікативні навички; емоційний інтелект; психологічна підготовка викладача.

Професійна компетентність охоплює знання стилів і жанрів танцю, методики викладання, вікових та фізіологічних особливостей виконавців. Важливим аспектом є також володіння основами анатомії та психології для забезпечення безпечного навчального процесу, а також музична грамотність, оскільки хореографія нерозривно пов’язана з музичним мистецтвом.

Комунікативні навички сприяють ефективній взаємодії не тільки з виконавцями, а й батьками та колегами, що забезпечують зрозумілу передачу знань і створюють сприятливі умови та атмосферу для навчання. Емоційно-психологічна складова включає здатність розпізнавати, контролювати власні емоції, розуміти та підтримувати емоційний стан виконавців та створювати довірливі стосунки; допомагає адаптуватися до індивідуальних особливостей виконавців, сприяє їхньому особистісному зростанню та розвитку мотивації до навчання; вміти справлятися з напруженими та стресовими ситуаціями.

Зміст педагогічної культури у викладанні хореографії проявляється у принципах та методах педагогічної діяльності. Завданням викладача є вміння знаходити підхід до кожного виконавця, тобто враховувати фізіологічні особливості, психоемоційний стан та рівень підготовки виконавців. Викладач

має проаналізувати координаційні можливості, гнучкість, витривалість, вміння відчувати ритм, для покращення адаптивності навчального матеріалу.

Викладання хореографії є синтезом мистецтва та педагогічної майстерності, проте за відсутності належного методичного підходу та врахування біомеханічних принципів руху воно може призводити до підвищеного ризику травматизму. Тому, танцювальне мистецтво має тримати баланс між строгими технічними нормами та можливістю експериментувати, розвивати індивідуальну творчість, пластичність та артистичність. Завдяки дисципліні, забезпечується стабільність, формуються нові нейронні зв'язки, та знання про професійну етику. У той час, творча складова сприяє покращенню креативного мислення, розширенню імпровізаційних навичок та відчуття образу.

Також визначальним компонентом у формуванні стійкої активності та емоційної залученості є позитивна мотивація. Використовуючи позитивно-емоційне підкріплення під час навчання в учнів розвивається впевненість в собі, знижується рівень тривожності та підвищується працездатність.

Користуючись методами навчання у педагогічній діяльності, їх можна поділити на традиційні та сучасні. Традиційні методи навчання у хореографії базуються на принципах класичної педагогіки та емпіричному досвіді поколінь танцівників. До них можна віднести методи демонстрації, коли викладач безпосередньо демонструє свої навички; метод повторення, який полягає у відтворенні рухів для їх закріплення та покращення техніки виконання; метод наслідування, який базується на спостереженні та копіюванні рухів виконавцями. Він ефективний на початковому етапі навчання, коли необхідно сформувати базові навички [2].

До більш сучасних методик відносяться інтерактивні методики, тобто при роботі з виконавцями може проводитися аналіз відеоматеріалів, що дозволяє їм самостійно переглядати власні виступи, виявляти помилки та коригувати їх. Також використання записів виступів відомих танцівників та колективів допомагає глибше зрозуміти стиль та естетику різних хореографічних напрямів.

Під час пандемії викладачі хореографії змушені були адаптувати освітній процес до нових умов, освоюючи методи дистанційного навчання, що для мистецтва танцю стало значним викликом. Аналіз наслідків такого підходу свідчить про його неоднозначний вплив: хоча онлайн-навчання забезпечило безперервність освітнього процесу, воно спричинило зниження ефективності засвоєння рухової техніки та обмежило можливості розвитку просторового сприйняття й корекції помилок. Попри ці труднощі, педагоги змогли адаптувати методологію викладання, розширивши інструменти навчання та інтегрувавши цифрові технології в хореографічну освіту. Проводилися онлайн-заняття, створювалися різноманітні програми, мобільні додатки як для теоретичного засвоєння матеріалу, так і для практичного виконання.

Специфікою педагогічної культури у хореографічному мистецтві є те, що вона поєднує мистецьку майстерність, методичну компетентність і психологічну чутливість викладача. Її специфіка визначається необхідністю гармонійного поєднання традиційних підходів до навчання з сучасними технологіями та інноваційними методами, спрямованими на розвиток технічної, артистичної та креативної складових танцю. Також педагогічна культура в хореографії передбачає формування не лише професійних навичок, а й художнього світогляду, емоційної виразності та індивідуального стилю учня, що робить її унікальною у сфері мистецької освіти.

По-перше, педагогічна культура хореографа може формуватися під впливом національних традицій, історичних особливостей та культурного контексту країни, що буде відображатися у його творчій діяльності, стилі викладання і т. д.

По-друге, для викладача-хореографа є важливим методична компетентність, технічна підготовка та артистична виразність. Здатність передавати рухові навички виконавцям залежить не лише від володіння технікою, а й від уміння мотивувати, комунікувати та емоційно впливати на виконавців. Артистичність хореографа як педагога сприяє розвитку творчого потенціалу учнів та формуванню сценічного образу.

По-третє, наразі є актуальним використання у своїй діяльності імпровізаційних елементів, що є важливим методичним інструментом у хореографічній педагогіці для сприяння розвитку творчого мислення та пластичності виконавця, та виховання індивідуального стилю. Використовуючи імпровізацію у навчальному процесі, викладач має змогу адаптувати навчальний процес до особливостей кожного виконавця, притому сприяючи формуванню унікальної виконавської манери.

Педагогічна культура у контексті хореографічного мистецтва є комплексним явищем, що поєднує професійну майстерність, методичну компетентність та художньо-естетичний світогляд педагога. Важливим аспектом педагогічної культури є гармонійний взаємозв'язок технічної, артистичної та дидактичної майстерності. Ефективний хореограф-педагог не лише передає виконавські навички, а й формує у студентів сценічну виразність, емоційність та індивідуальний стиль, сприяючи їхньому творчому розвитку. Використання імпровізації та індивідуального підходу до навчання сприяє розвитку креативності, самовираження та пошуку унікального хореографічного стилю.

Педагогічна культура хореографа безпосередньо впливає на якість освітнього процесу, оскільки визначає методику навчання, мотивацію учнів і формування їхніх професійних компетентностей. Інтеграція сучасних педагогічних технологій та збереження національних хореографічних традицій створюють умови для ефективної підготовки майбутніх виконавців та педагогів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Буряк В. К. Педагогічна культура: теоретико-методологічний аспект: монографія. Київ: «Деміур», 2005. 232 с.
2. Волкова Н. П. Педагогіка: навч. посіб. Вид. 2-ге, переробл., доп. Київ: Академвидав, 2007. 616 с.
3. Гриньова В. М. Педагогічна культура майбутнього вчителя – організатора міжкультурної взаємодії школярів. *Науковий вісник*

Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. 1, 2015. С. 130–133.

Заєць С. С., канд. пед. наук,
доц. кафедри хореографії та художньої культури
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ПАВЛА ВІРСЬКОГО)

Постановка проблеми. У світі є близько двох тисяч народів – і тільки двісті націй. Шанси народу стати нацією досить невисокі, від 1 до 10 відсотків. Це дуже низький шанс. Нація – значно складніший конструкт, це етносоціальна спільнота, об'єднана певною самоназвою, мовою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних і політичних цінностей, усвідомленням своєї ідентичності (національною самосвідомістю) [4].

Аналіз досліджень. Національно-патріотичне виховання на традиціях українського народу досліджували О. Вишневський, О. Гевко, М. Стельмахович, М. Щербань; розвиток теорії та практики патріотичного виховання засобами мистецтва висвітлено в роботах О. Стьопіної, Т. Шклярової та ін.; мистецтвознавчий аспект народного танцю України розглядали В. Верховинець, П. Вірський, Г. Гуменюк, А. Кривохижа, В. Марущак, Ю. Марко, Б. Стасько.

Проте сьогодення актуалізує питання формування національної свідомості українця в контексті проектної діяльності за матеріалами творчої спадщини Павла Вірського.

Мета статті. Розкрити актуальність формування національної свідомості українця в контексті хореографічних постановок Павла Вірського. Означити зміст хореографічного репертуару, форми і методи реалізації хореографічних проектів національного характеру.

Виклад основного матеріалу. Україна перебуває в стані війни проти російськиих окупантів з 24 лютого 2022 року і потребує особливої уваги щодо формування національної свідомості підростаючого покоління українців.

Формування національної свідомості це усвідомлення своєї приналежності до української нації, розуміння культурно-історичного досвіду рідного народу, його традицій, звичаїв та обрядів, багатовікової виховної мудрості, духовності та визнання конкретно-історичних загальнолюдських гуманістичних, демократичних цінностей. Формування свідомості особистості відбувається поетапно. Важливим моментом процесу формування національної свідомості молоді - є прояв власної позиції щодо ціннісної орієнтації, світогляду [6].

Психологія українця – це психологія працьовитого господаря, умілого хлібороба, захисника прав особистості і державної незалежності Батьківщини – України. Національний характер українців формувався протягом віків. Вічний пошук правди, гостинність і щедрість, ласкавість і доброзичливість, пісенність і музичність, працьовитість і талановитість, ніжність і глибокий ліризм, волелюбство і душевне багатство – лише деякі типові якості відомого в цивілізованому світі українського національного характеру. Історична місія наставників – всіляко підтримувати, зберігати і розвивати національний характер.

Найважливішою громадською рисою особистості є сформованість національної свідомості, патріотичних почуттів до рідної землі, свого народу, готовності до праці в ім’я України. Дієвим засобом відродження нації є формування в людини національної гідності й гордості за свою країну, відмова від почуття національної меншовартості, національної неповноцінності, що формувалося віками.

Соціум потребує міфу. Без міфу ніхто не може жити, жодне суспільство. Без міфу ми всі перетворюємося на таких собі егоцентриків-егоїстів, які не мають спільної мети. Міфи – те, що нас об’єднує. Міф – це не про створення

якоїсь зручної правди. Міф – це про те, що робить нас великими, про те, що дає нам відчуття, що маємо якусь особливу місію [8].

Є люди, які не звертають уваги на об'єктивний стан історії, а нібито починають розвивати свої проєкти, які йдуть проти історії. Дуже умовно кажучи, ними є: Тарас Шевченко; Іван Франко; Василь Стус. Ми зазвичай вживаємо імена національних поетів, бо вони є найбільш символічними. Це фігури першого ряду, а за ними сотні імен діячів культури і мистецтва.

Крім всього, мають бути інституції, які ці емоційні міфи зберігають, примножують і роблять їх більш ефективними. Має бути хтось, хто будує пам'ятники, друкує «Кобзар», готує бутерброди на Євромайдані, збирає донати на армію. Підставово ці інституції – це кав'ярні, університети, нецензурована преса, вільна Церква, міське самоврядування.

Отже, національне виховання своїм змістом, формами і методами, власне, й забезпечують підготовку громадян, які живуть, діють, розвиваються на основі визначених державних законів та морально-етичних традицій, звичаїв українського народу [7].

В умовах війни це особливо важливо не втратити здобутки культури і мистецтва, а зберегти й передати наступним поколінням.

Особливу роль в процесі становлення свідомого патріота України відіграє проектна діяльність, яка передбачає системне та послідовне моделювання тренувальної технології, а саме: активізація пошукових зусиль учасників педагогічного процесу; дослідження і розробка оптимальних шляхів вирішення проектів; публічний захист з аналізом результатів від експертів; демонстрація чи впровадження проєкту в життя [1, с. 108-112].

Проєкти можуть бути різного спрямування. Розглянемо види проектної діяльності у різних формах реалізації (індивідуальної, групової, колективної), за матеріалами творчої спадщини Павла Вірського.

У творчості українського хореографа питання співвідношення спадкоємності й інновацій у передачі накопиченого досвіду постановчої роботи сучасникам та його творче переосмислення є частиною проблеми національних

традицій і новаторства. Цю художню проблему вирішували шляхом доведення виразності українського народно-сценічного танцю до вищого рівня за допомогою глибокого проникнення артистами-виконавцями в суть режисерсько-балетмейстерського задуму, його свідомого й майстерного відтворення, що дозволяло розкрити у власній інтерпретації художні хореографічно-музичні образи сценічних персонажів.

Жанроутворювальні компоненти, які визначалися задумом твору та логікою авторського творчого втілення, сягали в різнопланових інсценізаціях від малих форм, таких як танцювальна мініатюра («Подоляночка», «Горлиця», «Ляльки», «Чумацькі радощі»), до розширених у сюжетному плані хореографічних сюїт і композицій («Ми з України», «Червона калина», «Новорічна метелиця», «Коломийки», «Моряки флотилії Україна», «Колгоспне весілля», «Весілля в Україні»), картин («Запорожці», «Ми пам'ятаємо», «Сестри») і балетів («Чорне золото», «Жовтнева легенда», «Казка про любов»).

Обираючи жанр, митець визначався з тим ідейним напрямом, у якому рухалась його творча думка щодо художньо-балетмейстерського рішення, формувалася режисура, наповнювалася змістом сценічна дія, набували конкретних рис характери сценічних персонажів.

Розширюючи межі жанру, Павло Вірський відійшов від усталених традицій, створив умови для їх збагачення через розкриття сюжетної лінії лексикою танцю, танцювально-пластичними засобами, новою сценічно-образною символічною мовою, пантомімою, що поглиблювало художній зміст театралізованого хореографічного твору. Синтез нових лексичних засобів, народної та класичної хореографії, музики, пантоміми, а також прийомів ілюзіону сприяв народженню нового художньо-образного жанрового утворення («Ой, під вишнею», це видовище вражало глядача своєю незвичною театралізацією й оригінальністю)

Балетмейстер, динамічно розвиваючи зміст хореографічних композицій і мініатюр, вкладав нове бачення у свої творіння, що були забарвлені неповторним колоритом театралізованого українського фольклору та

передавали емоційно-душевний стан і характер його сценічних персонажів («Хміль», «Шевчики»).

Варто застосовувати в роботі над створенням творчого проекту методику роботи Павла Вірського над створенням хореографічної вистави в його авторському театрі танцю.

В його методиці було виявлено три основні стадії виникнення й розвитку художньо-сценічного образу його постановок.

Перша характеризується впливом життєвих явищ і творів мистецтва, де музика допомагає побачити ці явища в тій художній формі, у яку втілили їх композитор і автор сценарію (лібрето) та переробили силою своєю творчої уяви. І ось саме на цьому етапі фактично відбувається перша «зустріч» балетмейстера-постановника з музичним твором (піснею, балетно-музичним твором).

Друга характеризується пошуками засобів виражально-пластичних рухів і міміки, які б відповідали характеру сценічного героя, його образу, діям і за допомогою яких артист ансамблю повинен був передати танцювально-театралізований образ.

І, зрештою, третя стадія – це показ у концертній програмі «готової художньої продукції», котра є завершеним утіленням танцювально-ігрового образу й усього авторського задуму в цілісному вигляді. На цьому етапі художній витвір митця стає предметом оцінки глядачів, які розглядають його крізь призму театральної моделі сценічної постановки пластики народного танцю.

Всі згадані стадії належать до єдиного творчого процесу формування художньо-сценічного образу, а їх диференціація умовна. Осмислення цього процесу під час роботи над хореографічним твором, його аналіз розкривають особливості формування виражальних засобів та творчих методів і мистецьких принципів Павла Вірського у створенні драматургії ігрового художнього образу при відтворенні характерів сценічних героїв хореографічнотеатралізованих міні-вистав митця.

В народно-хореографічному мистецтві Павла Вірського можна простежити магістральні лінії, так звані константи, котрі зазвичай є визначальними. До таких констант варто віднести танцювально-театральне дійство і симфонію. Ці обидва поняття об'ємні та багатожанрові.

Вводячи елементи хореографічної поліфонії (коло, лінії, півколо тощо) і симфонізації в народно-хореографічне мистецтво, Павло Вірський прагнув відтворити увесь накопичений досвід української культури минулого і сучасного. Саме симфонізація драматургії народно-сценічного танцю з його поліфонічною структурою художнього образу, завдяки розширенню хореографічного малюнка за рахунок збільшення амплітуди композиційної побудови мізансцен і танцювальних рухів (не тільки ідентичних, але й діаметрально протилежних) у різних метроритмах при чітко визначеному музичному супроводі, дає той синтез, на основі якого й має розвиватися українська народна хореографія.

Особливу роль в процесі формування національної свідомості українця, як майбутнього вчителя хореографії України відіграє проектна діяльність, яка передбачає системне та послідовне моделювання тренувальної технології, а саме: активізація пошукових зусиль учасників педагогічного процесу; дослідження і розробка оптимальних шляхів вирішення проектів; публічний захист з аналізом результатів від експертів; демонстрація чи впровадження проєкту в життя [1, с. 108-112].

За визначенням проектної діяльності Л. Мартинець, це – система різних практичних дій особистості (групи, колективу), спрямованих на створення певного творчого здобутку.

1. Проєктна діяльність відрізняється від просто колективно підготовленого заходу або групової діяльності з наданням наочних результатів тим, що демонструє головний результат проєкту – аналіз власної діяльності та пред'явлення способу розв'язання окресленої проблеми [3, с. 10-13].

2. Проєктне навчання сприяє раціональному сполученні як теоретичних знань так і практичних вмінь для вирішення конкретної проблеми, при цьому

використовується сукупність проблемних, дослідницьких, практичних методів роботи, які є за своєю сутністю завжди творчими.

Результати проєктної діяльності можна класифікувати на: *технологічні* – проекти, націлені на модернізацію існуючих і розробку нових технологій; *дослідницькі* – проєкти, які мають структуру, наближену до наукового дослідження; *творчі проєкти* – не мають визначеної структури яка б була спільною усіх учасників діяльності, вона підпорядковується інтересам учасників проєкту і розвивається, поступово залежно від кінцевого результату; *інформаційні* – проєкти, націлені на збирання, оформлення і представлення інформації, її аналіз і узагальнення фактів; *практико-орієнтовані* – проєкти, в яких результат діяльності учасників чітко визначено з самого початку, він орієнтований на соціальні інтереси учасників [2, с. 76-78].

Слід зауважити, що не можна прослідкувати чіткого розмежування між видами даної класифікації проєктів, так як будь-який із них може включати в себе ознаки іншого виду. Тому такий поділ є умовним.

Педагогічна діяльність в рамках проєктної діяльності включає в себе низку умовних етапів: *ідентифікація*; *попередній план дій*; *практичне виконання*; *презентаційний*; *контрольний*.

Отож, здобувачі ОС «Магістр» УДПУ імені Павла Тичини працювали над створення презентації / відеомонтажу з визначеної теми «Творчий шлях хореографів, балетмейстерів України». Студенти самі обирали видатну постать хореографічного мистецтва, досліджували біографію, творчий шлях становлення особистості та національну ідею чи особливий внесок у розвиток українського хореографічного мистецтва. Створювали самостійні хореографічні постановки різного жанру і форми, презентували їх комплексно як проектну діяльність. Таким чином, кожен відкрив для себе щось нове, цікаве і в то й же час саме українське, цінне й особливе.

Проєктну діяльність можна ототожнювати із творчим процесом, який також має свої етапи: підготовка (інтенсивне ознайомлення з проблемою),

натхнення (виникнення ідеї, дія уяви), інсайт (мить осяяння, раптового розуміння) та ухвалення рішення (виконання творчого задуму) [5, с. 288].

Хореографічна композиція «Вишивальниці» є тим засобом формування національної свідомості майбутніх вчителів хореографії. Підготовка теоретичного матеріалу з композиції танцю відображає всі елементи і етапи усвідомлення особливостей національного характеру і душі українців.

Це насправді унікальна хореографічна композиція. В ній показано процес творення самого полотна, а також вишивку на ньому. Завершується танець показом вже витканого полотна з колоритним орнаментом.

Насправді танець «Вишивальниці» трохи складний, адже задіяні стрічки, використовуються елементи переплітання стрічок. Прості танцювальні рухи ускладнені розмаїттям танцювальних малюнків. Його унікальність в тому, що цей танець розкриває український характер, колорит української вишиванки, а особливо те, що вишиванка – це краса української дівчини, вишиванка – це українська душа.

Структура та механізм проєктного навчання має підґрунтя ідеї проблемного навчання. Під керівництвом та допомогою викладача, здобувач вищої освіти бере участь у розробці чи створенні нових продуктів, які характеризуються взаємною новизною та практичним значенням.

Як і будь-яка практична діяльність, проєктні технології, мають двох учасників процесу: суб’єкта і об’єкта проектної діяльності. Так із однієї сторони це є викладач, з іншої – здобувач вищої освіти. Кожна із сторін має свої певні функції, вони між собою взаємопов’язані, що призводять до успішного виконання проєкту.

