

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

---

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

# ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

## DANCE STUDIES

Scientific journal

Том 6, № 1  
Vol. 6, No 1

Засновано у 2018 р.  
Founded in 2018 year

КИЇВ  
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ  
KYIV  
KNUKIM PUBLISHING  
2023

У науковому журналі висвітлюються актуальні питання теорії, історії та практики вітчизняної та зарубіжної хореографічної культури, а також міждисциплінарні проблеми, дотичні до означеної сфери.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, усіх, хто прагне отримати знання з хореографії теоретичного і прикладного характеру.

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 14 від 29.05.2023 р.)*

#### **Редакційна колегія**

**Підлипська А.**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (головний редактор);

**Гутник І.**, кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

**Бігус О.**, кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Бойко О.**, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

**Погребняк М.**, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Полтава, Україна;

**Тодорова В.**, доктор наук з фізичного виховання і спорту, професор, професор кафедри гімнастики та спортивних єдиноборств, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, Україна;

**Павлюк Т.**, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтв, ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна;

**Еткінд О.**, професор історії, кафедри історії та цивілізації, Європейський університетський інститут, Італія.

*Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, MIAR, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).*

*За точність викладених фактів та коректність цитування  
відповідальність несе автор.*

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, к. 801а.

Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ, тел.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 23124-12964 Р від 25.01.2018

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 29.06.2021 року № 735 за спеціальністю 024 «Хореографія».

**ISSN 2616-7646 (Print)**  
**ISSN 2617-3786 (Online)**

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2023  
© Автори статей, 2023

The scientific journal covers the topical issues of the theory, history and practice of domestic and foreign choreographic culture, as well as interdisciplinary problems that are tangible to the identified sphere.

The publication is intended for scientists, teachers, post-graduate students, all who aspire to obtain theoretical and applied knowledge of choreography.

*Recommended for publication by the Academic  
Council of the Kyiv National University of Culture and Arts  
(Minutes No. 14 of 29.05.2023)*

#### **Editorial board**

**Pidlypska A.**, Doctor of Science in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief);

**Hutnyk I.**, PhD in Pedagogy, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

**Bihus O.**, PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Boiko O.**, PhD in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

**Pohrebniak M.**, Doctor of Science in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Art Studies and Extracurricular Education of V.G. Korolenko Poltava National Pedagogical University, Poltava, Ukraine;

**Todorova V.**, Doctor of Science in Physical Education and Sports, Professor, Professor at the Department of Gymnastics and Combat Sports, The State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", Odesa, Ukraine;

**Pavliuk T.**, Doctor of Science in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Arts, Private Higher Educational Institution "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine;

**Etkind A.**, Professor of History, the Department of History and Civilization, European University Institute, Italy.

*The scientific journal is displayed in BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).*

*The author is responsible for the accuracy of the facts and the correctness of the quotation.*

Editorial office address: Kyiv, Off. 801a, Ye. Konovalts st., 36.

Kyiv National University of Culture and Arts, publishing and editing department,  
tel.: (097)719-21-44; web: [dancestudios.knukim.edu.ua](http://dancestudios.knukim.edu.ua)

Certificate of state registration of printed mass media Series KB № 23124-12964 P  
from 25.01.2018

The Journal is included in the category "B" of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject area 024 "Choreography" by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 29 June 2021 № 735.

**ISSN 2616-7646 (Print)**  
**ISSN 2617-3786 (Online)**

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

**Козинко Л.**

Архетипи української культури в балетмейстерській спадщині Павла Вірського ..... 8

**Білаш О.**

Виконавське мистецтво артистів балету Державного дитячого музичного театру у другій половині 1980-х років..... 20

### ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

**Шевчук А.**

Розвиток національної ідентичності студентів засобами соціальних проєктів із впровадження українських хореографічних традицій ..... 28

**Бігус О.**

Формування патріотизму у студентів-хореографів засобами народного танцю..... 42

**Слупська Н.**

Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу (на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв) ..... 51

**Мостова І., Островська К.**

Хореографічне мистецтво як інструмент формування ціннісних орієнтирів вихованців аматорських танцювальних колективів ..... 63

### ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

**Шабаліна О.**

Емоційне самоусвідомлення хореографа як основа формування емоційно-тілесного інтелекту ..... 72