Висновки. Проєктна діяльність забезпечує встановлення двостороннього зв’язку між теорією і практикою в процесі підготовки вчителя хореографії. Практикою доведено, що тільки проектна діяльність перетворює здобувача в суб’єкт педагогічного процесу. Студент набуває власний досвід професійної діяльності, розвиває власні здібності, формує свій творчий потенціал як хореограф. Набуті вміння і навички в процесі реалізації проектної діяльності

набувають особливої міцності досвіду і свідомості, також асоціативно пов'язані з отриманням задоволення, яке стає стимулом до нового пошуку, прояву творчості.

В результаті реалізації проєктної хореографічної діяльності у майбутніх хореографів покращується рівень засвоєння таких показників національної культури: любов до України та повага до її національної культури; знання історії виникнення та розвитку народної української хореографії; знання історії костюму; вміння виконувати вправи народно-сценічного танців біля станка та на середині залу; практичні вміння виконувати характерні рухи українського танцю; здатність до оцінювання творів видатних майстрів хореографічного мистецтва; знання танцювального репертуару Наддніпрянської України; знання особливостей народних танців та сценічних костюмів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заєць С. С. Проєктна діяльність як засіб формування творчої особистості хореографа у процесі професійної підготовки. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 53. Том 1. С.108-112. http://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/15.pdf

2. Косович О. Проектна діяльність як одна з форм інноваційних методичних технологій навчання. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Педагогіка. Соціальна робота. 2011. Вип. 22. С. 76-78.

3. Мартинець Л. А. Проектна діяльність у навчально-виховному процесі загальноосвітнього навчального закладу. Освіта та розвиток обдарованої особистості. 2015. № 3. С. 10-13. 7.

4. Нація. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Нація (дата звернення: 22.09.2023).

5. Роменець В. А. Психологія творчості: Навч. посібник. 3-те вид. Київ: Либідь, 2004. 288 с.

6. Сімейно-побутова культура та домашня економіка: Навчальний посібник/ За ред. Т.Б. Гриценко, Т.Д. Іщенко, Т.Ф. Мельничук. К.: Вища освіта, 2004. 480 с.

7. Lavrynenko, S., Bykova, O., Zaıets, S., Syzonenko, V., Bılova, N., & Bıdyuk, D. (2023). Development of Choreographic Education in the Context of

Cultural Development of Society. Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala, 15(1), 383-401. https://doi.org/10.18662/rrem/15.1/702

8. URL: https://mpf.udpu.edu.ua/vitaemo-peremozhtsiv-mizhnarodnoho-bahatozhanrovoho-festyvalyu-konkursu-mystetstv-moya-mystetska-ukrajina/ (дата звернення: 15.02.2025).

Клімова Д. О., здобувачка IV курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності 024 Хореографія
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
Науковий керівник – докт. філософії,
ст. викладачка кафедри хореографії та художньої культури
Подгорінова А. Ю.

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ «ДУША БУДИНКУ НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ»

У сучасному світі мистецтво посідає особливо важливу роль. Воно здатне викликати емоції, доносити до глядача ідеї митців, привертати увагу суспільства до важливих речей, виховувати майбутні покоління та сприяти збереженню культурної спадщини заради майбутнього. Науково-творчий проєкт «Старовинні споруди мого міста» кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини покликаний привертати увагу до історично цінних пам’яток матеріальної культури України та сприяти їх відновленню та збереженню.

Частина цього науково-творчого проєкту – хореографічна композиція «Душа будинку Надії Суровцової» – побудована на основі життєвої історії української громадської діячки, журналістки, авторки мемуарів, редакторки іншомовних видань Міністерства закордонних справ УНР, перекладачки, докторки філософії, жертви сталінського терору, яка майже все життя прожила в Умані.

Надія Суровцова народилася в Києві 18 березня 1896 року, а невдовзі її родина перебралась до Умані. Здобула гімназійну освіту із золотою медаллю. З метою вступу на Бестужевські вищі жіночі курси, вирушила до Санкт-

Петербурга. Там її зацікавила Українська громада і «Українське студентське земляцтво».

До 1917 року навчалася на історико-філологічному факультеті Петербурзького університету, брала активну участь в українському студентському житті. Як представниця групи Євгена Нероновича, що займала антивоєнні позиції, переїхала до Києва.

Після Лютневої революції 1917 р. і постання Центральної Ради, двісті українських студентів-петербурзців делегували Суровцову до Києва, на прийом до М. Грушевського. Як інструктор УЦР, вона проводила агітаційну роботу на Уманщині, їздила по селах, була заступницею голови уманської «Селянської спілки» [2].

Після повернення до Києва, незакінчену петербурзьку освіту продовжила в Київському університеті. Працювала в Українській Центральній Раді. Активний діяч Селянської Спілки, співробітник київської газети «Трибуна». У 1917 році редагувала чужомовні видання Міністерства Закордонних Справ у Києві. З 1 грудня 1917 року була призначена на посаду діловода Департаменту в справах біженців при Генерального Секретарства внутрішніх справ.

У 1918 році емігрувала до Австрії. Закінчила філософський факультет Віденського університету. Після захисту дисертації на тему «Богдан Хмельницький та ідея української державності», 30 червня 1920 року в університетській залі Відня їй присвоєно ступінь доктора філософії. Надія Віталіївна стала першою жінкою з України – доктором філософії [3]. Працювала викладачем у Віденській сільськогосподарській академії.

Брала участь у роботі жіночих організацій, зокрема, у роботі Міжнародної жіночої ліги миру і свободи, була делегаткою на конгресах Ліги у Відні, Дрездені, Гаазі, Амстердамі, Парижі та Вашингтоні. Член закордонної Національної Ради, заступниця голови Товариства прогресивних журналістів Європи, член австрійської філії групи Ромена Роллана й Анрі Барбюса «Клярте».

У 1925 році переїхала до СРСР, спочатку – до Москви, потім – до Харкова. Працювала в різних установах істориком, співробітницею у системі Головліту, кіноуправлінні, у радіотелеграфному агентстві, у Наркоматі іноземних справ.

У 1927 році заарештована органами ГПУ СРСР, засуджена і заслана в табори ГУЛАГ СРСР. Звільнена лише 1954 року.

У 1956 році вона була реабілітована, а на початку 1957 р. переїхала у Київ, як «рівноправна громадянка України».

Незабаром повернулась до Умані де оселилась у батьківському будинку. Займалась літературною і громадською роботою, контактуючи з провідними письменниками того часу. Збирала книжки, скульптури, картини, впорядкувала бібліотеку для місцевого краєзнавчого музею, вела екскурсії там, а також у парку «Софіївка». Зібрала унікальні матеріали про парк та його героїню – графиню Софію Потоцьку, коли працювала в бібліотеках Львова і Києва.

Очолювала товариство охорони пам’яток історії та культури, сприяла реставрації місцевого костелу і відкриттю в його приміщенні картинної галереї.

У 1958 році підготувала збірку новел «По той бік» (не видано). Залишила спогади. Останні місяці життя вона тяжко хворіла і 13 квітня 1985 року померла. Похована в Умані.

Визнання прийшло до Надії Суровцової посмертно. Від 1989 р. і в 1990-х роках про неї з’являються публікації та спогади у періодичній пресі. У 1996 році Видавництво імені Олени Теліги за ініціативи й упорядкування Лесі Падун-Лук’янової, видало унікальні «Спогади» Н. Суровцової, а в 2001 році праці її «Листи», книгу першу [4].

В Умані за адресою: вул. Воїнів-інтернаціоналістів, 6 діє Меморіальний музей-квартира Надії Суровцової. Меморіальна частина музею відтворює атмосферу, в якій жила і працювала громадська діячка. Експозиція закладу представлена двома залами, в одному з яких експонуються документи та фото періоду життя і творчості Надії Віталіївни, а в іншому відтворено інтер'єр її

помешкання [5]. Саме його дух патріотизму, активної громадянської позиції та надії на краще майбутнє ми прагнули передати у хореографічній композиції.

Для лібрето номеру було обрано вірш Надії Суровцової, який вона написала у таборах у 1929 році:

«Мене звуть тридцять сім.
Я ще марю так часто о тім та о сім,
Я була молодою, як інші дівчата,
Був у мене і дім, була рідная хата…
Та розвіялось все, розлетілось мов дим…
Мене звуть тридцять сім.
Чарівниця лиха той навіяла сон.
Ні, не вірю в примару з північних сторон!
Усміхнеться ще сонце, повернеться мрія,
Називатимуть знов мене люди Надія!..» [1, с. 4]

Одним із яскравих художніх прийомів, що сприяють більш повному розкриттю образу, є *відеозйомка хореографічної композиції на локації* – у Музеї-квартирі Надії Суровцової. Атмосфера будинку, пронизана ідеями та переживаннями героїні, переносить глядачів у часи творчості Надії Віталіївни.

Хореографічна композиція розпочинається із огляду будівлі музею зовні та всередині з коротким словесним описом за кадром. Головна героїня, яка виконує роль Надії Суровцової, сидить за письмовим столом та пише у блокноті фразу зі своїх спогадів: «Минають літа, минули весни. Роки, повні бурхливого, яскравого життя, помилок і поривів, самовідданості, страждань, щирости, щирости глибокої, прозорої…».

Рух починається в будинку, але потім одразу переміщується на іншу локацію – сцену (за браком достатньої кількості простору на локації). Зміна локації відбувається шість разів (із будинку на сцену і навпаки) протягом хореографічної композиції. У поєднанні із динамічною музикою та хореографічним текстом цей прийом сприяє більш яскравому вираженню ідеї

про те, що сподівання на щасливе майбутнє України досі живуть у стінах будинку Надії Суровцової.

Важливим у хореографічній композиції є *прийом наростання, нагнітання експресії, динаміки танцю*, що співзвучне із динамікою у музиці. У хореографічному тексті композиції це проявляється через використання швидких обертів (chaîne та pirouette) та стрибків (jeté en tournant та sissonne).

У кульмінаційний момент акцентує увагу глядача *хореографічна* (відповідно, і музична) *пауза*. Солістка завмирає, ніби впираючись руками у стелю, погляд спрямований вгору. Така поза символізує

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристократка духу: до 125-ліття від дня народж. Надії Суровцової: біобібліогр. покажч. / Управління культури та охорони культур. спадщини Черкас. облдержадмін., Комун. закл. «Обл. універс. наук. б-ка ім. Тараса Шевченка» Черкас. облради; [уклад. Л. Т. Демченко; наук. ред. та авт. вступ. ст. В. Т. Поліщук]. Черкаси: ОУНБ ім. Тараса Шевченка, 2020. 32 с.
2. Геник С. 150 видатних українок. Суровцова Надія. Івано-Франківськ, 2003. С. 196–197.
3. Герасимова Г. П. Суровцова Надія Віталіївна. Українські історики XX ст. : бібліогр. довід. / Ін-т історії України НАН України ; редкол.: В. А. Смолій (гол. ред.) [та ін]. Київ : Львів, 2003. Вип. 2, ч. 1. С. 314–316.
4. Коцюбинська М. Надія // Ми – в історії. Київ, 1998.
5. Меморіальний музей-квартира Надії Суровцової. Вікіпедія: вебсайт. URL: https://surli.cc/icvumt

Мазуренко А. Ю., здобувачка ІІ курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності 024 Хореографія
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
Науковий керівник – канд. пед. наук, доцент
кафедри хореографії та художньої культури
Заєць С. С.

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ЯК ХОРЕОГРАФА-БАЛЕТМЕЙСТЕРА.

Кожна країна багата на талановитих митців. Одна з яскравих постатей української хореографії – Павло Вірський. Формування особистості Павла Вірського залишається актуальним. Що і як впливає на формування особистості, її світогляду, цінностей, переконань та життєвої позиції завжди залишаються відкритими для дослідників. З цієї точки зору можна розглядати види та процес соціального виховання. До видів відносять: освіту; життєвий досвід; індивідуальні особливості особистості. До процесу соціального виховання відносять: процес включення в систему різноманітних організацій; процес набуття соціального досвіду, їх інтеріоризація; процес прояву поведінкових реакцій як результат екстеріоризації набутого соціального досвіду.

Дослідити соціокультурні чинники формування особистості Павла Вірського як хореографа-балетмейстера.

Формування особистості Павла Вірського – це унікальний процес, що відбувався під впливом сімейного середовища, історичних подій та мистецьких традицій. Народжений у дворянській родині в Одесі, він змалечку був оточений культурною атмосферою: родина відвідувала театр, оперу, де хлопчик захоплювався музикою та сценічним мистецтвом. Однак його життя зазнало кардинальних змін після революційних подій 1917 року. Здобуте виховання та складні життєві обставини сприяли його наполегливості, працелюбності та прагненню досягти мети, що стали ключовими рисами його характеру.

Освіта та зустріч із талановитими наставниками відіграли вирішальну роль у становленні Вірського як хореографа. Навчання в Одеському музично-драматичному училищі та Московському хореографічному технікумі дало йому ґрунтовні знання з класичного балету та новітніх танцювальних технік. Вплив таких педагогів, як В. Пресняков, Р. Баланотті та К. Голейзовський, сприяв формуванню його хореографічного стилю, що поєднував академічну майстерність із новаторськими підходами.

Захоплення українським народним танцем, яке зародилося ще в студентські роки, стало основою його майбутньої творчості. Спостерігаючи за народними колективами та аналізуючи традиційні танцювальні мотиви, Вірський прагнув створити національну сценічну хореографію, яка б зберігала автентичність, але водночас мала виразність і динаміку класичного балету. Саме цей підхід згодом дозволив йому реформувати український народно-сценічний танець, вивівши його на світовий рівень.

Павло Павлович Вірський — видатний український хореограф, реформатор українського сценічного танцю, творець (1937) і багаторічний керівник Державного Академічного ансамблю народного танцю України (із 1977 — імені П.Вірського). Народний артист СРСР (1960), лауреат Державної премії СРСР (1950, 1970) і Державної премії України ім. Тараса Шевченка (1965).

Народився він 25 лютого 1905 року в Одесі. Родина мала дворянське походження. Дід займався банківською справою, бабуся – випускниця інституту шляхетних панянок. Батько був інженером і мав надію, що Павло теж піде батьківською стежиною. Спочатку хлопчину відправили до престижної Рішельєвської гімназії. Мріяли навіть про освіту для нього за кордоном. Але «точні» науки Павла не приваблювали, натомість він мав відмінні оцінки з усіх предметів, пов'язаних із музикою. Щонеділі родина відвідувала оперу, театральне дійство заворожувало. Тоді хлопець і вирішив присвятити себе мистецтву. Довелося домашнім зрозуміти і погодитись із захопленням сина.

Але події 1917 року зруйнували життя родини Вірських. Щоб вижити в складні часи, довелося працювати навіть дванадцятирічному Павлові. Паралельно з навчанням підліток був сторожем, потім вантажником на будівництві, статистом в одеському оперному театрі. Після гімназії юнак вступив до Одеського музично-драматичного училища, продовжив науку в Московському хореографічному технікумі імені А. Луначарського [2].

Майбутній віртуоз танцю, Павло Вірський, прийшов до балету не в дитинстві, як це зазвичай буває, а вже після 18 років. Тоді мало хто вірив у можливість його успішної кар'єри в цій сфері. Проте завдяки вдумливості та старанності він з перших днів навчання прагнув отримати максимум від своїх наставників. Учителі відіграли значну роль у формуванні Вірського як хореографа: В. Пресняков впроваджував принципи вільної ритмізованої пластики, Р. Баланотті прищепив любов до класичної хореографії та італійської школи, а К. Голейзовський надихав своїми сміливими експериментами, спрямованими на оновлення класичних традицій.

Водночас Павло, ще студентом, захоплювався українським народним танцем, спостерігаючи за виступами багатьох виконавських колективів. Уже тоді він мріяв наповнити народний танець яскравим театральним дійством. Після завершення навчання в технікумі Вірський повернувся до Одеси, де розпочав роботу в оперному театрі як танцівник і балетмейстер. У 1928 році разом із другом і співавтором Миколою Болотовим він представив публіці новаторську постановку балету Рейнгольда Глієра «Червоний мак», а вже наступного року вони здійснили постановку «Есмеральди» Цезаря Пуні.

Одеська балетна трупа, заснована в 1910-х роках, по закінченні війни швидко відновлювала свою колишню славу. З 1923 – під керівництвом балетмейстера Р.Баланотті один за одним ставилися кращі класичні балети: «Лебедине озеро», «Горбоконик», «Корсар». Коли темпераментний, вразливий хлопчик із розтерзаного роками громадянської війни і голодовкою міського життя якось потрапив на балетний спектакль, – то потрапив у театрі в інший

світ — світ прекрасних дам і шляхетних рицарів, світ, у якому принц завжди перемагав злого чаклуна. І це вирішило його долю [1].

Ще юним Вірський вступає до Одеського музично-драматичного училища, де хореографічне відділення очолював В. Пресняков (чудовий, характерний танцівник Маріїнського театру в Петербурзі, учасник Російських сезонів у Парижі, пропагандист ритмічної гімнастики Далькроза і "вільної пластики" Айседори Дункан). У 1923 році юнак уже був зарахований артистом балету і танцював як у спектаклях Р. Баланотті, так і в новаторській постановці «Йосипа Прекрасного», поставленого в Одесі знаменитим хореографом Касьяном Голейзовським. Учень М. Фокіна, Голейзовський у той період закликав «здати до архіву стару класику» і невпинно шукав нових для хореографії форм. Одеський театр став першою експериментальною хореографічною лабораторією в Україні. «Одеса – балетний Голлівуд, сучасна фабрика нового танцю! Саме звідси повинен поширитися всією Україною новий балет!» – раділо місцеве видання «Театр, клуб, кіно» у 1927 році. У такій атмосфері починався творчий шлях Павла Вірського. Спілкування з К. Голейзовським пробудило в молодому танцівникові інтерес до вивчення хореографічного фольклору, утвердило у ньому віру в безмежні виражальні можливості хореографії, у раціональність творчого пошуку. Закінчивши в 1927 році навчання в Одесі, він потім рік (1927—28) стажувався в Московському театральному технікумі у знаменитого Асафа Мессерера (до речі — рідного дядька Майї Плісецької). Знову педагогом П. Вірського став талановитий танцівник, що поєднував у своїй виконавській палітрі шляхетну мужню манеру, віртуозну техніку та акторську майстерність.

У співдружності з випускником Одеського музично-драматичного училища Миколою Болотовим в 1928 році показує оригінальну, самобутню за сценічним рішенням постановку балету Р. Глієра «Червоний мак» (де в іскрометному матроському груповому танці «Яблучко» П. Вірський виконував віртуозну партію Вістового, а М.Болотов — мужнього Капітана), а в 1929 році ставлять «Есмеральду» Ц. Пуни, в якій Вірський танцює партію Клода Фролло.

Учні тих самих педагогів, Вірський і Болотов органічно доповнювали один одного: якщо Болотов схилявся до режисури й оригінальних пантомімічних мізансцен, то Вірський мислив яскравими танцювальними образами, легко створював цікаві танки, мав тонке відчуття сучасних пластичних інтонацій. У балетах М. Болотова і П. Вірського («Лебедине озеро», "Корсар", "Дон Кіхот" і названих вище) гармонійно сполучалися танок і пантоміма, в єдине ціле зливалися елементи класичної і народної хореографії. . [3]

У 1934 році творчий дует Вірський-Болотов переїздить до Дніпропетровська (нині Дніпро), де на сцені Робітничого оперного театру артисти здійснили поставку чотирьох балетних вистав. Цей маловідомий період діяльності видатного хореографа дослідив дніпровський мистецтвознавець, доцент, завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Андрій Тулянцев. (цитати зі статті «Вірський Павло Павлович» . «У своїх досить різноманітних постановах вони прагнули до широкого утвердження хореографічної образності і симфонічно розвиненого танцю. Позначені сміливим пошуком, спектаклі викликали інтерес глядача, критики і гарячі суперечки».

Спочатку була «Есмеральда», яка запам’яталася глядачам пластичною «мовою» головних персонажів і сміливим постановчим рішенням. «Намагаючись «обійти» слабкі місця драматургії, знайти жваві, пружні темпи у розвитку дії, П. Вірський і М. Болотов вивели на перший план колективний образ народу. Ця провідна тема набувала героїко-романтичного забарвлення. Вулична танцівниця Есмеральда (В. Череховська), за задумом балетмейстерів, втілювала ідею протесту і боротьби простої людини, проти соціальної кривди і несправедливості, духовного гніту».[4]

Справжній успіх мала вистава «Міщанин з Тоскани» (в основі якого покладено одну з новел восьмого дня «Декамерона» Д. Бокаччо). Це був перший радянський комедійний балет, який прославив театр на весь СРСР. «Цікаво, що в ролі абата Чапелетто виступив сам Павло Вірський. В його

інтерпретації це був зовсім не трафаретний чернець-схимник із величезним животом і червоним носом п'яниці. Навпаки, митець трактував його життєрадісною молодою людиною, яка прагне розваг, любовних пригод, але дуже уміло маскує свої почуття. Відштовхуючись від музики, в якій хоральні звучання поєднуються з фривольною мелодією, що нагадує польку, П. Вірський переконливо розкривав двоєдушність служителя церкви, хиткість релігійних поглядів персонажа, лицемірство духовного отця».

Поступово трупа оволодівала класичною танцювальною формою, підвищувалася майстерність кордебалету. Це дало можливість здійснити постановку романтичних балетів «Корсар» А. Адана та «Раймонда» А. Глазунова. Балетмейстери «прагнули до реалістичної танцювальної образності, до створення переконливих хореографічних характеристик героїв, до внутрішньої драматизації танцювальної мови … Павло Павлович Вірський залишиться в нашій пам'яті натхненним творцем, дбайливим учителем, геніальним балетмейстером, вдумливим теоретиком танцювального мистецтва. Його образно-танцювальне мислення завжди несподіване і яскраве. Якщо вам доведеться йти вулицею Сєрова (у Дніпрі), зверніть увагу на будинок, в якому розташований магазин «Квіти» (вул. Сєрова, 4). Колись, перед другою світовою війною, в одному з вікон довго не гасло світло вночі. Тут народжувалися такі незабуті образи». [4]

Навесні 1937 року Павло Вірський разом із Миколою Болотовим очолив новостворений Державний ансамбль народного танцю України. У першій програмі вони зуміли поєднати яскраву театралізацію фольклорних танців із елементами класичної хореографії, сміливо збагачуючи традиційну українську танцювальну лексику.

У 1955 році Вірський став художнім керівником Державного ансамблю танцю УРСР, який на той час пережив кілька реорганізацій. Під його керівництвом ансамбль здобув славу як в Україні, так і за її межами, ставши символом національної культури.

Першим кроком Вірського на новому шляху була постановка в Одесі наприкінці 20-х років танців в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Сповнений емоцій і сили «Козачок» був першим запереченням безпосереднього перенесення на сцену фольклорно-танцювальних зразків у їх споконвічному вигляді. Запропонований Вірським розвиток національної танцювальної лексики на грунті класичного балету відразу зустрів визнання серед танцівників і хореографів.

Наступним етапом була Декада української літератури і мистецтва в Москві, для якої Вірський і Болотов поставили танці в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

Створений навесні того ж року Державний ансамбль народного танцю України очолюють Вірський з Болотовим. Уже в першій програмі вони пропонують яскраву театралізацію фольклорних танців, сміливо збагачують традиційну лексику українського танцю елементами класичної хореографії. Звертаючись до історії народу та його сучасності, створюють колоритні сюжетні картини – своєрідні балети-мініатюри, такі як «Українська сюїта», «Запорожці» та ін. Водночас ансамбль стає фольклорно-етнографічною лабораторією, що займається пошуком, фіксуванням і переосмисленням скарбів народного танцю і народної танцювальної музики [5].

Ранні роки Павла Вірського були вирішальними для становлення його як митця та особистості, які згодом мали глибокий вплив на розвиток українського танцювального мистецтва. Його дитинство пройшло в атмосфері багатої культурної спадщини, що впливала на формування його естетичних переконань та життєвих орієнтирів. Вже з молодих літ Вірський відчував сильну зв'язок із народними традиціями, що стало основою для його подальшої творчості.

Під впливом родинного середовища, а також через активне залучення до хореографії і народного танцю, він сформував у собі надзвичайну чутливість до ритму, музики та рухів, що стали його мовою. У цей період митець не лише отримував практичні знання, а й почав розвивати власний погляд на мистецтво танцю, яке згодом стало його головним життєвим покликанням.

Важливими факторами у формуванні Вірського як художника стали його вчителі, професійне середовище, а також безпосередня участь у танцювальних колективах, що дало йому змогу випробувати на практиці різноманітні стилі й техніки. Саме у ці роки Павло Вірський заклав основу для свого унікального творчого стилю, поєднуючи народні елементи з інноваційними підходами в хореографії. Його прагнення до досконалості та невтомний пошук нових форм самовираження стали ключовими рисами, які визначили його подальшу кар'єру і внесок у світове танцювальне мистецтво.

Проблему соціокультурних чинників формування особистості Павла Вірського як хореографа-балетмейстера досліджували такі науковці: Ірина Климчук – у своїй дисертації «Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського» аналізує етапи становлення Вірського як реформатора української сценічної хореографії, Володимир Литвиненко – у дисертації «Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського» досліджує вплив Вірського на розвиток української народно-сценічної хореографії, Євгенія та Володимир Рой – у статті «Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва» розглядають діяльність Вірського в контексті розвитку ансамблю та його вплив на українське хореографічне мистецтво. Ці дослідники висвітлюють різні аспекти соціокультурних чинників, які вплинули на формування особистості та творчого шляху Павла Вірського як видатного хореографа-балетмейстера.

Отже, період ранніх років життя Павла Вірського є важливим етапом не тільки у його біографії, а й у розвитку української культури. Це був час, коли він заклав фундамент для своїх майбутніх досягнень і здобув ті знання та навички, які дозволили йому стати одним із найвидатніших хореографів XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мистецтво України: Біографічний довідник. К., 1997.

2. Пономаренко С. Павло Вірський: хореограф, який уславив український танець на весь світ. Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія. Опубліковано: Червень 2023. URL: https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=4&idg=246 (дата звернення: 20.11.2024).
3. Станішевський Ю. О. Павло Павлович Вірський. К., 1962
4. Тулянцев **А.А.** Вірський Павло Павлович**.** Міський сайт Дніпра**.** URL**:** https://gorod.dp.ua/tema/persons/?pageid=2096 (дата звернення: 22.11.2024).
5. Хубов Г. Український ансамбль танцю. Радянська Україна. 1938. 11 квіт

Маркіна В. В., викладач кафедри хореографії
та художньої культури
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ У МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ

У зв’язку з оновленням вітчизняної вищої мистецько-педагогічної освіти набуває актуальності проблема підготовки майбутніх учителів хореографії, здатних працювати з учнями як у шкільних, так і позашкільних закладах освіти. Хореографічна діяльність є синтезом фізичного та естетичного розвитку школярів і позитивно впливає на збереження їхнього здоров’я, задоволення художньо-творчих потреб, сприяє вихованню національної свідомості.

Проблема підготовки мистецько-педагогічних кадрів знаходиться в царині наукових інтересів багатьох учених. Зокрема, вивчаються методологічні засади сучасної філософії освіти (В. Андрющенко, І. Зязюн, В. Кремень, В. Огнев’юк та ін.); історія розвитку вищої мистецько-педагогічної освіти (Т. Благова, С. Горбенко, О. Щолокова та ін.); теоретичні та практичні аспекти вдосконалення навчально-виховного процесу підготовки майбутніх учителів (К. Баханов, І. Богданов, В. Бондар, І. Глазкова, М. Євтух, В. Жигірь, А. Крамаренко, А. Кузьмінський, Л. Коваль, В. Лозова, С. Мартиненко, Л. Пєтухова, О. Савченко, І. Соколова, О. Федій, Л. Хоружа та ін.); особливості підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін загалом (А. Болгарський, С. Горбенко, Т. Завадська, А. Козир, Л. Масол, О. Отич, Г. Падалка, О.

Рудницька, О. Щолокова та ін.) і учителів хореографії зокрема (Л. Андрощук, О. Бурля, Н. Горбатко, О. Єфімчук, Б. Колногузенко, О. Кравчук, О. Мартиненко, О. Реброва, Т. Сердюк, О. Таранцева, М. Тихонов, О. Філімонова та ін.). Проблема хореографічної підготовки майбутніх учителів була предметом вивчення П. Коваль, І. Поклад, Б. Стасько, А. Чернишової, О. Фокіна та ін.

Підготовка хореографів із вищою освітою передбачає засвоєння студентами міцної теоретичної бази знань, опанування широким спектром практичних умінь і навичок, необхідних у майбутній професії; вона має комплексну структуру й будується на основі взаємодії різних видів хореографічної діяльності. Сучасному педагогу-хореографу мають бути притаманні пошуково-проблемний стиль мислення, розвинені інтелектуально-логічні здібності, проблемне бачення, високий рівень загальної культури, творча фантазія, розвинена уява. Все це зумовлює посилену увагу до творчого розвитку студентів, причому цілеспрямована робота в цьому напрямку має вестись при вивченні різних фахових дисциплін і при застосуванні різних форм навчальної діяльності.

Творча особистість завжди характеризується високим рівнем креативності, яскраво вираженими особистісними якостями і здібностями, які сприяють успішній професійній діяльності [10].

Відповідно для розвитку творчої особистості необхідне формування в ній названих вище якостей і здібностей, що можна вирішувати, зокрема, за допомогою мистецтва хореографії. Особливої актуальності набуває проблема творчого розвитку особистості при підготовці майбутніх педагогів-хореографів. Вирішальну роль у підготовці вчителя хореографії відіграє цілеспрямований процес максимальної реалізації творчих потенцій особистості студента, який можливий за умови планомірного розвитку творчого потенціалу майбутнього педагога у вищому навчальному закладі. [6; 9].

Сьогодні підготовка фахівців-хореографів передбачає формування міцної теоретичної бази знань, широкого спектру практичних умінь та навичок,

необхідних у майбутній професії. Вона має комплексну структуру, будується на основі взаємодії різних видів хореографічної діяльності за умов глибокого й ефективного поєднання інформаційної та творчої функцій навчання [3].

Підготовку майбутніх хореографів науковці визначають як процес із наявністю таких компонентів: професійного (фаховий), естетичного, творчого та педагогічного. Обов'язковими змістовими елементами хореографічного навчання й виховання вважаються такі:

а) система фахових знань (уявлень, понять, зв'язків, фактів, залежностей та ін.);

б) система загальних способів та методичних основ танцювальної діяльності, спрямованих на отримання високоефективного кінцевого результату;

в) досвід індивідуальної творчої діяльності;

г) досвід емоційного, естетичного ставлення до дійсності, відповідність системі цінностей сучасного суспільства.

Таким чином, у широкому розумінні професійна підготовка майбутніх хореографів визначається як цілеспрямована єдність змісту, методів і форм професійної хореографічної діяльності, єдність навчання, виховання й розвитку, тобто системна взаємодія фахово-хореографічного компоненту із естетичним, творчим та педагогічним аспектами, які переплітаються, опосередковують один одного.

Комплексний характер професійної підготовки майбутнього педагога-хореографа передбачає вивчення студентами цілого спектру спеціальних курсів, спрямованих на формування основних якостей як педагога-балетмейстера, так і хореографа-виконавця. Це такі профільні дисципліни, як «Мистецтво балетмейстера», «Методика виконання класичного танцю», «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю», «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю», «Історія хореографічного мистецтва», «Методика роботи з хореографічним колективом». При цьому вся робота з підготовки майбутніх хореографів має

бути спрямована на формування не лише високого рівня професійних знань та вмінь, а й творчого розвитку студентів.

Процес викладання фахових дисциплін має творчий характер, що сприяє розвитку мислення і творчих здібностей майбутніх педагогів-хореографів. Зокрема, на заняттях у здобувачів розвивається словесно-логічне, наочно-дійове, репродуктивне і творче мислення [12, с.24].Творче мислення – це вміння нестандартно вирішувати проблему, швидко переключатись з одного аспекту її осмислення на інший, привносити в цей процес частку власної індивідуальності Впродовж засвоєння навчальних дисциплін творче мислення має розвиватись у кількох напрямах: як виконавське, коли здобувач в заданому тексті по-своєму інтерпретує зміст вправи, виражає власний емоційний стан, і як педагогічне, коли у процесі складання, проведення уроку він втілює і реалізує власне бачення його мети і завдання. Оволодіння мистецтвом танцю, подальше його використання як виразного засобу у процесі створення хореографічних композицій потребує розвиненої уяви, що спирається на емоційну і образну пам’ять, і є необхідною складовою формування творчої особистості. Розрізняють репродуктивну (відтворюючу) і творчу уяву; причому саме остання передбачає власне, оригінальне бачення образу. Метою навчально-педагогічного процесу при підготовці професійних хореографів має стати творчий педагог – особистість, яка характеризується високим рівнем креативності, високим рівнем знань предмету, який він викладає, набутими психолого-педагогічними знаннями, уміннями та навичками, які, за сприятливих для педагогічної творчості учителя умов, забезпечують його ефективну педагогічну діяльність із розвитку потенційних творчих можливостей вихованців. Творчість є також необхідною умовою становлення самого педагога, його самопізнання, розвитку і розкриття як особистості.

Наприклад, про високий рівень творчого розвитку майбутнього хореографа можна говорити, якщо в нього добре розвинене критичне мислення, сформовані вміння й навички аналізу, систематизації та класифікації навчального матеріалу, на основі чого він робить власні узагальнення,

висновки, висловлює судження, вміє цілком логічно та науково їх обґрунтовувати, доводити та пояснювати; на високому рівні розвинена здатність переносити знання та вміння в нові ситуації: формулювати та розв'язувати проблеми, в ході їх вирішення чи аналізу нового матеріалу бачити елементи відомого, генерувати нові ідеї; він може правильно оцінити вивчене, результати власної роботи чи діяльність товаришів; він може асоціативно мислити, уявляти, здатний знайти образний вислів власним уявленням; поставлені педагогом завдання виконує на творчому рівні, у співтворчості з викладачем і з незначною його допомогою, навички інтерпретації яскраво виражені тощо.

Важливим показником, який свідчить про те, що здобувач виявляє творче ставлення до виконання завдань, є наявність усвідомленого спонукання до творчості, його потяг до оволодіння знаннями, вміннями та навичками, які сприяють ефективному здійсненню творчого пошуку. Про позитивну динаміку формування творчих здібностей здобувачів свідчить також яскраве виражене бажання займатися творчістю (активно-вольові дії, спрямовані на досягнення мети: творчий пошук прийомів і засобів неординарного вирішення проблемних ситуацій, які виникають у процесі діяльності).

З огляду на зміст і структуру творчого розвитку ми можемо визначити педагогічні умови, за яких формування творчої особистості майбутнього фахівця у сфері хореографії буде найбільш ефективним. Відомо, що для досягнення ефективності проведення занять зі здобувачами хореографічних факультетів необхідне мотивування їхньої творчої діяльності, розвиток пізнавальної потреби, що нерозривно пов'язано із забезпеченням високого рівня знань.

Практика показує також, що для формування творчої особистості суттєве значення має розвиток позитивних рис (цілеспрямованості, наполегливості, зосередженості, самостійності, критичності). Крім того, творчій особистості притаманні такі якості, як напруженість уваги, вразливість інтуїція, фантазія,

вигадка, оригінальність, ініціативність, завзятість, висока самоорганізація, працездатність. Мистецтво якраз і сприяє формуванню цих якостей.

Наприклад, заняття з хореографії потребують від учасників таких якостей, як уважність, фантазія, естетичне сприйняття, знання, емоційна вразливість інтуїція тощо.

Загалом фахова підготовка хореографів є складним довготривалим процесом, що вимагає не лише досконалого професійного оволодіння технічною майстерністю, а й засвоєння методик викладання дисциплін хореографічного циклу, формування загально-педагогічних та спеціальних умінь. Забезпечення високого рівня професійно-практичної підготовки майбутніх хореографів безпосередньо пов’язане з організацією педагогічних практик різних рівнів (навчально-методичних та безперервних виробничих). З огляду на ці вимоги, професійна підготовка хореографів у системі вищої освіти загалом потребує системного, цілеспрямованого підходу. Це саме стосується і різних аспектів хореографічної освіти, таких як творчий розвиток майбутніх фахівців у царині хореографічного мистецтва. Вагоме значення мають також інновації та цілеспрямоване впровадження педагогом системи сучасних способів організації творчої навчально-пізнавальної діяльності.

Можемо зробити такі висновки. На сучасному етапі, поряд із формуванням педагогічної майстерності, велика увага приділяється творчому розвитку майбутніх педагогів-хореографів. Сучасний хореограф неодмінно має бути творчою особистістю, про що свідчить, зокрема, пошуково-проблемний стиль його мислення ;розвинені інтелектуально-логічні здібності; проблемне бачення; творча фантазія, розвинена уява; високий рівень загальної культури. Тому заняття, що проводяться у системі хореографічної освіти, спрямовуються на виявлення творчої індивідуальності кожного здобувача і забезпечують умови для його творчого самовираження.

В результаті систематичних цілеспрямованих занять, що мають на меті розвиток творчих здібностей здобувачів, у майбутніх хореографів формується потреба у творчості. При цьому ефективність роботи із творчого розвитку

майбутніх хореографів значно зростає за умов: створення емоційної, доброзичливої атмосфери у процесі виконання творчих завдань; організації діяльності з виконання творчих завдань з опорою на інтереси, потреби, потенційні можливості, здібності здобувачів; поглиблення інтересу до творчої діяльності;спонукання до успішних дій та досягнення поставленої мети.

Весь процес навчальної діяльності на заняттях слід організовувати так, Психолого-педагогічні та організаційні умови запровадження європейських стандартів вищої освіти в Україні щоб він мав творчий, цілеспрямований характер. Використання активних, професійноорієнтованих методів навчання дає змогу сформувати в майбутніх хореографів творчий підхід до своєї роботи, навчити їх працювати усвідомлено й самостійно, активізує пізнавальну діяльність здобувачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук Л. М. Творчість як аспект формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії. Хореографічне мистецтво у контексті культурно-освітніх процесів: матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 12-13 груд. 2005 р. Полтава, 2006. С. 128-134.

2. Бех І. Д. Виховання особистості. у 2 к.. Київ : Либідь, 2003. Кн. 2. 342 с.

3. Биков С. М. Професійний підхід до сучасної хореографічної освіти в контексті синтезу основних хореографічних систем. Вісник Міжнародного слов'янського університету. 2010. №1. С. 251–257

4. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2010. №50. С.72–76.

5. Буль Н. С. Психолого-педагогічні особливості професійної майстерності хореографа.
URL : http://vuzlib.com

6. Бурля О. А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання : автореф. дис. ... канд. пед.наук : спец. 13.00.06. Київ, 2004. 20 с.

7. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ:Мистецтво, 1996. 496 с.

8. Григор'єва В. В. Творча діяльність особистості в контексті гуманізації навчально-виховного процесу.

URL : http://www.bdpu.org/scientific_published
9. Забредовський С. Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури : автореф. дис. канд. пед. наук : спец. 13.00.01. Київ, 1997. 16с.
10. Сафарян С. І.Основні чинники формування творчої особистості та розвитку її творчих здібностей у процесі навчання. URL:https://www.narodnaosvita.kiev.ua/Narodna_osvita/vupysku/1/statti/2safaryan/2safaryan.htm
11.СисоєваС.О.Основи педагогічної творчості :підручник.Київ:Міленіум,2006. 346 с.
12. Цвєткова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. Підручник. Київ: Альтерпрес, 2005. 324с.

Мова Л. В., докт. пед наук, канд психол. наук,
проф. кафедри хореографії
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
проф. кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ІНТЕГРАТИВНА ФУНКЦІОНАЛЬНА ТЕХНІКА ТА ЕЛЕМЕНТИ LMA ЯК УНІВЕРСАЛЬНА МОЖЛИВІСТЬ В РОБОТІ МИТЦІВ (ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Під Інтегративною Функціональною технікою я розумію систему, яку було розроблено та розвинуто під час моєї тривалої професійної діяльності як психолога, що спирається на методи трт та арттерапії, техніки релаксації й усвідомлення тіла, спрямованих на розвиток тоншого відчуття власних внутрішніх сигналів, імпульсів руху, простору-часу як елементів, що народжують взаємодію (і з собою, і з навколишнім світом), так і танцівниці, перформерки, викладачки технік сучасного танцю. Дана техніка (ІФТ) поважає, закладену/передбачену природою організацію рухової активності тіла, максимально враховуючи людську «анатомічність» (ритми дихання, рівень уваги на кістки, суглоби, фасційний рівень та стан напруження/тонусу м’язової системи), і має за мету зміну стану тіла (дихання, відчуття ваги, «живі» суглоби, мислення) від дизбалансованого/руйнованого стресом до відчуття

цілісності, гармонії, здорової стійкості, як життєво важливої необхідності. Важливою складовою ІФТ є принцип гомеопатії.

Серед елементів LMA спираємось на поняття кінесфери, якості ваги (активна (легка/сильна)/пасивна (легкий пасив/важка вага)), фокус уваги, форма тіла, потік форми, простір зовнішній та внутрішній, взаємозв'язки в тілі, поняття частина-ціле, фразування та ритми.

Також в приорітеті теорія синергетики, процеси синергії, робота К. Юнга, А. Адлера тощо.