**Башкірова В., Нежива С.**

Фактори ризику травматизму в хореографії ..... 88

# CONTENTS

## HISTORY AND THEORY OF DANCE

|   |    |
|---|----|
| <b>Kozynko L.</b><br>Ukrainian Culture Archetypes in Pavlo Virskyi Ballet Master Heritage .....                                     | 8  |
| <b>Bilash O.</b><br>Ballet Artists' Performing Art of the State Children's Musical Theater<br>in the Second Half of the 1980s ..... | 20 |

## DANCE PEDAGOGY

|   |    |
|---|----|
| <b>Shevchuk A.</b><br>Development of Students' National Identity Through Social Projects<br>on the Implementation of Ukrainian Choreographic Traditions .....   | 28 |
| <b>Bihus O.</b><br>Formation of Patriotism in Students-Choreographers<br>Through Folk Dance .....   | 42 |
| <b>Slupska N.</b><br>Role of Choreography Concertmaster in Ensuring the Creative Process<br>(on the Example of an Open Classical Dance Class at the Kyiv National<br>University of Culture and Arts)..... | 51 |
| <b>Mostova I., Ostrovska K.</b><br>Choreographic Art as a Tool for the Value Orientations Formation of Pupils<br>of Amateur Dance Groups.....   | 63 |

## DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

|  |    |
|--|----|
| <b>Shabalina O.</b><br>Emotional Self-Awareness of the Choreographer as a Basis for the Emotional<br>and Physical Intelligence Formation ..... | 72 |
| <b>Bashkirova V., Nezhyva S.</b><br>Risk Factors of Injuries in Choreography .....   | 88 |



# ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 130.2(=161.2):[793.31:7.071.1

DOI: 10.31866/2616-7646.6.1.2023.283719

**АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ  
В БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКІЙ  
СПАДЩИНІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО** **UKRAINIAN  
CULTURE ARCHETYPES  
IN PAVLO VIRSKYI BALLET  
MASTER HERITAGE**

**Козинко Лілія Леонідівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Національний університет фізичного  
виховання і спорту України,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>,  
Lilya\_koz@ukr.net

**Liliia Kozynko,**

PhD in Art Studies, Associate Professor,  
National University of Ukraine on Physical  
Education and Sport,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>,  
Lilya\_koz@ukr.net

**Анотація**

**Мета статті** – проаналізувати особливості втілення архетипів української культури в балетмейстерській спадщині Павла Вірського. **Методологія.** У дослідженні застосовано історико-хронологічний підхід, методи історичний, теоретичний, системний, аналітичний, дедуктивний, індуктивний та узагальнення. **Наукова новизна.** У статті вперше проаналізовано особливості балетмейстерського методу та балетмейстерської спадщини Павла Вірського крізь призму архетипів української культури. **Висновки.** Архетип являє собою певні символічні схеми «колективного підсвідомого», які виступають глибинно-сутнісними основами нації та проявляються в різних сферах людського існування, трансформуючись із часом у нові форми. Кожна нація має національні культурні архетипи, які зберігаються в пам'яті етносу та спричиняють його прогрес, базуючись на глибинній основі. Зважаючи на дослідження фрагментів біографії П. Вірського та його інтерв'ю, вважаємо, що архетипи української культури присутні не лише у творчості, а й притаманні особистості балетмейстера. По-перше, без наявності означених архетипів у автора втілити їх на сцені було б неможливо. По-друге, в особистості балетмейстера можна виявити такі архетипи, як едукативність, глибинний оптимізм, цінність особи, особиста свобода, кордоцентризм та ін. Попри те, що особистість П. Вірсько-

**Abstract**

**The purpose of the article** is to analyze the peculiarities of the embodiment of Ukrainian cultural archetypes in the ballet master heritage of Pavlo Virskyi. **Research methodology.** The study applies a historical and chronological approach, historical, theoretical, systematic, analytical, deductive, inductive and generalization methods. **Scientific novelty.** For the first time, the article analyzes the peculiarities of the ballet master method and the ballet master heritage of Pavlo Virskyi through the prism of the archetypes of Ukrainian culture. **Conclusions.** The archetype represents certain symbolic schemes of the “collective subconscious”, which act as the deep and essential foundations of the nation and are manifested in various spheres of human existence, transforming over time into new forms. Every nation has national cultural archetypes that are preserved in the memory of the ethnic group and cause its progress based on a deep foundation. Given the study of fragments of P. Virskyi's biography and his interviews, we believe that the archetypes of Ukrainian culture are present not only in his work but also inherent in the ballet master's personality. Firstly, without the presence of certain archetypes in the personality of the author, it would not be possible to embody them on stage. Secondly, archetypes such as educativeness, profound optimism, personal value, personal freedom, cordocentrism, etc. can be