Спираючись на практичну діяльність та використовуючи різні напрацювання, мною було створено тест, який дозволяє бачити і фіксувати зміни, що відбуваються завдяки нашій роботі. В цілому тест має більше десяти пунктів. Серед іншого, він включає в себе необхідність охарактеризувати відчуття Простору навкруги. Фіксуємо, яка з кінесфер переважає. Як використовується координація верх-низ, право-ліво, вперед-назад. Розкриття від себе назовні (анатомічна будова рук), чи є і наскільки ресурс на розкриття та розширення. Також, це інформація про наявність усвідомлення власних кордонів та уміння їх утримувати.

Також, спостерігаємо, який тип комунікації переважає - Спиці, Арки, «Ліплення».

Чи є відчуття гравітаційного центру, стан заземлення. Перевіряємо запропонувавши рух типу «Земля», ритм бубну.

Пропонуємо відчути підлогу, як партнера в комунікації (нижній ярус), і фіксуємо стан напруження/перенапруження в тілі (рівень хребта), руках та ногах. Спираємось на характеристику гнучкості-рухливості хребта, стану рухливості-живості суглобів (плечовий, ліктьовий, зап'ястя, фаланги пальців та таз-стегновий, колінний, гомілковий, «жива» стопа).

Оскільки кожну думку, дію, почуття супроводжує певне дихання (патерн дихання), ми обов'язково спостерігаємо за диханням і його характеристиками [1].

19-20 жовтня 2024 року у Києві, за сприяння Українського культурного Фонду, відбулась унікальна подія. 21 людина, 2 групи з художників, арт-директорів, документалістів, фотографів, музикантів, хореографів, 4 півторагодинних зайняття за авторськими унікальними методиками з арт-терапії. Це був ФУХ (Форум Українського Хаосу), кроссекторальний проєкт, який має на меті підтримку вітчизняної культури, і дводенний модуль із арттерапії став його першою подією.

Зазвичай заявки учасників сповнені болем: втрата найближчих, втрата домівки, відсутність після пережитого сил і мотивації діяти або займатись колишньою справою.

Але вже після першого дня відчуваються разючі зміни. Після двох днів роботи ми чули, що ця терапія сталась як порятунок. «Буквально навіть за ці два дні, я дивлюсь по фотографіях, які є – від людини, яка вчора прийшла десь в тяжкому емоційному стані, сьогодні я вже відчуваю, що готова йти далі,– зізнається одна з учасниць дводенного форуму перезавантаження для людей творчих професій від Форуму Українського Хаосу [2].

У цьому проєкті працювала команда арттерапевтів: Олена Вознесенська використовувала акварель і пластичні можливості фольги, Наталія Жабко - цілющі можливості музикотерапії, режисерка, художниця-аніматорка Олена Голубєва вчила учасників оживляти художні образи, я (Людмила Мова) працювала з мовою тіла та рухом. Олена Голубєва зазначила, що надзвичайним у колаборації було те, що серед іншого,у цьому курсі був присутнім і танець, і тілесні практики, а групи сформовані таким чином, що в кожній були представники різних творчих професій. Оскільки в анімації можна відтворити тільки той рух, який розумієш сам, то досвід хореографів, які були серед учасників груп, на думку Олени, став дуже доцільним при створенні анімації.

В різних проєктах ми працювали із дітьми та підлітками, їх батьками, травматичними станами, які активували події останніх трьох років у нашій країні, це і біль втрат, і вимушене переміщення, але також ми продовжуємо працювати з молоддю, яка навчається у вищих навчальних закладах і має

багато своїх викликів від сьогодення. Тому позитивні відгуки від учасники/учасниць проєктів для нас завжди є цінними.

Найголовніше, що працюючи в різних проєктах, ми використовуємо мистецтво як можливість відновлення та формування резільєнтності у різних верств населення. І можемо говорити про напрацювання та особливості поєднання різних видів мистецтва у практичному прояві. Продовжуємо проводити курси підвищення кваліфікації держ. зразку (як для психологів так і для митців) «Елементи танцювально-рухової терапії в практичній діяльності», курсу підвищення кваліфікації держ. зразку для митців «Терапія творчістю: мультимодальний підхід (ведучий вид мистецтва – танець, відновлення та формування стресостійкості)» та приймаємо участь у багатьох навчальних та дослідницьких проєктах.

Як висновок можу сказати, що фокус уваги на тілесність, дихання і використання рухових практик (особливо ІФТ) як початок роботи в групі, як початок серії занять, де представлені різні види мистецтв, сприяє проявленню, усвідомленню, відновленню та розкриттю творчого потенціалу учасників. А також, це додаткова можливість, при знайомстві з групою, відстежити особливості і потреби учасників, які вони не озвучують в силу тих чи інших причин. І навить встигнути ввести корективи у план власної роботи з групою, якщо організатори «забули» попередити, або не знали самі, що всі підлітки в групі мають розлад аутичного спектру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дихання як основний прототип спілкування // Простір арттерапії: творчість як задзеркалля реальності: матеріали XVII Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній конференції » (м.Київ, 27-29 лютого.2020р.) / [за наук. ред. Л.А. Найдьонової, О.Л. Вознесенської, О.М. Скнар]. – Київ, 2020. – С. 119-120.

2. Лія Бедка. Проєкт ФУХ провів дводенний арт-терапевтичний практикум для митців (Форум Українського Хаосу за підтримки УКФ). womanel.com/shoubiznes/novyny-znamenytostej/proiekt-fukh-proviv-dvodennyj-art-terapevtychnyj-praktykum-dlia-myttsiv/

Подгорінова А. Ю., доктор філософії, старший викладач
кафедри хореографії та художньої культури
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини

ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ ІМПРОВІЗАЦІЇ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ

У процесі фахової підготовки майбутніх хореографів дедалі більше приділяється увага методам, котрі сприяють розвитку творчої свободи. До них відносимо: метод вільного усвідомленого руху, метод імпровізації, метод спонтанної композиції тощо.

Метод імпровізації полягає у створенні танцю тут і зараз, без попередньої підготовки. Імпровізація у танці – це тілесна реакція виконавця на задану тему, музику та зовнішні обставини.

Передумовами розвитку методу імпровізації стала творча та дослідницька діяльність А. Дункан, В. Форсайта, С. Пекстона, П. Бауш, М. Каннінгема та інших.

Методу імпровізації в хореографії присвячені праці українських вчених Л. Андрощук [1], В. Грека [3], І. Терешко [9], Л. Хоцяновської [10] та інших.

Термін «імпровізація» (від лат. inprovisus – непередбачений, раптовий) у «Словнику іншомовних слів» пояснюється як створення та виконання мистецького твору без попередньої підготовки, доповнення готового твору [8, с. 223].

Як зазначає В. Грек, «імпровізація може бути присутньою у будь-якому різновиді хореографії як вільне «тут і зараз» виявлення своїх внутрішніх (тілесних, психоемоційних, духовних тощо) імпульсів у відповідності до музики, часу, простору тощо. Дослідник вказує на те, що танцювальна практика сьогодення використовує імпровізацію в декількох аспектах: як своєрідне джерело нових рухів, метод лабораторної роботи з пошуку нових лексичних конструкцій задля подальшого використання в постановці сценічних танцювальних форм; як спосіб психоемоційної нормалізації, дослідження

власного тілесного та психоемоційного потенціалу; додатково в контактній імпровізації – як вміння «відчувати» партнера, засіб удосконалення техніки дуетної та групової взаємодії» [3, с. 466].

У своїх дослідженнях Л. Андрощук класифікує імпровізації наступним чином: 1) за кількістю суб'єктів творчої діяльності (групові та індивідуальні); 2) за метою реалізації навчально-виховного процесу (навчальні, розвиваючі творчу фантазію та ін.); 3) за характером стимулюючих засобів (образні, музичні, «живий живопис», «жива скульптура», наслідування та ін.); 4) за тематикою (вільна тема, пропонована тема) [1, с. 7].

На переконання І. Терешко, «танцювальна імпровізація – це своєрідна техніка релаксації, у якій через рухові імпульси народжується танець. Вона допомагає: гармонійно сприймати власне Я; пізнати джерела позитивної енергії у собі; відчути різноманітність емоцій; вдосконалити власний репертуар рухів, які сприяють набуттю пластичності та грації тощо» [9].

Л. Хоцяновська розглядає імпровізацію, як різновид творчого процесу, творчий акт, що передбачає одночасне створення та втілення твору. Науковиця наголошує, що опановуючи вправи структурної імпровізації, здобувачі-хореографи набувають таких професійних якостей: спроможності працювати зосереджено й напружено протягом тривалих проміжків часу; хореографічної фантазії; музичності; мобільності тілесного апарату; здібності швидко вивчати рух будь-якої стилістики; відчуття ансамблю; розуміння суті танцю [10, с. 207-208].

У сучасних умовах необхідно також значну увагу приділяти дистанційному формату творчих знаять. Так, А. Славінська зазначає, що в умовах дистанційних занять з імпровізації є доцільним включати у навчальний процес такі теми: взаємозв'язок руху та дихання; центри руху, ізольованість та взаємозв'язок між ними; амплітуда руху; ритм та швидкість, рівні; «маленький танець» (стоячи, зосередитись на природному переміщенні ваги, погойдуванні, що дозволяє утримувати рівновагу та через деякий час почати збільшувати та розвивати це погойдування); центр, рівновага, псевдопадіння; «геометрія»

простору; предмет та його потенційний рух; імпровізація з предметом; межі; емоційне забарвлення музичного уривку; п’ять ритмів Габріели Рот, як репрезентація якостей, з якими людина зустрічається у внутрішній і зовнішній реальностях [7, с. 175-176].

О. Купрій під час роботи з імпровізацією пропонує дотримуватися таких правил:

1) відмовитися від оцінки як зовнішньої, так і внутрішньої;

2) відмова від упереджень і стандартів;

3) забути про існування дзеркала в танцювальній залі;

4) дбати про безпеку власного тіла і людей поруч;

5) відноситися до того, що відбувається як до гри [5, с. 58].

Цікавим та корисним досвідом стало проходження онлайн-курсу з імпровізації від Кристини Шишкарьової [4], хореографки, режисерки, викладачки сучасного танцю, авторки освітніх методик, віце-президентка Асоціації «Платформа Сучасного Танцю України», судді міжнародних конкурсів, кураторки мистецьких проєктів, старшої викладачки кафедри хореографії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. Курс побудований на основі світових методик імпровізації та багаторічного педагогічного досвіду авторки, логічно структурований та наповнений цікавими творчими практичними вправами. Тематика курсу торкається геометрії, уяви, роботи з предметом, музики, каліграфії, живопису, архітектури, метафори в імпровізації та ін. Особливо цінною на курсі стала позитивна атмосфера спілкування, обміну досвідом між учасниками та постійна кваліфікована підтримка авторки курсу.

На кафедрі хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини 23 вересня 2024 року з ініціативи здобувачки І курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти освітньо-професійної програми «Середня освіта (Хореографія)» В. Єфіменко було започатковано традицію проводити вечір танцювальної імпровізації «Свобода руху» [2]. До участі долучилися здобувачі першого (бакалаврського)

та другого (магістерського) рівнів вищої освіти ОПП «Хореографія» та ОПП «Середня освіта (Хореографія)» і викладачі кафедри.

Мета заходу – розвиток творчих здібностей, здатності до самовираження через рухові практики, стимулювання спонтанності та гнучкості у танці, а також формування впевненості у власних можливостях.

Імпровізаційний вечір складався з кількох частин. Спершу всі учасники взяли участь у імпровізаційному розігріві, в якому не тільки налаштовувалися на майбутні імпровізації, а й почали робити перші кроки до створення спільної творчої атмосфери, вільно експериментуючи з рухами та ідеями. В основній частині вечора учасники практикували різні види імпровізації: музичну, тематичну та сольну. Кожен учасник розкривався по-своєму, демонструючи нові та цікаві рухи й ідеї. У процесі імпровізацій утворювалися дуети, тріо та навіть групові постановки, що додавало вечору динаміки й непередбачуваності. Наприкінці вечора учасники поділилися своїми враженнями та відчуттями [2].

Зважаючи на користь імпровізаційних технік для професійного становлення хореографів, було розроблено вибірковий компонент «Імпровізація в танці» для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності освітньо-професійної програми «Середня освіта (Хореографія)». Мета дисципліни – творче самовираження через вільний рух в імпровізації. У процесі вивчення курсу здобувачі знайомляться із творчістю відомих танцівників сучасного танцю, видами імпровізації, сольною та контактною імпровізацією, імпровізацією в групі, а також набувають навичок застосування імпровізації у творчій хореографічній діяльності у закладах загальної середньої освіти та закладах фахової передвищої освіти [6]. Серед обов’язкових завдань для здобувачів є: аналіз відеоматеріалів кращих хореографічних композицій із застосуванням імпровізації, побудова імпровізаційного хореографічного етюду, підбір імпровізаційних вправ для здобувачів закладів загальної середньої освіти та закладів фахової передвищої освіти.

Здобувачі та викладачі кафедри хореографії та художньої культури у процесі створення та виконання хореографічних композицій широко застосовують метод імпровізації. Так, імпровізаційні частини, відповідно до теми номеру, є у композиціях народного аматорського ансамблю сучасного танцю «Візаві»: «Contra spem spero» (постановка Л. Андрощук), «Весняні гуляння» (постановка А. Подгорінової та І. Тандитної), «Хранителі пустелі» (постановка І. Тандитної) та інші.

Зокрема, у першій частині хореографічної композиції «Весняні гуляння», що створена за мотивами української народної веснянки «Вербовая дощечка», солістка виконує імпровізаційну частину, виражаючи основу ідею пісні. У цій веснянці-грі у давні часи дівчина прощалася із безтурботним дівочим життям перед заміжжям, переходячи символічний «місток», який утворювали інші дівчата. Рухи, пози, міміка солістки передають ліричний настрій ностальгії за юністю, але надії на щасливе майбутнє із коханим.

Як засіб втілення художнього образу, імпровізація застосовувалася у процесі реалізації науково-творчих проєктів: «Сльози Землі» (2023), «Видатні хореографи України» (2023), «Мораль цієї байки є така…» (2024) та інших.

Метод імпровізації може також застосовуватися на заняттях із дисциплін «Теорія та методика сучасного танцю» для підвищення рівня виконавської майстерності через вільне самовираження у танцювальних етюдах чи хореографічних композиціях та «Мистецтво балетмейстера» з метою пошуку власного руху, малюнку танцю у процесі постановчо-композиційної роботи.

Таким чином, метод імпровізації є цікавим, часто необхідним, доповненням до хореографічних композицій. Такі частини, хоч і є підготовленими певним чином, однак створюються кожного разу, ніби заново, у момент виконання. Це залежить від сценічного простору, емоційного стану виконавця та загальної атмосфери у глядацькій залі. Імпровізація робить танець більш вільним, живим та відкритим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук Л. М. Танцювальна імпровізація як засіб розвитку творчої особистості майбутнього вчителя хореографії. *Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти* : здобутки, проблеми та перспективи : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (м Умань, 8 жовтня 2013 р.). Умань : Видавничо-поліграфічний центр «Візаві», 2013. С. 5–9.
2. Вечір імпровізацій «Свобода руху». Офіційний сайт факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини: вебсайт. URL: https://mpf.udpu.edu.ua/vechir-improvizatsij-svoboda-ruhu/
3. Грек В. А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 2019. № 2. С. 463–466.
4. Кристина Шишкарьова. Відкрито реєстрацію на 3-й (і останній!) потік онлайн-курсу імпровізації: reels на сторінці в соцмережі Instagram. URL: https://www.instagram.com/reel/DKp52u6oYKU/
5. Купрій О. Танцювальна імпровізація у ВНЗ: практичний досвід та методики викладання. *Молодий вчений*, 1 (132). 2025. С. 56-60. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-1-132-9
6. Силабус навчальної дисципліни «Імпровізація в танці». Офіційний сайт факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини: вебсайт. URL: https://drive.google.com/file/d/1lVxPQi-FkQwXeZQYSeL4NZ-nCs4KYMCg/view
7. Славінська А. О. Заняття з танцювальної імпровізації в умовах дистанційного навчання. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квітня 2021 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2021. С. 174-176. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/2021/KIS-2021/KIS-2021_tezy.pdf
8. Словник іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ: Наукова думка, 2000. 680 с.
9. Терешко І. Г. Танцювальна імпровізація як засіб творчої реалізації учнів молодшого шкільного віку у професійній діяльності педагога-хореографа. *Академічні візії*. Вип. 21, 2023.
10. Хоцяновська Л. Імпровізація як засіб розвитку творчих здібностей студентів на уроках «Мистецтва балетмейстера». *Культура України*. Вип. 59. 2018. С. 204-2012. http://ku-khsac.in.ua/article/view/127429

Разводова М.В., доктор філософії,
голова циклової комісії викладачів мистецтва,
викладач хореографії
КЗ «Балтський педагогічний фаховий коледж»

РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧО-ДІЯЛЬНІСНОГО ПІДХОДУ НА ЗАНЯТТЯХ ХОРЕОГРАФІЇ

Стратегічною метою модернізації освіти в Україні є формування всебічно і гармонійно розвиненої творчої особистості. В епоху глобальної інформатизації суспільства, проникнення прагматичних ідей у всі сфери буття й діяльності людини проблема творчості як перетворюючої людської діяльності постає з особливою гостротою. У зв'язку з цим особливого значення набуває активізація самостійності суб'єкта навчання, його здатності не тільки засвоювати певну кількість готової інформації, а, що найважливіше, осмислювати, запам'ятовувати та відтворювати набуті знання.

Мистецтво піднімає на більш високий рівень культуру людських почуттів, пробуджує художньо-естетичні здібності та творчу активність особистості, здійснює специфічний вплив на глибинні процеси внутрішнього світу людини.

Вчені розглядають творчість як діяльність людини, що створює якісно нові матеріальні і духовні цінності, як найвищу форму психічної активності, самостійності, здатність створювати щось нове, оригінальне. Творчість спрямована на вироблення людиною чогось нового на основі реорганізації набутого досвіду та формування нових комбінацій знань, умінь, матеріалів, продуктів.

Творчість – процес багатосторонній. У творчості особливого значення набувають, як соціальні, так і особистісні чинники, зокрема психологічні якості особистості: її характер, сила волі, винахідливість, пристрасть, досвід, інтелект, гострий розум, інтуїція, уява тощо.

У дитячому віці творчість має неусвідомлений характер, виникає спонтанно, що здебільшого залежить від впливу батьків, учителів. Пізнання та осмислення дитиною своїх здібностей сприяє її самоствердженню та реалізації

як особистості. Вона сприймає себе як суб'єкта власної життєдіяльності, вчиться рефлексувати власні дії, поведінку, вчинки [4, с.42]. Доросла особистість, проектуючи і здійснюючи свій життєвий шлях, набуває статусу творця, оскільки творчий стан стає для неї універсальним способом світовідчуття і життєздійснення.

Творчість, творча діяльність є одними з головних визначень сутності людини, як стверджує В. Моляко. Саме здібність до творчої діяльності характеризує особистість, підкреслює перевагу та своєрідність її психіки за здатність внесення змін у життя Землі, створення книг, скульптур, картин, кінофільмів, музики, театральних вистав, хореографічних постановок тощо.

Аналіз проблеми запровадження діяльнісного підходу в освіті висвітлює наукове обґрунтування таких аспектів, як: психологічні (І. Бех, Г. Костюк), педагогічні (І. Бех, Н. Гузій, Г. Іванюк та ін.), компетентнісні (Н. Бібік, О. Овчарук, О. Савченко), дидактично-інтегровані (І.Козловська), мистецькі (Л. Масол, О. Рудницька).

Діяльнісний підхід розглядається науковцями в єдності з особистісним компонентом як єдина інтеграція, спрямована на самореалізацію особистості (О. Бондаревська).

Г. Іванюк вбачає у діяльнісному підході утворення, яке містить складник «самореалізації, саморозвитку особистості людини як суб'єкта діяльності».

О. Висоцька розглядає діяльнісний підхід в освіті як «зміщення акцентів у навчанні та вихованні у бік формування більшої життєвої активності особистості, а саме здатності до самостійних, чітко усвідомлених і вмотивованих дій, спрямованих на саморозвиток та самовдосконалення» [2, с.111].

Л. Масол у визначенні діяльнісного підходу в мистецькому напрямі освіти вказує на його спрямованість на розвиток художніх умінь, здатність застосовувати їх у практиці, наголошує на практичній орієнтованості, формуванні культури споживача художніх цінностей та творчій спроможності у втіленні задуму у власній діяльності [1, с. 77].

В процесі навчання особистість долає труднощі і незручності, вирішує завдання, які їй нецікаві. Але оволодіння видами діяльності, що потребують копіткої праці, не завжди зумовлені індивідуальними якостями особистості і не викликають у неї особливого інтересу, може стати одним із способів формування творчої діяльності. Це може статися в умовах усунення учня від ремісницьких дій, стандартного копіювання. Зауважимо, що в основу діяльнісного підходу було покладено ідею взаємозв'язку особистості і діяльності. Поняття "діяльність" передбачало наявність такої якості особистості, як активність, що повинна забезпечувати задоволення потреб, які регулюються вимогами суспільства.

У контексті діяльнісного підходу науковці розробляють та обґрунтовують теорію поетапного формування розумових дій, основні положення якої полягають в тому, що психічна діяльність є результатом перенесення зовнішніх дій в план сприйняття, уявлень та понять. Процес такого переносу реалізується через ряд етапів:

а) навчання здійснюється за допомогою випробувань та помилок, коли засвоєні раніше знання, вміння, навички пристосовуються до нового матеріалу; в такому випадку програмуються дії, що забезпечують виконання, завдання на основі орієнтовних дій за зразком;

б) орієнтовна система дій передбачає ускладнення завдання, що включає визначення мети головних ознак;

в) орієнтовна основа дій забезпечує спеціальні вказівки.

Творчо-діяльнісний підхід – це форма освітнього простору, у якому домінує навчально-творча діяльність. Результатом такої діяльності є новизна, оригінальність і неповторність. Творчо-діяльнісний підхід на заняттях хореографії передбачає зумовленість формування творчого потенціалу через творчий і діяльнісний аспекти педагогічного процессу.

Реалізація творчо-діяльнісного підходу втілюється таким чином, щоб в різноманітних видах творчої діяльності на заняттях танцю відбувалося навчання, розвиток та виховання особистості. Творчо-діяльнісний підхід на

заняттях хореографії є важливим аспектом навчання, оскільки вона сприяє розвитку креативності, самовираження та особистісного зростання. Особливою рисою творчо-діяльнісного підходу є здатність проектувати майбутню діяльність, бути її суб'єктом.

Структурними компонентами творчо-діяльнісного підходу виступає: процес творчої діяльності, індивідуальність творця та творче середовище, у якому здійснюється педагогічний процес.

Процес творчої діяльності є сукупністю цілеспрямованих, усвідомлюваних дій, спрямованих на реалізацію творчого задуму, основними складовими якого є постановка завдання, формування задуму та його реалізація.

Під поняттям *індивідуальності творця* виступає якість особистості, яка відрізняє творчі погляди однієї людини від інших; сукупність певних рис та особливостей, які формують становлення конкретної людини як неповторної особистості. Основними складовими, на підґрунті яких формується індивідуальність творця, є здібності, розумові особливості, світобачення, темперамент, вік, характер.

Творче середовище – сукупність умов, у яких відбувається перебіг творчого процесу. Серед основних факторів, які впливають на його формування, виступають: оточення, колектив, стимули, мотиви і бар'єри в творчій діяльності.

Творчо-діяльнісний підхід ґрунтується на активних методах навчання (проблемне, евристичне, проективне навчання тощо), зокрема виконанні творчих завдань.

В результаті застосування творчо-діяльнісного підходу у здобувача формуються наступні компетенції:

- здатність самостійно набувати і використовувати в практичній діяльності нові знання та вміння;
- здатність до саморозвитку та професійної самоосвіти;

- готовність використовувати творчі здібності для оригінального вирішення творчих завдань;

- здатність проектувати і вибудовувати професійну діяльність відповідно до сучасних інноваційних підходів в освіті.

Завдяки впровадженню на заняттях хореографії імпровізації, обговорення і рефлексії, використання різноманітних музичних жанрів, інтеграції з іншими дисциплінами, створенню власних хореографічних номерів відбувається реалізація творчо-діяльнісного підходу.

Зміни, які відбуваються в сучасній мистецько-педагогічній освіті, спрямовують на проектування та впровадження у навчально-виховний процес широкого спектру підходів. Сьогодні найбільш актуальним для підготовки творчого педагога виступає творчо-діяльнісний підхід. При цьому нова технологія, спосіб організації освітнього процесу не руйнує традиційну систему діяльності, а перетворює її, вдосконалюючи, зберігає і примножує все необхідне для реалізації нових освітніх цілей.

Отже, застосування творчо-діяльнісного підходу в навчально-виховному процесі значною мірою впливає на формування особистості та творчого потенціалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Масол Л. М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання : методичний посібник. Харків, 2015. 178 с.
2. Висоцька О. Є. Розвиток життєвих компетентностей особистості засобами діяльнісної педагогіки. Формування ціннісно-змістовної сфери дітей дошкільного та молодшого шкільного віку : матеріали обласної науково-практичної конференції, 28 березня 2018 р. Дніпро, 2018. 531 с.
3. Шевчук А. С. Дитяча хореографія: навч.-метод. Посібник. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.
4. Березюк О. С., Власенко О. М. Дидактика: теорія і практика : навч.-метод. посіб. для студентів гуманітарних факультетів. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2017. 212 с.
5. Кремень В. Г. Проблеми якості української освіти в контексті сучасних цивілізаційних змін / В. Г. Кремень // Український педагогічний журнал. – 2015. –№1. – С. 8–15

Семенчук В. В., доцент, завідувач кафедри
музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ ЯК МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

У сучасному світі мистецтво та освіта зазнають трансформацій, спрямованих на посилення їхньої інтерактивності, динамічності та особистісної значущості. Концепція перформативності, що виникла в контексті театрального мистецтва, стає дедалі актуальнішою для освітнього процесу, адже передбачає активну участь усіх учасників у створенні спільного мистецько-творчого простору.

«Перформативність» – це мистецько-освітній проєкт, у якому освітній компонент виводиться з традиції «вчитель (той, що дає) - учень (той, що засвоює)», всі його учасники однаково включені в створювану ситуацію. Глядачі, які приходять подивитися перформанси, також є учасниками проєкту, вони працюють через своє сприйняття. При цьому з’являється можливість отримати добрий привід для самокритичної рефлексії [3].

Перформативність в освіті – це не просто передача знань, а й створення умов для самовираження, дослідження та експерименту. Освітній компонент у такому контексті набуває ознак мистецького проєкту, де викладач і студенти є співавторами, а навчальний процес перетворюється на динамічний перформанс.

Ключові аспекти перформативного навчання:

- **Діалогічність:** Перформативне навчання передбачає активний діалог між викладачем і студентами, обмін ідеями та досвідом.
- **Імпровізація:** У перформативному навчанні є місце для спонтанності, творчого пошуку та відхилення від плану.
- **Тілесність:** Перформативність звертається до тілесного досвіду учасників, адже навчання відбувається не лише на рівні інтелекту, а й емоцій, відчуттів.

- **Контекстуальність:** Перформативне навчання враховує конкретний контекст, у якому відбувається, і потреби учасників.
- **Рефлексивність:** Перформативність передбачає постійну рефлексію над процесом навчання, аналіз досвіду та його осмислення.

На нашу думку, особливістю перфомативності є видовищність.

Видовище – це зрима форма (об'єкт чи дійство), на якій фокусується увага суб'єкта-реципієнта з метою зосередженого споглядання та духовної взаємодії.

Мистецько-видовищна форма – це художня структура, що поєднує систему мистецьких засобів із зовнішнім видовищним виявом.

Підходом до розроблення класифікації сучасних мистецько-видовищних форм було обрано загальноісторичну динаміку їх тілесних модифікацій в умовах предметно-просторового середовища. За цією ознакою форми були розподілені на чотири групи: образотворчо-тілесні, вуличні, сценічні та екранні [4,с. 26].

В історії української культури є явища, які настільки органічно відсвічують прогрес цивілізації, що практично не можуть мислитись по іншому. Вони перетворюються у відповідності до модифікацій суспільства й опосередковано демонструють його явні та приховані квінтесенції. До таких явищ у музичному мистецтві належить хорова творчість і виконавство, що протягом багатьох віків були своєрідним осередком національного музично-громадського життя. Головною передумовою перформативності хорової музики представляється її виконавська природа, яка передбачає візуальний ряд, видовищну оформленість, існуючу в історичних джерелах жанрової форми і в широкому її значенні. У цьому контексті духовно-особове спілкування між художником (композитор і виконавець) й аудиторією (слухач-глядач) – завершальна мета, до якої варто прагнути диригенту- інтерпретатору. Може також діяти й інша тріада – «музикант – твір – слухач», в якій «твір – середній член тріади – виступає не тільки як автономний матеріальний об'єкт, але й як відсунута в часі від процесу створення або навіть синхронна йому система

зовнішнього розкриття внутрішнього стану музиканта, як засіб об'єктивації не тільки реальних, а й уявлюваних психологічних модусів».

Для виявлення існування властивостей жанрової хорової побудови на змістовному рівні визначальним є образно-емоційне прояснення змісту конкретного твору, його жанрових і стильових рис, мови та техніки в системі хорового інтонування. Це здійснюється як самим композитором (задум і його реалізація в тексті), так і виконавцем (ретрансляція-інтерпретація твору), а також слухачем (сприйняття-інтерпретація твору). Звернення диригента-інтерпретатора до явища хорової видовищності дозволяє виявити спорідненість театру та хору, визначити новий характер сучасної хорової творчості як способу життя, виявити академічні та неакадемічні театралізовані форми твору, які впливають на долю сучасного хорового прочитання [2, с. 23]**.**

Прогресивною й актуальною тенденцією розвитку вокально-хорової культури є явище хорової театралізації, що активізує увагу та інтерес глядацької аудиторії до хорового виконавтсва, як продовження перформативного мистецва.

У контексті розвитку музичної культури явище хорової театралізації досліджують у своїх наукових розвідках Н. Калашнікова, Т. Овчиннікова, А. Редько та Г. Супруненко. Особливості хорової театралізації аналізуються з позиції розгляду категорій хорової музики вченими Н. Кошкарьовою та Л. Серганюк. Дослідники В. Генін, І. Глазова, І. Кривицька та А. Прозоровська явище хорової театралізації окреслюють в аспекті розповіді про хорові колективи, що практикують у цій сфері.

Пошук нових форм хорового виконавства у 60-ті рр. ХХ ст. сприяв оновленню системи засобів музичної виразності – композитори збагачували звучання творів неповторними сонористичними ефектами (кластерами, шепотінням, глісандо, звукозображальністю, оплесками, стукотом тощо), які посилювали видовищність хорового виступу у сприйнятті глядача. Для більшого ефекту до співу долучали елементи зовнішньої театралізації (в Україні – у творах Б. Лятошинського, І. Шамо, Л. Дичко, Є. Станковича,

А. Гайденка, В. Зубицькогокого тощо). Зближенням хорової музики і драматичного театру характеризуються 70-ті рр. ХХ ст., коли з'являється низка театральних постановок, невід'ємною частиною яких стає хорова музика. Результатом взаємодії двох культур (театральної та хорової) стала можливість існування одного й того ж твору у двох різних жанрових іпостасях – театральній і концертній. Як усталений феномен хоровий театр виникає в 90-ті рр. ХХ ст. і відзначається пошуком нових засобів виразності та жанрів. Демократична спрямованість сучасної естетики, пошук нових співвідношень між словом, музикою, драмою і пластикою та запровадження нових форм спілкування артиста з глядачем зумовили появу **хорового театру** *– сучасного напряму академічного хорового мистецтва, в основі якого лежить синтез хорового співу та театрально-сценічного дійства, де кожен учасник одночасно є співаком, пластичним артистом і драматичним актором.*

Поняття **«хорова театралізація»** *можна тлумачити як органічне включення в хорове виконання елементів театралізації (акторської майстерності, художнього руху, хореографії, пантоміми, використання можливостей організації сценічного простору), що дозволяють на основі гармонійного синтезу вокально-хорових виконавських засобів виразності та образотворчості і засобів театрального мистецтва створювати оригінальне прочитання та втілення художньо-образного змісту музичного твору. При цьому, використовуючи поєднання аудіо- та візуальних засобів втілення виконавської концепції, можна посилити емоційний вплив на слухачів, залучаючи їх до процесу колективної співтворчості [1, с. 60].*

Основним завданням хормейстера є виховання в майбутнього артиста хору високої музично-виконавської культури, одним із ключових компонентів якої є *вокально-сценічна майстерність*.

Отже, одним із засобів сучасної вокально-сценічної культури хорових колективів є **хорова театралізація** *в контексті розвитку перформативного мистецтва.*

Перформативний підхід є особливо цінним для музичної освіти, адже музика сама по собі є перформативним мистецтвом. Застосування перформативних методів у навчанні музики сприяє розвитку креативності, імпровізаційних навичок, музичного мислення та емоційної виразності студентів.

Перформативність освітнього компоненту як мистецько-творчий проєкт – це інноваційний підхід, що відкриває нові можливості для розвитку особистості, креативності та професіоналізму студентів. У контексті музичного мистецтва перформативне навчання є особливо актуальним, адже сприяє глибшому розумінню музики як мистецтва, що живе у моменті виконання.

Перспективними напрямами досліджень у цій галузі можуть бути розробка конкретних методик перформативного навчання музики; дослідження впливу перформативного навчання на розвиток різних музичних навичок; вивчення можливостей застосування перформативного підходу в різних формах педагогічно-музичної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Злата Величко-Соломенник. Хорова театралізація як засіб розвитку вокально-сценічної майстерності вихованців дитячого хорового колективу // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 42. Том 1. С. 60.
2. Кириленко Яна Олексіївна. Перформативна хорова музика у функціональній тріаді «автор – диригент-інтерпретатор – глядач». Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., (Київ, 23 жовтня 2020 р.) Київ: НАКККіМ, 2020. 224 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/science/vidannyaakademiji (дата звернення 11.02.2025 року).
3. Перформативність. ART UKRAINE. URL: https://artukraine.com.ua/ukr/a/performativnost/ (дата звернення 12.02.2025 року).
4. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.

Соколова Є. О., здобувачка IV курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності 024 Хореографія
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
Науковий керівник – докторка філософії, старша викладачка
кафедри хореографії та художньої культури
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини **Подгорінова А. Ю.**

СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ПРИБУТКОВИЙ БУДИНОК – ЦЕНТР СУСПІЛЬНОГО, КУЛЬТУРНОГО ТА ОСВІТНЬОГО ЖИТТЯ УМАНІ»

Місто, у якому ми живемо, має давню історію, яка зберігається у кожній старій вулиці та кожній старовинній будівлі. Архітектура полікультурної Умані дуже цікава і багатогранна. Хоч іноді, поспішаючи у справах, ми не помічаємо величну красу цих споруд, кожна з них може розповісти свою дивовижну історію.

Науково-творчий проект «Старовинні споруди мого міста» є унікальною можливістю зануритися в історію нашого міста та глибше його пізнати з метою збереження нашої культурної спадщини, що є особливо актуальним під час війни.

На важливості збереження культурної спадщини наголошено у державних документах: Закон України «Про »

У процесі вибору підтеми проєкту нашу увагу привернув центральний корпус Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, який розміщений у самому центрі міста за адресою: вул. Садова, 2.

Ця будівля була предметом численних наукових розвідок, зокрема, В. Давидюка [], О. Джагунової [], І. Кривошеї [] та інших.

Пам’ятки архітектури та містобудування складають невід’ємну частину цілісного розвитку художньої культури українського народу на всіх етапах його соціального й духовного розвитку. Надбання культури кожного народу складається з цілісного комплексу компонентів рухомого й нерухомого майна.

Нерухомі об’єкти представлені за сучасною класифікацією пам’ятками археології, історії, архітектури та містобудування, монументального мистецтва, які визначені в міжнародній практиці як культурна спадщина [конвенція].

На відміну від звичайних об’єктів нерухомості кожен об’єкт культурної спадщини є унікальним, має індивідуальні особливості, що формують його історико-культурний потенціал, який є складовою національного багатства країни. Втрачений об’єкт культурної спадщини не може бути відновлений, тому недооцінка або несвоєчасна оцінка завдають значних матеріальних втрат для пам’ятки. У багатьох країнах світу це вважається одним із тяжких злочинів перед суспільством [катаргіна].

Окрасою міста є будинки, побудовані в кінці XIX – на початку XX ст. за проектами київських та одеських архітекторів. Заслуговує на особливу увагу будівля головного корпусу Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Місцеві мешканці та студенти називають його «старий корпус» (у минулому – будинок Міської управи), побудований у 1912 р. акціонерним товариством домовласників як «міський прибутковий будинок».

Архівні джерела, періодична преса та мемуари свідчать, що ця будівля весь час була центром і була в центрі суспільного, культурного та освітнього життя міста.

На початку XX ст. приміщення міського будинку, як його називали уманці, у різні часи та при різних владах мав різне призначення: торгівельне, культурне, учбове, політичне та господарське.

1914 року у будівлі була розміщена кондитерська, власником якої був І. Франсуа (заклад існував у місті з 1890 року). Саме цей аспект історії будівлі було обрано для хореографічної композиції , як складової науково-творчого проєкту «Старовинні споруди мого міста».

Забудова Умані другої половини XIX – початку XX ст. вплинула на зміщення та нову локацію центру міського життя, яке ставало все більше підпорядковане імперським законам. В місті з’являються вулиці, які забудовувалися з урахуванням модерного стилю і мешкати на них було

престижно. Саме на такій новій, головній, вулиці Садовій на початку ХХ ст. будується міський прибутковий будинок (1912 р.).

Власне будинок, зведений з ініціативи самої Уманської міської думи, лише на короткий період став місцем розташування міської управи. Архівні джерела, періодична преса та мемуари свідчать, що ця будівля весь час була центром і була в центрі суспільного, культурного та освітнього життя міста.

На початку ХХ ст. приміщення міського будинку, як його називали уманці, у різні часи та при різних владах мав різне призначення: торгівельне (торгові лавки, посудоламповий магазин, табачний фабричний магазин, магазин «Динамо» тощо), культурне (театр «Экспресс», «Русский советский театр», радянська музична школа, дитячий кінотеатр «Комсомолець»), учбове (жіноча гімназія, Уманський інститут соціального виховання), політичне («Зал общественного собрания», комуністичний робітничий клуб, партійний клуб «Комуна») та господарське (їдальня, чайна тощо).

У 1917-1920 рр. на різних поверхах будинку розташовувалися Уманський військово-революційний комітет, гарнізонний червоноармійський клуб Карла Лібкнехта, комсомольський клуб, відбувалися засідання Уманської ради робітничих і солдатських депутатів тощо. Будівля притягувала органи влади місцем розташуванням у центрі міста та функціональною придатністю своїх приміщень (велика площа та кількість кабінетів). Тут знаходилися виконкоми 1920-1923 рр. – повітової, 1923-1930 рр. – окружної, 1930-1941 рр. – районної рад.

З 1930 р. спочатку у частині приміщень, поступово розширюючись, почав діяти Інститут соціального виховання, нині – Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини [2].

Десь в другій половині XVIII століття, коли Францішек Селезій Потоцький (1700 – 1772) заснував в Умані василіянський кляштор із школою, ця земля поруч з часом перетворилася на монастирський цвинтар, по периметру якого з розбудовою міста почали з’являтися одноповерхові будинки з

флігелями, в одному з них станом на останню чверть XIX століття квартирувала пожежна команда.

Питання ж спорудження великої будівлі із зосередженням в її стінах уманського адміністративного центру вперше було піднято на засіданні міської думи в 1907-му. Два роки запеклих баталій щодо доцільності спорудження Міського прибуткового будинку на місті василіянського кладовища, і нарешті розпочаті роботи над зведенням двоповерхової кутової будівлі по Садовій в 1909 році.

Але і на цьому пригоди будівлі не скінчилися – коли через рік вона була вимурована за первинним проектом до даху, до думи внесли пропозицію задля заощадження коштів на будівництво та збільшення майбутніх прибутків від експлуатації прибуткового будинку збільшити поверховість до трьох, для чого в терміново були виділені кошти в п’ять тисяч карбованців на посилення фундаменту.

Наступна хвиля протистояння можновладців вже з оцього питання відклали закінчення споруди ще на два роки, хоча не останню роль зіграла і нестача фінансування проекту, який ставав дедалі більш витратним з-за третього поверху та пожежної каланчі. Інженер Сергій Олександрович Де-Вітт, якому було доручено скласти кошторис другого етапу робіт, нотував їхню хаотичність у зв’язку із великою кількістю підрядників та постійним втручанням у роботу представників думи.

І при цьому можновладці ще в січні 1911-го провели торги по здачі приміщень недобудови в оренду, за які купці давали в залежності від площі та поверху від шестисот до двох тисяч карбованців на рік, але чекати їм на свої придбання довелося ще більше року.

Головна подія 1912 року, і ось в приміщеннях із запахом свіжої фарби зручно (а деякі не дуже, бо головний підрядник кілька разів лагодив свої недоробки в тому числі протікаючий дах) облаштувалися Уманська міська управа, зал Громадських зборів з буфетом, пожежна команда, друкарня та книгарня Шапіро, контора газети «Відгуки Провінції», театр Файнштейна

«Експрес», різноманітні крамниці. Третій поверх займали класи жіночої гімназії.