го до сьогодні залишається недостатньо вивченою, можна припустити наявність у ній ряду архетипів. Сьогодні балетмейстерська спадщина П. Вірського вражає всіх злободенністю, глибиною та сучасністю ідей, що свідчить про наявність у постановках всеосяжних архетипів української культури. У результаті аналізу постановок балетмейстера було встановлено розкриття у них таких архетипів української культури: архетип глибинного оптимізму, архетип обрядовості, архетип особистої свободи, архетип природи, архетип гри з долею, архетип Матері тощо. Водночас слід наголосити на необхідності продовження розвідок з означеної проблематики.

**Ключові слова:**

*архетип; архетипи української культури; Павло Вірський; танець; хореографія; балетмейстер; балетмейстерська спадщина.*

found in the ballet master's personality. Despite the fact that the personality of P. Virskyi remains insufficiently studied to this day, we can assume the presence of a number of archetypes in it. Today, P. Virskyi's choreographic heritage impresses everyone with its topicality, depth and modernity of ideas, which indicates the presence of deep archetypes of Ukrainian culture in the productions. The analysis of the choreographer's productions has revealed the following archetypes of Ukrainian culture: the archetype of profound optimism, the archetype of ritual, the archetype of personal freedom, the archetype of nature, the archetype of playing with fate, the archetype of the Mother, etc. At the same time, it should be emphasized that further research on this issue is needed.

**Keywords:**

*archetype; Ukrainian culture archetypes; Pavlo Virskyi; dance; choreography; choreographer; ballet master's heritage.*

**Актуальність теми дослідження.** Сьогодні спостерігається активізація зацікавленості представників гуманітарних та природничих наук архетипами різних культур. Пояснюється це, зокрема, можливістю зрозуміти досліджувані наукові явища, виходячи із глибинного сенсу, закладеного в результатах генези та розвитку певного етносу. Припустивши, що початково культури первісних племен були певним чином схожими, а сьогодні ми маємо широке культурне різноманіття, то цілком логічно, що мали існувати певні чинники, які сприяли формуванню тієї чи іншої культури. Такими чинниками наразі вважають архетипи культури, а творчість митців можна розглядати крізь призму архетипів культури їхніх країни. Зважаючи на це, з одного боку, розуміння архетипів української культури дає можливість глибоко зрозуміти культурні особливості етносу, а з іншого – проаналізувати творчу діяльність митців та виокремити архетипи культури як глибинні основи національної культури. З огляду на це, варто приділити увагу балетмейстерській спадщині одного з найвизначніших митців української хореографії Павла Вірського та проаналізувати особливості збереження архетипів української культури у його творчості.

**Аналіз останніх досліджень.** Питання архетипів культури цікавило науковців досить тривалий час, але одним із перших його виокремив К. Юнг. Під архетипами він розумів кореляти інстинктів, які є інваріантними для усіх часів та культур (Ярошовець, 2006, с. 969), тобто є колективним підсвідомим, притаманним кожній нації, де свідоме та несвідоме взаємодіють і доповнюють одне одного. За твердженням К. Юнга, сукупність архетипів «як вроджений людині досвід минулих поколінь, виступає основою духовного життя... Архетипи знаходять свій



прояв у міфах, релігіях, фольклорі, художній творчості, сновидіннях, невротичних симптомах і т. д.» (Ярошовець, 2006, с. 969).

Українські науковці проблемою архетипів почали активно займатися у 90-х рр. ХХ століття. Слід зауважити, що звернення до українських ментальних особливостей простежуються в українській філософії та літературі упродовж тривалого часу в творах Д. Антоновича, М. Костомарова, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, В. Підмогильного, О. Потебні, Г. Сковороди, В. Сухомлинського, Лесі Українки, Д. Чижевського, Т. Шевченка, П. Юркевича та ін. Серед українських філософів, які приділяли увагу питанню національних архетипів, неможливо оминати увагою С. Кримського (2001). Також проблемою архетипів займалися Л. Гоц, О. Гуцуляк, І. Балтазюк (2020), О. Бичков'як (2020), Л. Дяченко, О. Колесник, Н. Лисюк, О. Ливинська, С. Маленко, І. Процик (2011), О. Сліпушко, В. Ятченко та ін. Водночас дослідження архетипів української культури в хореографічному мистецтві наразі не проводилось.