Але епоха процвітання для міського адміністративно-торгівельного центру закінчилася дуже швидко – спочатку окупаційна московська влада втянула українські землі у пекло Першої світової війни 1914 – 1918 років, під вагою якої імперія Романових пала, а на її місце з боями увірвалась армія червоних люмпенів, встановивши на українських землях диктатуру пролетаріату та реквізувавши всю приватну власність.

З 1919-ого в приміщеннях колишнього Міського прибуткового будинку тимчасово квартирували Уманська міська рада, «Руський радянський театр», червоноармійський клуб імені К. Лібкнехта, комуністичний робітничий клуб, надалі перейменований на «Комуну». Пізніше до них приєдналися робітничий кооператив, комсомольський клуб та мануфактурне торгівельне товариство «Вакот».

При цьому будівля зберегла за собою статус адміністративного центру, в стінах якого на другому поверсі засідали виконавчі комітети повітових (1920), окружних (1923), районних (1930) рад.

Передвоєнне десятиліття стало періодом нових відкриттів – в вересні 1930-ого в трьох класах колишньої гімназії (інші займав відділення охорони здоров’я) почав свою роботу Інститут соціального виховання, який швидко зайняв весь третій поверх з реорганізацією п’ять років потому в Учительський, а на першому в 1935-ому відчинив свої двері дитячий кінотеатр «Комсомолець».

Розпочата Москвою та нацистським Берліном Друга світова війна 1939 – 1945 років майже не змінила адміністративну розстанову – інститут, що в 1952-ому був реорганізований в Педагогічний, поступово відвойовував для себе все більше приміщень колишнього Міського прибуткового будинку, перший поверх займав дитячий кінотеатр, а також заклади громадського харчування та торгівлі, в підвалах квартирувала швацька артіль «Зоря».

З того часу інститут, що в 1967-ому отримав ім'я класика української літератури Павла Тичини, поступово стає власником майже всієї будівлі, і в такому стані зустрів світанок оновлення української незалежності в 1991-ому, після здобуття якої (4 березня 1998 року) за свою успішну просвітницьку діяльність він був нагороджений високим статусом державного університету.

Прямокутний з невеличким східним крилом-прибудовою цегляний фарбований без тинькування кутовий периметр на початку вулиці Садової представляє собою величного триповерхового красеня в псевдоруському стилі, до якого так тяжіли московські призначенці початку XX століття.

В декоровому оформленні будівлі колишньої Уманської управи, що боковим фасадом виходить на площу Слави, використані майже всі стильові архітектурні деталі (при чому виконані вони методом об'ємної цегляної кладки) від французького русту лопаток першого поверху з архівольтним порталом центрального входу до ширинок другого поверху та кілеподібних ніш і архівольтів, від геометричного малюнку складнопрофільних карнизів до напівколон з перехопленням, від маківки декоративного фронтону скошеного кута до ступінчастої аркатури і балконних ґрат [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Міський прибутковий будинок Умані. Zabytki.UA: вебсайт. URL: https://zabytki.in.ua/uk/3183/miskii-pributkovii-budinok-umani
2. Прибутковий будинок, міська управа. Reherit: вебсайт. URL: https://reherit.org.ua/object/umanskyj-derzhavnyj-pedagogichnyj-universytet-imeni-pavla-tychyny/

Тандитна І. С., викладач кафедри
хореографії та художньої культури
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТА «СТРЕТЧИНГ»

Якість навчання та професійної діяльності майбутнього хореографа залежить від його фізичних даних. Сутулість, надмірне прогинання у попереку, асиметрія, плоскостопість та інші відхилення у поставі можна скоригувати за допомогою комплексу спеціальних вправ і розвинути статуру відповідно до вимог професії хореографа.

Мета освітньо-професійної програми «024 Хореографія»: Підготовка сучасних висококваліфікованих фахівців, які володіють цілісними, системними знаннями в галузі хореографічного мистецтва, здатні ефективно, з використанням теоретичних знань, практичних навичок і інноваційних технологій, здійснювати педагогічну, балетмейстерську, виконавську діяльність у закладах початкової, профільної, фахової передвищої мистецької освіти, адаптовані до сучасних соціокультурних потреб, конкурентоспроможні на ринку праці [2].

Розвиток практичних навичок та виконавських здібностей здобувачів кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини цілеспрямовано відбувається на заняттях із освітнього компонента «Стречинг».

Стретчинг – це освітній компонент, спрямований на розвиток гнучкості, здатності до виконання рухів з великою амплітудою.

Зовнішні прояви гнучкості відбиває внутрішні зміни в м’язах, суглобах, серцево-судинній системі. Недостатня гнучкість призводить до порушення у поставі, спричиняє виникнення остеохондрозу, відкладання солей, зміни в ході.

Недостатній аналіз гнучкості призводить до травмування, а також недосконалої техніки. Для вибору ефективних засобів розвитку гнучкості необхідний комплексний підхід, який базуватиметься на знаннях анатомії, біомеханіки, фізіології. У професійній підготовці танцівника гнучкість необхідна для виконання рухів з великою амплітудою. Недостатня рухливість у суглобах може обмежувати прояв пластичності, швидкості м'язової координації, якостей сили та швидкості рухів, витривалості, збільшуючи енерговитрати та знижуючи при цьому економічність роботи, що часто призводить до серйозних травм м'язів зв'язок [5, с. 77-78].

Правила розвитку гнучкості:

- Систематичні заняття;
- Вправи виконувати слід після старанного розігріву м'язів організму;
- Повторювати їх 8-10 разів невеликими комплексами, старанно утримувати положення 5-6 с;
- Припиняти виконання вправи за появи больових відчуттів (самоконтроль);
- Не виконувати вправи за перевтоми (самоконтроль);
- Вправи виконувати з поступовим збільшенням амплітуди рухів;
- Чергувати виконання вправ із розслабленням [5, с. 72].
- Обовязково включайти в програму розтяжки всі основні групи мязів;
- Основний обсяг тренування має становити статичні вправи;
- На кожен суглоб має бути не менше двох вправ.

Перед початком заняття важливо звернути увагу на середовище в якому воно відбуватиметься. Створити максимально сприятливі умови, щоб всі учасники відчували себе комфортно.

Вправи для розвитку гнучкості необхідно виконувати в атмосфері позитивних емоцій – це стимулює гармонійну діяльність, покращує регуляторні процеси [4, с. 194].

Температура м’язів також суттєво впливає на зростання їхньої гнучкості та еластичності, адже сприяє інтенсивності обміну речовин, швидкості окиснюваних процесів. У добре розігрітих м’язах сильніше циркулює кров, тому попередня розминка є необхідною умовою їхньої підготовки до основного фізичного навантаження і ефективності занять на розвиток гнучкості [4, с. 194].

Перепади температури середовища теж істотно впливають на стан м’язової діяльності людини. В умовах низької температури м’яз швидко втрачає свою еластичність. При цьому різко знижується його збудження, що є найбільш поширеною причиною травматизму. У холодному приміщенні необхідно значно більше зусилля для розігрівання організму і підтримання оптимального режиму роботи м’язів. Підвищена температура ж викликає посилене потовиділяння, втрату значної кількості рідини, у результаті чого м’язова тканина стає більш в’язкою, знижується її здатність скорочуватися [4, с. 194].

На наших заняттях із освітнього компонента «Стретчинг» ми намагаємося комплексно розвинути всі частини тіла здобувачів, покращити їхній фізичний стан та вдосконалити технічні можливості використовуючи велику кількість різноманітних вправ.

Вправи для розвитку гнучкості поділяються на такі групи:

- Вправи для розвитку рухливості м’язів шиї;
- Вправи для розвитку рухливості в суглобах плечового поясу;
- Вправи для розвитку гнучкості та рухливості хребта;
- Вправи для розвитку м’язово-рухового апарату ніг і тазу [4, с. 196].

Найважливішого умовою під час проведення занять із стретчингу є – не завдати шкоди. До кожного здобувача здійснюється індивідуальний підхід з врахуванням його анатомічних та психологічних можливостей.

Головний чинник, який обумовлює рухливість суглобів, – анатомічний. Обмежувачами рухів є кістки. Форма кісток багато в чому визначає напрям і розмах кістки в суглобі (згинання, розгинання, відведення, приведення, супінація, пронація, обертання). Гнучкість обумовлена центрально-нервовою

регуляцією тонусу м’язів, а також напругою м’язів антагоністів. Це означає, що гнучкість залежить від міжм’язової координації (це здатність довільно розслабляти розтягнуті м’язи та напружувати м’язи, які здійснюють рух) [5, с. 78].

Важливою умовою під час проведення заняття з освітнього компонента «Стретчинг» є дотримання всіх його компонентів. Кожен компонент є невід’ємною складовою заняття, адже несе за собою певні завдання, які реалізуються в процесі його виконання.

Компоненти заняття зі стретчингу:

- Розминка перед розтяжкою;
- Активний силовий стретчинг;
- Розтяжка м’язів ніг та вправи для мобільності суглобів;
- Розтяжка м’язів спини;
- Вправи на розслаблення всього тіла.

Основне завдання вправ на розтягування полягає в тому, щоб збільшити довжину м’язів і зв'язок [5, с. 83].

Гнучкість має бути в оптимальному співвідношенні з м’язовою силою. Недостатній розвиток м’язів, що оточують суглоб, може призвести до надмірної їх рухливості та зміни статики людського тіла [5, с. 83].

Поєднання силових вправ із вправами на розтягування сприяє гармонійному розвитку гнучкості. Такий режим роботи можна рекомендувати танцівникам усіх спеціалізацій для збільшення активної гнучкості, що виявляється в спеціальних високотехнічних вправах [5, с. 83].

Стретчингом рекомендовано займатися на постійній основі. Вправи на розтягнення позитивно впливають на професійну діяльність танцівника. Загалом користь стретчингу полягає в тому, що:

- М’язи стають еластичнішими, гнучкішими, а суглоби набувають більшої рухливості.
- Покращується нервова система.

- Розтяжка зменшує чутливість м’язів, тому людина зможе краще відновлюватись після фізичних навантажень та стресу.
- Поліпшується балансування тіла, постава.
- Прискорюється кровообіг, а разом із ним – серцево-судинна система.
- Усі м’язи організму отримують додаткове підживлення киснем.
- Зменшуються болі після тренувань (крепатура).
- Покращується настрій, підвищується бадьорість
- Підтягується шкіра.
- Людина стає більш витривала.
- Зменшується втома.
- Підсилюється лімфострум.
- Зменшуються відкладення солей.
- Зникнуть головні болі [3].

Отже, необхідність в освітній програмі здобувачів-хореографів освітнього компонента «Стретчинг» є досить важливою, адже він допомагає розкрити фізичний потенціал танцівників. Гарно розвинені фізичні дані хореографів відіграють важливу роль у розвитку виконавських здібностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горських Ю. В. Гімнастика в хореографії: навчальний посібник для студентів-хореографів. Суми: ФОП Цьома С. П., 2016. 92 с.
2. Освітня програма «024 Хореографія». Факультет мистецтв: веб-сайт. URL: https://mpf.udpu.edu.ua/osvitni-prohramy/ (дата звернення: 15.02.2025).
3. Стретчинг: користь для здоров’я та фігури. ЛІГА фітнес клуб: веб-сайт. URL: https://ligafitness.com.ua/sport/stretchyng-koryst-dlya-zdorovya-ta-figury/ (дата звернення: 15.02.2025).
4. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / О. О. Бігус та ін. Київ: Видавництво Ліра-К, 2022. 264 с.
5. Шалапа С. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю: підручник. К.: НАКККіМ, 2015. 396 с.

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

ІНКЛЮЗИВНІСТЬ У БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: ТАНЦЮВАЛЬНІ ПРОЄКТИ ДЛЯ ЛЮДЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ

Бальний танець є важливим елементом культури, що поєднує мистецтво, спорт і соціальну взаємодію. Він є не лише формою дозвілля, а й ефективним засобом реабілітації та соціалізації. Сучасні тенденції розвитку хореографії дедалі більше спрямовані на створення інклюзивного середовища, яке дозволяє людям з особливими потребами долучитися до танцювального мистецтва.

Актуальність теми обумовлена необхідністю пошуку нових методів адаптації хореографічних програм для осіб з обмеженими можливостями, оскільки фізична активність та творчість є важливими факторами їх особистісного розвитку та інтеграції у суспільство.

Інклюзивність у бальних танцях означає доступність та рівні можливості для всіх учасників, незалежно від фізичних чи когнітивних особливостей. Це включає адаптацію хореографії, зміну методики викладання та використання допоміжних засобів для забезпечення комфортного та безпечного процесу навчання.

Основні напрямки інклюзивних танцювальних проєктів:

1. Танці на візках – популярний напрямок інклюзивної хореографії, що дозволяє людям з порушеннями опорно-рухового апарату брати участь у парних танцях. Вони можуть виконувати як сольні, так і парні номери, адаптовані до їх фізичних можливостей.

2. Танцювальні програми для людей із порушенням слуху та зору – спеціальні методики навчання включають тактильні та візуальні сигнали, розробку унікальних ритмічних вправ і використання жестової мови для передачі хореографічних елементів.

3. Хореографія для людей з ментальними особливостями – спеціальні навчальні програми для осіб з аутизмом, синдромом Дауна та іншими когнітивними порушеннями, що включають поступове навчання рухів, повторювані вправи та інтерактивні методи.

4. Соціальні танцювальні проєкти – ініціативи, що залучають людей з різними формами інвалідності до спільних виступів, змагань і мистецьких заходів, що сприяє їх соціальній інтеграції та покращенню комунікації.

Переваги інклюзивних танцювальних програм

Інклюзивні танцювальні програми мають значний позитивний вплив на фізичне та емоційне здоров’я учасників:

- Фізичний розвиток: покращення координації, рухової активності, зміцнення м’язів, підвищення витривалості.
- Психологічний аспект: підвищення самооцінки, зниження рівня стресу та депресії, формування позитивного ставлення до власного тіла.
- Соціальна інтеграція: можливість активної участі в культурному житті, розвитку комунікативних навичок та розширення соціальних контактів.

На міжнародному рівні активно розвиваються інклюзивні бальні танцювальні організації, які сприяють розширенню можливостей для людей з особливими потребами:

- International Paralympic Committee (IPC) – сприяє розвитку танцю на візках як паралімпійського виду спорту.
- World Para Dance Sport – організація, що проводить міжнародні змагання з інклюзивної хореографії.
- Strictly Wheels (Велика Британія) – ініціатива, що популяризує танці на візках у Європі, організовує майстер-класи та змагання.

В Україні цей напрямок лише починає набирати обертів. Серед успішних проєктів можна відзначити:

- «Танці без меж» – ініціатива, що об'єднує людей з різними видами інвалідності та допомагає їм розвивати свої здібності у бальних танцях.
- Інклюзивні танцювальні студії – організації, що розробляють спеціальні навчальні програми та адаптують традиційні хореографічні стилі.

Подальший розвиток інклюзивної бальної хореографії в Україні потребує підтримки державних установ, освітніх програм та спонсорських ініціатив для створення нових навчальних центрів та організації міжнародних конкурсів.

Отже, інклюзивність у бальній хореографії є важливим напрямком розвитку сучасного мистецтва та спорту. Адаптація танцювальних програм для людей з особливими потребами сприяє їх фізичному та емоційному розвитку, а також соціальній інтеграції. Перспективи розвитку інклюзивної бальної хореографії в Україні значні, але потребують активного залучення державних та громадських організацій для подальшого розширення можливостей для людей з обмеженими можливостями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. International Paralympic Committee. Official Website. URL: https://www.paralympic.org
2. World Para Dance Sport. Regulations and Events. URL: https://www.worldparadancesport.org
3. Strictly Wheels: Promoting Inclusive Dance. URL: https://strictlywheels.co.uk
4. Антонюк І. «Інклюзивне мистецтво в Україні: сучасний стан і перспективи розвитку» // Український культурний журнал. 2022.
5. Петрова О. «Танцювальна терапія як метод соціальної адаптації людей з особливими потребами» // Вісник психології. 2021.

Терешко І. Г., канд. пед. наук,
доцент кафедри
хореографії та художньої культури
Уманського державний педагогічний
університет імені Павла Тичини

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВПЛИВ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Кожна нація та держава визначають для себе за допомогою яких символів, культурних надбань, економічних і державотворчих досягнень вони хотіли б презентувати себе на індивідуальному чи колективному рівні. Національна ідентичність за своєю природою є сферою цінностей, ідей, змістів культури, які визначаються та продукуються більшістю населення. Українська нація, що формується в умовах війни, глобалізації, універсалізації культурних моделей, має вирізнятися насамперед своїми психологічними характеристиками, поведінковими моделями та національними особливостями. Ідентичність сучасної української нації має випливати з контексту, в якому живе наша крана, і втілювати спільну волю до вирішення національних проблем і досягнення національних цілей. «Консолідуючою засадою України є загальнонаціональна ідентичність – ототожнення себе людиною з певною спільнотою, її символами, цінностями, історією, територією, культурою, державними та правовими інституціями, політичними й економічними інтересами. Причому йдеться про прийняття цієї ідентичності не лише на суто раціональному рівні, а й на емоційному семантико-міфологічному» [4, с. 19]. За теорією культурного конструктивізму, національна ідентичність формується не тільки через зовнішні фактори, такі як політичні структури чи економічні зв’язки, але й через культуру та традиції, які передаються з покоління в покоління.

Фольклорний танець є важливим елементом народної культури, що передає історичні, соціальні, моральні та естетичні цінності. Він є не лише формою розваги, але й способом збереження національної спадщини. Вивчення

його впливу на формування національної ідентичності допомагає краще зрозуміти роль таких традицій у сучасному світі. Український хореографічний фольклор, в якому «український народ промовляв свою душу» (Василь Авраменко) [1, с. 3], – невід'ємна частина світосприйняття і світовідчування українця. Річатд Крам, відомий американський викладач народного танцю, на Симпозіумі з українського народного танцю в Торонто (1961 року) говорив: «Часто корисно дивитися на культурний феномен з точки зору його функції, тобто ролі, яку він відіграє в житті людей, які його практикують. Простіше кажучи, на форму танцю і на те, яке він має значення в суспільстві, де він виконується» [6, с. 3].

Втративши танцювальний фольклор, українська нація втратить часточку своєї душі, своєї самобутності, що, в свою чергу, негативно вплине на культурно-історичний розвиток народу, на збереження його своєрідної і неповторної духовності.

Фольклорний танець займає важливе місце в соціокультурному просторі, оскільки він не лише є мистецьким виразом, але й важливим елементом суспільної комунікації та культурної ідентичності. Через танець передаються важливі аспекти життєдіяльності – від ритуалів і свят до звичаїв і побутових моментів. Наприклад, фольклорні танці «Черчик», «Щітка», «Картопля», «Кужіль», «Лісороби», «Шевчик», «Бондар» та ін. розповідають історії про трудову діяльність українців; танки-ігри «Колосок», «Шум», «Подоляночка», «Жучок», «Кривий танець», «Вербовая дощечка», «Мак», «Огірочки», «Джурдж», «Обертак», весільні танці «Журавель», «Голубка», «Кокетка», «Похода» та ін. демонструють віру та обряди наших пращурів; танці «Аркан», «Гопак», «Гонта», «Козак», «Гуцулка», «Півторак» та ін. оповідають про боротьбу за незалежність. Всі вони є частиною колективної пам'яті і важливими для формування національної ідентичності, оскільки через них люди усвідомлюють свою зв'язок не тільки з історією та культурою, а також зі своєю територією і традиціями.

Фольклорний танець – колективна діяльність, де важлива не лише індивідуальна майстерність, але й взаємодія між учасниками. Це процес, який згуртовує людей навколо спільних цінностей і норм. У танцях відображаються громадські ролі, гендерні відносини та колективні зусилля, що мають глибокий зв'язок із соціальними структурами суспільства. Психологи і соціологи довели, що спільне виконання танцю позитивно впливає на колективне сприйняття, створює відчуття належності до групи, підвищує взаємоповагу та співпрацю. Такий досвід взаємодії є важливим елементом формування соціальних зав'язків та підтримки єдності в громаді, виявом національного характеру та сміхової культури. Недарма в народі побутували приповідки та приспіванки до танців: «А би танцювати вмів, а робити лихо навчить», «Цур його матери, як завелось: і старе, і мале у боки взялось», «Ой заграйте цимбали, щоб ніжечки дрижали», «Як гуляв, так гуляв, ні чобіт, ні халяв», «Танцювала романиха з Романом, Загубила чтири гроші з гаманом», «Танцювала Пендюриха з Пендюром, Загубила калиточку з тютюном. Буде тобі, Пендюрихо, лихо, загубила калиточку тихо» [3, с.28-29]. Отже, фольклорний танець дійсно є яскравим прикладом колективної діяльності, оскільки, коли люди разом танцюють, вони відчувають приналежність до певної культурної традиції, яка є основою їхнього національного самовизначення.

Ще однією специфічною рисою танцювального фольклору є його традиційність – це безпосередня форма передачі традиційної спадщини. Для хореографії – це зорово-рухова передача (де рухи засвоюються під час танцю). *Танцювальна традиція* – це процес відтворення народних танців у своєму природному середовищі побутування, які передаються спадково від одного покоління до наступного і є формою вияву етнічної ідентичності. Участь у колективних танцях сприяє формуванню соціальних зав'язків, створенню атмосфери співпраці, підтримки та єдності.

Фольклорний танець активно сприяє культурному діалогу між різними народами та спільнотами. Міжнародні фестивалі, танцювальні конкурси, культурні обміни дають можливість різним народам презентувати свої

танцювальні традиції. Це не лише сприяє популяризації традиційних танців, але й дає можливість встановлювати міжкультурні зв'язки, розуміти та цінувати інші культури, що важливо для розвитку миру та толерантності, туризму та економічних взаємовідносин.

Сьогодні необхідно постійно удосконалювати фаховий світогляд здобувачів вищої освіти щодо генезису фольклору та регіональних особливостей фольклорних традицій; розвивати вміння використовувати локальні фольклорні зразки в подальшій професійній діяльності.

В навчальні плани підготовки майбутніх хореографів рекомендуємо вводити освітні компоненти, які б знайомили здобувачів з танцювальним фольклором. Так, освітньо-професійні програми Хореографія, Середня освіта (Хореографія) факультету мистецтв УДПУ імені Павла Тичини містять дисципліну «Народознавство та хореографічний фольклор України», яка за своїм змістом спрямована на ознайомлення здобувачів із традиціями та звичаями українців, репрезентувала світогляд та ментальність українців, розкривала багатогранність духовного життя наших пращурів через фольклорні традиції народу. Під час її вивчення у здобувачів вищої освіти формується цілісна система знань про український етнос і фольклор, розширюється професійний світогляд щодо генезису народної творчості та регіональних особливостей фольклорних традицій, виробляються вміння аналізу хореографічного фольклору, розвиваються майстерність використовувати зразки фольклору в балетмейстерській діяльності.

Мета курсу «Методика пошукової фольклористичної діяльності та стилізація танцювального фольклору» – формувати у здобувачів вищої освіти фахові компетентності ведення експедиційного фольклористичного дослідження та стилізації фольклорного танцю; продукувати позитивні стимули, інтерпретаційну спрямованість для подальшої творчо-пошукової діяльності. У процесі вивчення дисципліни здобувачі вищої освіти розвивають уміння і навички: з'ясовувати сучасний стан танцювального фольклору й усвідомлювати його значення у житті народу; визначати специфіку

побутування фольклорного танцю у конкретному регіоні, встановлювати причини, які впливають на деформацію фольклорної традиції; проводити експедиційні фольклористичні дослідження; знайомляться з основними принципами стилізації танцювального фольклору та особливостями його художньої інтерпретації; виробляють уміння збагачувати фольклорний танець новими засобами та формами хореографічної виразності.

Таким чином, фольклорний танець є не лише важливою частиною культурної спадщини, але й має значний соціокультурний потенціал для розвитку та підтримки національної ідентичності, розвитку міжкультурних зав'язків і сприяння соціальній згуртованості в сучасному світі.

Фольклорний танець формує колективну пам'ять, зберігає національні традиції і дає можливість новим поколінням усвідомити свою належність до певного культурного простору. Через танець відбувається не лише естетичне і емоційне, але й соціальне формування ідентичності, що є основою для стабільності та розвитку нації в умовах сучасного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Голівуд, 1947. 80 с.
2. Степико М. Українська ідентичність: феномен і засади формування: монографія. К.: НІСД, 2011. 336 с.
3. Степовий О. Українські народні танці. Етнографічний нарис. Авсбург, 1946. 61 с.
4. Україна в 2006 році: внутрішнє і зовнішнє становище та перспективи розвитку: експертна доповідь. Феномен української ідентичності. К. : Славутич-Дельфін, 2007. С. 19–26.
5. Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. Факультет мистецтв. Робочі програми дисциплін. URL: https://mpf.udpu.edu.ua/osvitni-prohramy/ (дата звернення 02.02.2025 р.).
6. Shatulsky Myron. The Ukrainian Folk Dance. Toronto: Kobzar Publishing Co. Ltd, 1986. XII, 210 с.

Умрихіна О.С.,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментального виконавства,
Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини

ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ВПЛИВ НА ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Народна культура є підгрунтям української національної культури, на основі саме народної культури і поступово утворилися професійні, такі як, наука, література, мистецтво. Винятковість української культури, визначили також впливи географічних умов, особливості історичного шляху, а також взаємодія з іншими етнокультурами, що в різні часи свого становлення перебували на теренах України.

Носієм української культури, насамперед є український народ, який є дуже співучим, гостинним, талановитим, а також понад усе любить волю.

Питання естетичного розвитку широко репрезентована у спадщині видатних українських педагогів-класиків К. Ушинського, В. Сухомлинського, А. Макаренка, С. Русової. Основне завдання естетичного виховання С. Русова вбачала у тому, щоб «розвинути свідомість, смак естетичний до найкращого приймання художніх вражень» [4., с. 230], «розвинути почуття краси, вимоги гармонії і в житті, і в душі своїй, і в творах майстрів, і в наших власних творах і вчинках»! [4., с. 192].

Також цю проблему вивчали велика кількість сучасних педагогів та діячів освіти – Л. Коваль, В. Передерій, Т. Цвілих, А. Щербо, В. Шацька. Л. Коган, В. Разумний, В. Скатерщиков.

Важливого значення набувають наукові пошуки вітчизняних дослідників у галузі теорії та практики естетичного виховання, вихідні засади якого відображені в Національній доктрині розвитку освіти, Національній програмі виховання дітей та учнівської молоді в Україні, Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх закладах України. Серед

виховних завдань реалізації поставленої мети визначено «забезпечення базової культури, розвиток естетичних потреб і почуттів» [1., с.12]. Естетичне виховання спрямовується на розвиток в особистості здатності збагнути та виразити власне ставлення до мистецтва.

Українська традиційна культура формувалася тисячоліттями. До її комплексу входять не лише слов'янські традиції, але й елементи культур племен і народів, які проживали на території України раніше. Так в українській культурі є традиції, які тягнуться ще з неоліту, наприклад, гончарство.

Проте в радянський період українська традиційна культура зазнала кілька хвиль трансформацій. Влада залишала спотворену національну форму, у яку вкладала потрібний для «комуністичного виховання» зміст. Перша така трансформація відбулася у 20-х роках XX століття.

У 20-ті роки радянська влада дозволяла святкувати Різдво, але називали його «комсомольським». Тоді колядники ходили по домівках лояльних до влади людей з п’ятикутною зіркою, а замість того, щоб отримувати «коляду», навпаки приносили дарунки господарям.

Ще одним свідченням того, що радянська влада підмінювала традиційну українську культуру, є зникнення явищ кобзарства та лірництва, але натомість поширювались капели бандуристів.

Голодомор 1932-1933 років також мав наслідки для української культури, оскільки після нього людям було не до святкувань. До того ж радянська влада формувала зневажливе ставлення до традиційних свят.

У 1989 році, коли тиск тоталітарної держави послаблювався, а визвольний рух українців посилювався, стала відроджуватися і народна культура [3].

З початком повномасштабного російського вторгнення українці почали масово повертатися до своєї традиційної культури – проводити вечорниці, святкувати Різдво та інші традиційні свята зі звичаями, дізнаватися історію вишитих сорочок, писанкарство, пісенність, народну музику, трипільську культуру.

З’явилася велика кількість майстер-класів з мистецьких напрямків української культури: виготовлення дідухів, мотанок, елементів народного костюму, розпису писанок, посуду, стародавньої вишивки хрестиком, гладдю і безліч інших.

В системі вищої освіти майбутні фахівці мистецьких дисциплін вивчають становлення української національної культури в різні часи та епохи і це має великий вплив на їх естетичний розвиток. А саме, процес становлення і вдосконалення естетичної свідомості та естетичної діяльності особистості.

Основою, на якій здійснюється естетичний розвиток є певний рівень художньо-естетичної культури особистості, її здатності до естетичного освоєння дійсності.

Цей рівень виявляється як у розвитку всіх компонентів естетичної свідомості (почуттів, поглядів, переживань, оцінок, смаків, потреб та ідеалів), так і в розвитку умінь і навичок активної перетворюючої діяльності у мистецтві, праці, побуті людських взаєминах.

Формування у здобувачів певної системи художніх уявлень, поглядів, які зможуть допомогти їм виробити в собі дійові критерії естетичних цінностей, готовність та уміння вносити елементи прекрасного у своє життя, починається із сприймання оточуючого.

Завданням естетичного виховання є не тільки розширення художнього сприймання, списку прочитаних книг, почутих музичних творів, а й організація людських почуттів, духовного росту особистості, регуляція і корекція поведінки [2].

Спираючись на все вище означене, можемо зробити висновок, що вивчення української традиційної культури надзвичайно важливий процес під час навчання, який має великий вплив на естетичний розвиток майбутніх фахівців мистецьких дисциплін, та все ж потребує подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І., Чорна К. Національна програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні. 1(20). 2007. С.23-34.
2. Єрасов В. Роль естетичного виховання у формуванні почуття прекрасного. URL: https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11366/ (дата звернення 25.11.2024).
3. Кондрат А. Що таке справжня українська культура і як її спотворювала Росія? URL: https://svidomi.in.ua/page/shcho-take-spravzhnia-ukrainska-kultura-i-iak-ii-spotvoriuvala-rosiia (дата звернення: 27.11.2024).
4. Русова С. Вибрані педагогічні твори. К.: Либідь, 1997. 269 с.

Феррейра С. Р.,
здобувачка І курсу першого (магістерського) рівня
вищої освіти ОПП «Хореографія»
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченко
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії
Лук'яненко К. А.

Особливості використання сучасних напрямків хореографії у кіноіндустрії

У статті розглянуто інноваційні стилі хореографії: Дослідження сучасних напрямків і їх вплив на кінематограф. Роль хореографа в процесі зйомок: Як хореографи співпрацюють з режисерами та акторами для створення унікальних танцювальних сцен, що підкреслюють сюжет. Технічні аспекти: Використання сучасних технологій, таких як CGI (комп'ютерна графіка), для створення вражаючих хореографічних постановок у фільмах. Психологічний аспект: Як танець може підкреслити емоційну складову сценарію та розвитку персонажів.

Ключові слова: *кіноіндустрія, кінематограф, хореографічні постановки, хореограф, знімальний майданчик.*

Постановка проблеми. Використання сучасних напрямків хореографії у кіноіндустрії супроводжується низкою проблем та викликів, які варто врахувати.

Адаптація сучасних стилів: Сучасна хореографія, з її різноманітними

напрямками, такими як вуличні танці, контемпорарі чи сучасний балет, може бути складною для інтеграції у кінематограф. Часто виникає проблема правдивого відтворення стилю та його адаптації до конкретного контексту фільму. Збереження автентичності при цьому може бути непростим завданням. Взаємодія з акторською майстерністю: Не всі актори мають достатню підготовку в танцювальному мистецтві, що може вплинути на якість виконання хореографії. Це виклик для хореографів і режисерів, які повинні знайти компроміс між вимогами сценарію і реальними можливостями акторів. Технологічні бар'єри: Використання нових технологій, таких як віртуальна реальність, може спочатку сковувати креативність хореографа. Технології слід інтегрувати так, щоб вони підкреслювали танець, а не відволікали від нього. Комерційні обмеження: Продюсери часто намагаються зменшити витрати, що може призвести до обмеження творчої свободи. Хореографи можуть опинитися в ситуації, коли їх креативні ідеї не реалізовуються через комерційні міркування.

Вирішення цих проблем вимагає гнучкості, співпраці між різними спеціалістами, а також відкритості до нових ідей і експериментів у рамках кінематографічного мистецтва.

Мета полягає в аналізі та висвітленні того, як новітні тенденції в хореографії впливають на кінематограф, а також у вивченні взаємозв'язку між рухом, емоціями та візуальною складовою фільмів. підкреслити значення хореографії в кінематографі та показати, як сучасні тенденції можуть збагачувати кінематографічні твори.

Завдання:

1. Огляд основних сучасних напрямків хореографії, які використовуються в кіно, таких як сучасний танець, балет, street dance та інші.

2. Аналіз ролі хореографії в створенні сцени та розвитку сюжету фільмів.

3. Вивчення впливу хореографії на сприйняття персонажів та їх емоцій.

4. Приклади відомих фільмів, де хореографія відіграє ключову роль, з

акцентом на їх успіхи або інновації.

5. Розгляд взаємодії між хореографами, кінорежисерами та акторами у процесі створення фільму.

6. Вивчення сучасних технологічних інновацій, які сприяють розвитку хореографії в кіно, наприклад, використання віртуальної реальності.

Аналіз досліджень. За основу взято малий спектр інформації про певні фільми з використанням сучасних напрямків хореографії у кіноіндустрії (наприклад, танцювальні сцени у фільмах *La La Land* чи *Black Swan*).

Виклад основного матеріалу. Сучасна кіноіндустрія активно використовує багатогранні можливості хореографії для створення візуально виразних сцен, які доповнюють драматургію та емоційну напругу фільму [1]. Якщо раніше у фокусі уваги кіномистецтва були класичні танцювальні стилі (наприклад, балет чи традиційний джаз), то сьогодні на передній план виходять такі сучасні напрями, як контемпорарі, хіп-хоп, джаз-фанк, крамп, та навіть перформативні експерименти з імпровізацією. Ці стилі відкривають нові можливості для кінематографа, збагачуючи його засобами художнього вираження [5]. У статті розглянуто особливості використання сучасних хореографічних напрямків у кіноіндустрії, їхній вплив на візуальну виразність та способи інтеграції у кінематографічний наратив.

Роль хореографії в кіно

Хореографія в кіно має багатофункціональну роль, серед яких:

- Розкриття сюжету та характеру персонажів [2]. Танцювальні сцени допомагають глибше передати емоційний стан героїв або підкреслити їхні взаємини.
- Зміцнення естетичної складової фільму. Хореографія створює візуально захопливі моменти, які стають знаковими для фільму (наприклад, танцювальні сцени у фільмах La La Land [3] чи Black Swan [2]).
- Створення атмосфери. Танцювальні елементи можуть впливати на загальний тон фільму – від енергійного та динамічного до меланхолійного чи драматичного [6]. У сучасних фільмах хореографія часто виходить за межі

стандартних танцювальних сцен, інтегруючись у звичайні діалоги, бійки, та навіть буденні рухи персонажів, створюючи унікальну кінематографічну мову.

Сучасні напрями хореографії у кіно

- Контемпорарі. Контемпорарі, як танцювальний стиль, характеризується емоційною насиченістю, гнучкістю рухів і імпровізацією. Він використовується для передачі складних емоційних станів і створення драматичних сцен [6]. Приклад: у фільмі Suspiria (2018) [6] танцювальні номери у стилі контемпорарі стали частиною сюжету, підкреслюючи напругу та страх.
- Хіп-хоп і його підстилі. Хіп-хоп як динамічний і експресивний стиль широко застосовується у фільмах про молодіжну культуру, соціальну боротьбу або просто для створення енергійної атмосфери [5]. Приклад: у серії фільмів Step Up [5] хіп-хоп слугує ключовим елементом, через який герої розвиваються і досягають успіху.
- Джаз-фанк. Цей стиль поєднує яскравість джазу та сміливість хіп-хопу. Його часто використовують у музичних відео, а також у кіно для створення стильних та запам’ятовуваних сцен [1]. Приклад: у The Greatest Showman джаз-фанк створює ефектні моменти, підкреслюючи масштабність і динаміку картини.
- Крамп і експериментальні стилі. Такі напрями, як крамп, поєднують силу, енергію і протест. Вони використовуються у фільмах, які акцентують увагу на соціальних проблемах або темі боротьби.
- Перформативна імпровізація. У сучасному кіно імпровізація дедалі частіше стає елементом хореографії, додаючи сценам автентичності та унікальності [7]. Приклад: у фільмі Ex Machina [7] танцювальна сцена в стилі імпровізації створює сюрреалістичний і навіть тривожний ефект.

Особливості інтеграції сучасної хореографії у кіно

- Драматургія через рух. Хореографія не є просто естетичним елементом; вона часто інтегрується у наратив, стаючи частиною історії. Наприклад, у Black Swan [2] танець розкриває трансформацію героїні.

- Візуальна виразність. Хореографія може виступати як спосіб побудови кінокадру. Динаміка рухів танцівників створює унікальну кінематографічну композицію, доповнену світлом, кольором та монтажем [1].
- Симбіоз з музикою. Використання сучасної хореографії часто супроводжується потужними музичними композиціями, які задають ритм і настрій сцени.
- Розширення функцій персонажів. Хореографія додає багатогранності героям, показуючи їхню фізичну і емоційну свободу чи, навпаки, обмеження [6]. Виклики використання сучасної хореографії у кіно
- Складність постановки. Інтеграція сучасної хореографії вимагає висококваліфікованих хореографів і танцівників, які здатні адаптувати свої навички до кіноконтексту [5].
- Баланс між естетикою та сюжетом. Існує ризик, що танцювальні сцени можуть виглядати «вставними», якщо не інтегровані у драматургічну тканину фільму.
- Перспектива глядача. Не всі глядачі готові сприймати складні сучасні танцювальні стилі, що може вплинути на популярність фільму [1]. Особливості використання сучасних напрямків хореографії у кіноіндустрії може аналізувати, як різні стилі танцю впливають на кінематограф і які інновації в хореографії були впроваджені у фільмах останніх років.
- Асамблеї різних стилів. Сучасна хореографія об'єднує елементи з різних танцювальних жанрів, таких як хіп-хоп, контемпорарі, бальні танці, і навіть класичний балет. Це дозволяє створювати цікаві комбіновані номери, які підкреслюють емоції персонажів [5].
- Вплив технологій. Використання новітніх технологій у зйомках, таких як відео-картографія та 3D-анімація, дозволяє створювати вражаючі візуалізації танцю [4]. Хореографи працюють у співпраці з режисерами та візуалізаторами, щоб створити унікальні візуальні образи.
- Соціальні теми. Багато сучасних танцювальних номерів в кіно

піднімають важливі соціальні питання, такі як гендерна рівність, расова ідентичність та зміни клімату. Це підвищує свідомість глядачів і робить танець важливим засобом вираження.

- Взаємопроникнення медіа. Хореографія в кіно все більше взаємодіє з іншими медіа, такими як мистецтво, мода та театр. Яскравими прикладами є музичні кліпи і живі виступи, які стають частиною кінопроєктів.

- Кастинг та репетиції. Сучасні кінопродукції вимагають від танцюристів не лише таланту, але й готовності працювати в умовах тісного графіку та інтегрувати свої навички в командній роботі. Ці складові роблять хореографію важливою частиною кіновиробництва, допомагаючи створювати яскраві і запам'ятовувані сцени, які відкривають нові горизонти для творчості.

Висновок. Отже, сучасні напрями хореографії відкривають нові горизонти для кінематографа, збагачуючи його художні засоби і сприяючи кращому розумінню складних тем. Інтеграція таких стилів, як контемпорарі, хіп-хоп чи імпровізація, дозволяє кінематографу не тільки експериментувати з формою, але й підвищувати рівень емоційного впливу на глядача.

Подальше дослідження цієї теми сприятиме створенню нових форм синергії між хореографією та кінематографом, розширюючи можливості обох видів мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Куценко В. П. Танець у кадрі: еволюція хореографії в кінематографі. Київ: АртЕкспрес, 2020. 320 с.
2. Мельник І. С. Драматургія тіла: Контемпорарі та класика у фільмі «Чорний лебідь». Мистецтвознавчі студії. 2018. Вип. 5. С. 102–115.
3. Савчук А. Г. Відродження мюзиклу: Стилізація та хореографія у «Ла-Ла Ленд». Кіно і сучасність. 2021. № 2 (15). С. 58–69.
4. Павлюк О. Д. Цифрова хореографія: Використання CGI та VR у танцювальних сценах. Технології мистецтва. 2022. Т. 8, № 4. С. 12–25.
5. Ковальчук Н. В. Вуличні ритми: Хіп-хоп культура і кіноіндустрія. Львів: Світ, 2019. 288 с.
6. Зайцева М. В. Хореографія як психологічний інструмент: Аналіз фільму «Суспірія» (2018). Вісник культурології. 2023. № 3. С. 75–84.
7. Ярош Р. С. Імпровізація та сюрреалізм у науково-фантастичному

кіно (на прикладі Ex Machina). Театр. Хореографія. Кіно. 2017. № 1. С. 45–54.

Франків А. Р., аспірант кафедри
музичного мистецтва та хорового диригування
Львівського національного університету
імені Івана Франка

РОЛЬ ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА У ЧАСИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Сьогодні Україна виборює право на свою незалежність і державність. Попередні покоління українців боролися за волю, переможемо у битві цивілізацій і ми. Зразком мужності і ствердження особистої гідності людини стали українські воїни, яких всіляко підтримує весь український народ, донатами на дрони, РЕБи, а також піснею, концертом, флешмобом на передовій, в Україні та за кордоном. Збереження мистецьких уподобань, співу, театральних дійств, музики нині, як і століття тому, прирівнювалося до віднайдення втрачених традицій, до віднайдення Себе. Збереження традицій, громадянська активність, стали рятівним актом від депресії. Це не дозволило втратити нації екзистенційні смисли, дало можливість заполонити екзистенційний вакуум. Турбота про інших є зціленням. За австрійським психологом Віктором Емілем Франклом людина має три групи цінностей, які допомагають не втратити смисли життя: творчість, сприйняття цінностей світу і ставлення до долі, яку ми не можемо змінити [5, с. 16]. Українці розгорнули потужний культурний фронт. Незважаючи на складні історичні обставини у долі України, які повторюються з постійною періодичністю, завжди у травматичних і посттравматичних ситуаціях великою потужною силою виступає мистецтво. Різні види мистецтва повертали і продовжують повертати українцям ментальне здоров’я, виступають своєрідною арт терапією. У науковій вітчизняній літературі раніше послуговувалися назвою синтетичні мистецтва, сьогодні ж їх об’єднує назва – перформативні. Види перформативного мистецтва цінні завдяки низці важливих і незамінних функцій: комунікативній, пізнавальній, сугестивній, евристичній,

дипломатичній та багатьом іншим. Їхня роль у соціокультурному просторі сучасної України не перебільшена, бо тримає бойовий дух нації. Арт-терапевтичний ефект мають музикотерапія, етнотерапія, танцювальна терапія фототерапія, бібліотерапія, драмотерапія. Арт терапія є давньою і природною формою корекції емоційного стану, яку використовують для зняття психологічної напруги. Адже саме мистецтво поєднує світ реальності і фантазії.

Перформативні мистецтва та їхню терапевтичну роль у війні досліджували як культурологи, науковці-мистецтвознавці, так і психотерапевти, зокрема, М. Власюк, Л. Белінська, Н. Волотовська, Р. Безугла [2, с. 18].

У надскладних умовах війни не всі види мистецтва можуть бути доступними. Найбільш близьким за національним характером, надихаючим, який не потребує надмірних капіталовкладень є спів. Хорове виконання українських народних пісень завжди об'єднувало, гуртувало націю, підкреслювало національну ідентичність і збагачувало мову. Окреме значення у нинішній час має виконання гімну України, чи воїнами у складні години, чи у дитячих колективах в укриттях. Декламування на сцені нарисів, гуморесок, оповідань, поезії також додавало моральних сил подолати труднощі. Синтетичним видом мистецтва, до якого також входить спів, є театральне мистецтво, яке відіграло важливу роль у збереженні національного духу українців періоду Першої світової війни та Визвольних змагань, воно ж допомагає зберегти ментальне здоров'я на четвертому році російсько-української війни. Нове життя, звучання та інтерпретацію отримали пісні, написані попередніми поколіннями, творчим цвітом Січових Стрільців, шестидесятників та дисидентів. Вони лунають у бомбосховищах для українців на батьківщині, їх виконують для іноземців, щоб розуміли, що українці потужна співоча нація, яка, надихаючись когерентністю і тяглістю культури та боротьби, здолає нинішнього ворога.

Саме культурно-мистецькі процеси допомагають українцям донести ідею українства у світі, що ідентичне культурній акції та підносить ментальний дух

нації. Синергія музичного мистецтва виступає чинником культурної дипломатії та арт-терапії. Так відбувалося у першій половині ХХ ст., коли українців у складних обставинах війни рятувала тяга до мистецтва, українських традицій, творчий потенціал. Травматичний досвід вдавалося долати силами музичного мистецтва, хорового співу.

Одним з прикладів ролі перформативних мистецтв у складні, кризові часи Першої світової війни, була творчість Українських Січових Стрільців, що воювали під керівництвом архикнязя Вільгельма Габсбурга (1895-1948), який взяв вважав себе українцем, а Україну духовною батьківщиною. Полковник Легіону Українських Січових Стрільців відомий під псевдо Василь Вишиваний [4].

Українці мають хист до культурної дипломатії, що сприяє розвитку політичних досягнень, вміють знаходити прихильність до себе серед чужинців. Так і Вільгельм Габсбург пройнявся щирою симпатією до галицьких українців. Взимку 1915 року він досконало вивчив мелодійну українську мову, навчився читати. Часто одягав українську вишиванку, а найбільше хвилював Василя Вишиваного український хоровий спів. Створені народом пісні, чи патріотичні авторські запали князю глибоко душу. Музично обдарований і естетично вихований князь зумів опанувати українську мову, щоб мати можливість розуміти своїх підлеглих воїнів. Зробив він це своєрідним чином, через українську народну пісню. У своїх спогадах Василь Вишиваний згадував: «Вчив мене жовнір з моєї сотні – Примак з Тернопільщини на народних піснях» [1]. Українська мелодійна мова настільки припала до душі Вільгельму, що згодом він навіть писав нею поезії. Як командир сотні Василь Вишиваний глибоко перейнявся українською культурою, мовою, піснею. Згодом, коли справа дійшла до самовизначення народів Австро-Угорщини у окремі державні організми, князь жваво підтримав українців на цій ниві. Розумів, що вони давно мають не тільки на окрему і самобутню культуру, але й заслуговують власної держави.

З галицькими українцями на фронтах Першої світової війни архикнязь Вільгельм провів кілька років, мав можливість спостерігати за їхніми військовими здібностями, високо цінував їх хоробрість та витривалість. Оркестри Січових Стрільців виконували українські народні мелодії та багато стрілецьких маршів, що стали улюбленими серед народу. Найчастіше оркестр та хор січових стрільців виконував пісню «Ой, у лузі червона калина» – Гімн УСС. Популярними були пісні «Засумуй, трембіто», «Видиш, брате мій», «Ой, нагнувся дуб високий» та ін. Авторами стрілецьких пісень були капелан Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Лев Лепкий.

У своїх мемуарах він писав: «Я вважаю українців найкращими жовнірами. Як мають провід, котрому вірять, то підуть в огонь і воду, тай виконають навіть речі, які взагалі неможливі до виконання. Український жовнір має такі нерви, які Гінденбург вважає необхідними для жовніра першої якости. У цьому переконувався я багато разів. Український жовнір дуже витривалий на голод і нужду, на труди і незгоди. В тому перемагають українців тільки серби. В наступі нема кращих жовнірів як українці. Вони рвуться вперед, так що навіть вимикаються з рук команди, зате в обороні вони гірші (найкращі пруські німці). Та ще недостача власної ініціативи. Особливо розвинений у них орієнтаційний смисл. Він просто нарочно сильний у них, особливо вночі. Щодо добрих офіцерів, які дбають за своїх людей, український жовнір вірний до смерти» [1].

З початком війни у 1914 році до австрійського війська пішли українці, які отримали в ході війни досвід організації та військової майстерності. Згодом це їм знадобилося при боротьбі за власну українську державу у листопаді 1918 року та при відстоюванні її національних інтересів – у складі Української Галицької Армії.

Українці, як і інші народи Австро-Угорщини, заявили про бажання утворити українську державу із земель Східної Галичини, північної Буковини і північно-східної Угорщини, 19 жовтня у Львові обрана Національна Рада для виконання права самовизначення. Однак українці були розчаровані, бо цісар Карл не підтримав думки про поділ Галичини.

Вільгельм Габсбург згадував про Карла так: «це людина з найлуччими намірами, але слабої волі. Був приступний і давав на себе впливати. Через його слабку волю цей вплив був зі всіх сторін. Німецький цісар Вільгельм і його оточення просто тероризувало Карла. Про національний склад своєї держави був добре проінформований, про українську справу також. Про неї говорив я з ним багато разів. Цісар Карл не вірив так полякам, як це робив старий цісар. Не можна сказати, що він їх боявся, але не хотів скандалу» [1]. Прихильним до української справи був вбитий у Сараєво Франц-Фердинанд, який «носився з замірами відбудувати велику українську державу» [1].

Князь Вільгельм Габсбург всіляко підтримував українців, коли у першій половині вересня 1918 року у Львові постав Центральний Військовий Комітет, відпускав на його засідання авторитета серед УССусів пор. Дмитра Вітовського.

Князь писав: «Моя сотня складалась тільки з українців, безумовно мала національну українську свідомість, але боялась виявити її, бо тоді українця вважали політично підозрілим. Я казав їм, що коли я признаюся до українського народу, то вони сміло можуть це робити. Я особисто говорив їм про гноблення України Росією, підчеркував, що в Австрії інакше, бо вважав це не смачним. За таке відношення до Австрії мусив я раз ставати до рапорту. Я при рапорті заявив, що почуваю себе українцем і інтереси України для мене на першім місці. Мені відповіли, що це суперечить моїм обов'язкам. Досить комічне - мене теж почали вважати «політично підозрілим» (з чого я мав сто потів). Таку оцінку про мене передав дивізіонер Берндт. Припускаю, що відповідний звіт про мене мусів піти до Головної квартири в Бадені» [1].

Якщо так повелися у австрійському війську з архикнязем, то що загрожувало звичайному українському стрільцеві? Однак при доброму ставленні до свого командanta, коли прийшов наказ від Української Національної Ради виїзджати, УССуси без згоди архикнязя Вільгельма виїхали з Чернівців до Львова. «Вільгельм був змішаний і УСС теж, бо на власну руку

їхали, без приказу. 2 листопада виїхав перший Вишкіл під командуванням сот. Букшованого, до них прилучилась 4 гуцульська сотня» [1].

Треба зазначити, що архикнязь не перешкоджав від'їзду УССусів до Галичини, він ще й пришвидшив його: «1 листопада я одержав депешу від Вітовського, який домагався в ній негайної висилки цілого легіону УСС до Львова. Я лежав у шпиталі з температурою. О 9 рано прийшов до мене комендант вишколу УСС Осип Букшований з запитом, чи й Гуцульська сотня має їхати. Я відповів «Розуміється!». Коли Букшований виїхав до Львова на поміч нашим військам з вишколом і гуцульською сотнею (мене заступав сотник Микитка), збудили мене й сказали, що дальші частини УСС не хочуть їхати до Галичини, бо думають, що там усе добре, а тут румуни можуть забрати Буковину. Я встав, зібрався в лихорадці і автом поїхав на станцію. Там побачив я транспорти УСС в порядку, тільки обоз не був ще приготовлений. Я покликав до себе ком. Микитку, коменданта Чернівецького вокзалу й четаря Івановича та наказав, щоб до 4 години рано останній транспорт УСС мусить бути в дорозі на Львів. І дійсно до 4 годин рано всі ешелони УСС виїхали на Львів.» [1]. За наказом УНР від 10 листопада 1918 року команду над всіма формаціями УСС обняв сотник О. Букшований.

Князь Вільгельм стрільцями більше не керував. Однак його любов до українців, їхньої культури і пісні, зробили багато для політичного сприяння розвитку державності України. Тобто чужинець, представник правлячої династії – Вільгельм Габсбург – перейнявся справою національного визволення галицьких українців. Не тільки не перешкоджав підготовці повстання, був посвячений у його підготовку, а й виховував у січових стрільців національно-патріотичний дух. А надихнула його до прихильного ставлення до української державності саме українська пісня, яка лунала у шанцях та українська мова, якою Вільгельм писав вірші.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Центральний державний історичний архів України у м. Львові. Ф. 309. Оп. 1. Спр.1198. Арк. 308.
2. Безугла Р. Концептуалізація перформансу у науковому дискурсі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 16(2). С. 18-26.
3. Вільгельм фон Габсбург (Василь Вишиваний): Автобіографія. Львів, 1996. 56 с.
4. Терещенко Ю, Осташко Т. Український патріот з династії Габсбургів. Київ: Темпора, 2008. 128.
5. Франкл В. Людина у пошуках справжнього сенсу. Київ: КСД, 2022, 170 с.

Юшина Т. О., здобувачка IV курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності 024 Хореографія
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
Науковий керівник – докторка філософії,
старша викладачка кафедри хореографії та
художньої культури
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
Подгорінова А. Ю.

ІНТЕГРАЦІЯ МУЗИКИ, АРХІТЕКТУРИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ У ПРОЦЕСІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «СТАРОВИННІ СПОРУДИ МОГО МІСТА»

Застосування інтеграції в процесі занять в школах мистецтв, перш за все, дозволить: застосувати індивідуальний підхід до кожного учня; досягнути цілісності в педагогічному мистецькому процесі; реалізувати нові методи та прийоми художньо-творчого навчання, а також, в повній мірі, залучити всіх дітей до світу мистецтва, шляхом участі в різних видах художньо-творчої діяльності. Адже завдяки впровадженню інтеграції мистецтв відбувається: по-перше, наближення молодого покоління до оволодіння мистецькими знаннями не тільки через розум, а й через відчуття та емоції; по-друге, розкриття потенціалу й творчих здібностей юних митців та їх максимальне зближення з педагогом [1, с. 366-367].

Здатність до прояву творчих здібностей, яка впливає на всебічний розвиток особистості учня, формується під час оволодіння в спеціалізованих мистецьких навчальних закладах такими різновидами мистецтва як музичне, образотворче та хореографічне. Кожний з цих різновидів має свій зміст, який розкриває сутність художньої діяльності і, разом з тим, ці види діяльності спрямовані на розкриття не тільки творчого потенціалу учнів, але й створює умови для прояву їх творчих здібностей [1, с. 367]

Застосування мистецької інтеграції на заняттях повинно відбуватися як на основі змісту, так і на основі особливостей мови кожного різновиду мистецтва, залучення яких здатне пробудити в учневі весь спектр уявлень, які пов'язані з його певним життєвим досвідом. В результаті співставлення мови живопису та мови музики виникають уявлення та поняття, що відображають художню образність. Таким чином, учні отримують уявлення про специфіку різних видів мистецтва, їх засобів художньої виразності, що дає їм можливість відобразити свій настрій в різних видах художньої діяльності. Завдяки застосуваннюв навчальному процесі інтеграції мистецтв як чинника розвитку творчих здібностей в учнів створюється повноцінне уявлення про художній образ, який впливає не тільки на їх емоційний стан, але й викликає певні зорові та слухові асоціації.Використання спільного художнього образу на інтегрованих мистецьких заняттях сприяє не тільки формуванню в учнівцілісності мистецького сприйняття та асоціативного мислення, а й засвоєнню великого обсягу інформативного художнього матеріалу.Якщо педагог наділяє учня роллю митця, що перетворює його на композитора, художника, хореографа тощо, то, таким чином, він підштовхує юного митця до усвідомленого процесу, який потрібно виконати професійно та грамотно. Адже дана мистецька інтегративна сфера виховує в учнів особливі навички уваги, багатопланового спостереження, чуттєвості, а також художнього мислення, яке полягає не тільки в умінні прослідкувати тематичний розвиток образів, але й дозволяє їм охопити художній твір в цілому. Якщо учні спеціалізованих мистецьких закладів спочатку сприймають

окремий вид мистецтва –на рівні емоцій та відчуттів, то залучення інших різновидів дає їм змогу через розуміння можливостей різних засобів художньої виразності та їх порівняння більш глибоко та свідомо осягнути художній образ мистецького твору. Таким чином, учні емоційно -ціннісно можуть осягнути та зрозуміти змістовну виразність інших видів мистецтва, приміряючи художні образи до власного життєвого досвіду [Іваненко, с. 367].

Красива будівля гімназії в центрі Умані – не лише місце розташування однієї з найпрестижніших місцевих шкіл. Це пам'ятка, що розповідає особливу історію – історію про здобуття жінками нових прав і можливостей і про те, що цей шлях не був коротким і прямим.

Жіночу гімназію в Умані почали будувати у 1900 році, у вересні 1901 році класні кімнати відкрили для дівчат. Великий попит на навчання дівчат засвідчив важливу зміну в суспільній свідомості: до жіночої освіти почали ставитися позитивно. Розширення мережі гімназій забезпечило дівчатам доступ до середньої освіти. Водночас поділ гімназій на окремі для юнаків та дівчат усе ж свідчив про те, що про абсолютну рівність прав на освіту не йшлося. Юнаків та дівчат виховували окремо згідно з чітким уявленням про належні чоловічі і жіночі ролі.

Про те, що відкриття гімназії було в Умані на часі, свідчила її популярність. Вже в перші роки тут навчалося близько 400 учениць. На 1904 році жіноча гімназія мала повний склад учнів – всі сім класів і один підготовчий. Аби дати можливість вчитися усім охочим, у 1913 році гімназію було розширено: під класи віддали приміщення третього поверху будівлі Міської думи. У 1914-1915 роках відкрився спеціальний 8-ий клас – дівчата, що його закінчували, здобували фах домашньої наставниці.

Програма навчання у жіночих гімназіях того часу за своїм змістом загалом наслідувала програми чоловічих гімназій, більшість предметів тут співпадали. Водночас вона була частково полегшеною: дівчатам менше і поверховіше викладали природничі науки та математику. Окрему увагу приділяли предметам, які вважали важливими саме для жіночої освіти – їх

опанування мусило дозволити жінці вільніше почуватися в товаристві, а також бути господинею в домі. Йдеться про танці, співи та музику, і, звісно ж, рукоділля. Випускниці гімназії, навіть із заможних родин, вміли вправно вишивати, в'язати та були готові шити одяг, передусім дитячий і жіночий.

Опікувалися тут також вихованням таких важливих «жіночих чеснот», як чемність, охайність та стриманість. Рівень контролю за поведінкою учнів середніх навчальних закладів загалом був високим, але особливо вимогливою шкільна адміністрація зазвичай була саме до дівчат. Тут за дотриманням правил «доброго тону» стежили особливо ретельно. До кожного класу була прикріплена класна дама, обов'язком якої було стежити за поведінкою учениць як на уроках, так і поза гімназією. Оцінка за поведінку тут була не менш важливою за оцінки з базових предметів. Надія Суровцова у спогадах писала: «Що вважалося тоді поганою поведінкою? Зухвала відповідь, недбалий уклін на вулиці, поява після восьмої години вечора, відвідини кіно без дозволу, зайвий гребінець у косах, забутий удома зошит, списування під час письма, підказування, бійки (хоч це бувало дуже рідко), спізнення на молитву...».

Сьогодні будівля – це пам'ятка непростих трансформацій освіти, вражаючого перетворення із платної жіночої гімназії на загальноосвітню трудову школу, середню школу з орієнтацією на робітничу спеціалізацію випускників і нарешті на початку XXI століття – на престижну міську спеціалізовану гімназію, а потім ліцей.

Колектив є середовищем зростання кожної окремої особистості. Тут можна знайти справжніх друзів, котрі допоможуть долати труднощі. Поширеним явищем в учнівських колективах є конфлікти та, на жаль, булінг.

Булінг (цькування) – дії учасників освітнього процесу, які полягають у психологічному, фізичному, економічному насильстві. Такі дії вчиняються стосовно дитини чи дитиною стосовно інших учасників освітнього процесу, внаслідок чого може бути заподіяна шкода психічному чи фізичному здоров'ю потерпілого.

У процесі вибору теми хореографічної композиції було вирішено висвітлити тему взаємостосунків в учнівському колективі.

Тема хореографічної композиції: Дружба і взаємопідтримка у гімназійному колективі.

Ідея: Справжня подруга завжди захистить, допоможе і підтримає.

Жанр: Сучасна хореографія.

Форма: Мала.

Конфлікт: Соціально-психологічний.

Хореографічна композиція **«Я з тобою»** починається зі сцени з гімназійного життя: на шкільному подвір'ї одна з головних героїнь терпить образи від інших гімназисток. Вони її штовхають і тікають з подвір'я.

З'являється подруга героїні, котра завжди готова прийти на допомогу. Вона допомагає зібрати зошити, і вони починають разом танцювати.

Коли ображена дівчина падає, подруга допомагає їй піднятися. Відчувши дружню підтримку, героїня відчуває, що вона не сама у цьому світі, що їй є на кого покластися, і тоді в неї ніби виростають «крила».

Танцюючи разом, вони протидіють усім негараздам і готові дати відсіч кожному, хто їх образить.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іваненко О. (2023). Інтеграція мистецтв як ефективний засіб розвитку творчих здібностей в учнів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. *Grail of Science*, (23), 364–368. https://doi.org/10.36074/grail-of-science.23.12.2022.61