Справжнім хореографічним феноменом стала балетмейстерська творчість Павла Вірського – реформатора української народно-сценічної хореографії. До дослідження його творчості зверталися П. Бондарчук (2003), Г. Боримська (1974), Ю. Станішевський (1962, 2002а, 2002b), Л. Козиренко (1967), В. Литвиненко (2007), В. Туркевич (1999), В. Шумілова (2021) та ін. Вони торкалися багатьох аспектів діяльності митця: біографічних, балетмейстерських, реформаторських та ін. Проте аналіз балетмейстерської спадщини П. Вірського з огляду виявлення архетипів української культури в ній досі не проводився.

**Мета статті** – проаналізувати особливості втілення архетипів української культури в балетмейстерській спадщині Павла Вірського.

**Виклад основного матеріалу.** Першим, на чому слід зупинити увагу в рамках нашого дослідження, є розгляд дефініції «архетипи» та виокремлення архетипів, притаманних українській культурі. Процес формування архетипів національної культури відбувається в результаті міжособистісної комунікації будь-якої нації. За твердженням С. Кримського (2001), який приділяв багато уваги питанням національних архетипів, «архетипи (грец. ἀρχή – початок, походження; тиров – відбиток, форма, зразок) – у широкому розумінні – наскрізні символічні структури культури, що асоціюють певний тематичний матеріал свідомого та підсвідомого функціонування людських цінностей. Архетипи можна розглядати як певні інваріантні (постійні) структури культури, що в тому чи іншому варіантно-образному втіленні проходять через увесь масив історії культури... Своєю символічністю архетипи відрізняються від філософських категорій, які репрезентують загальні роди предметного буття та його змістове уявлення через універсальні поняття, тобто виступають як найширші рубрикації природи, суспільства та мислення. Архетипи специфіковані лише відносно культури (а не буття загалом) як ті семіотичні утворення, що мають ціннісне наповнення. З ідейно-змістового боку свого символізму архетипи є пресупозиціями, тобто схильностями до реалізації певних образів чи ідей, прототипами або можливостями здійснення цих ідей в культурних процесах».

Архетипи притаманні кожній нації і є певними символічними схемами так званого «колективного підсвідомого», вони виступають глибинно-сутнісними основами нації та проявляються в різних сферах людського існування, поступово трансформуючись у нові форми. Будь-яка національна культура є творчим пере-



осмисленням, переробкою та осучасненням основних національних архетипів, які характеризують розвиток соціокультурних явищ. Філософи С. Кримський та Ю. Павленко (2007) вважають, що архетипи «не заперечують соціального та культурного прогресу, а навпаки, виступають показником фундаментальності його результатів» (с. 215), оскільки чим ґрунтовнішим є досягнення, тим триваліше воно зберігається в пам'яті етносу. Пізнання, розуміння та передача архетипів є необхідною умовою і основним способом зв'язку та історичного розвитку культури. Заразом реконструкція архетипів набуває актуального значення і допомагає оцінювати культурні процеси як національні феномени.

За твердженням С. Кримського та Ю. Павленка (2007), архетипи певних національних культур не є певними «духовними генами», а скоріше схильностями та тенденціями, які в різні епохи реалізуються через певні образи, які відрізняються засобами вираження, але утворюють певні прототипи або можуть бути відновлені як певні прототипи (с. 215). Тобто національні архетипи реалізуються в певному баченні, яке завдяки перетворенню минулого у символи за допомогою цих створених символів окреслює сенс майбутнього. Саме тому реконструкція та розуміння архетипів допомагає оцінити певні культурні процеси як національні феномени.

Такої ж думки дотримується і Н. Хамітов (2003): «...архетип національної культури – це світоглядна основа, на якій базується культурно значуща творчість будь-якого представника нації, а також її переживання». Тобто розуміння основних національних архетипів дозволяє осмислити особливості національної культури загалом та визначити її специфічність як частини світової культури зокрема.

Досліджуючи онтологічні особливості української культури, С. Кримський та Ю. Павленко (2007) серед її основних архетипів визначають:

- «філософію серця» (як основу людяності; принцип індивідуальності та орган відчуття Бога; як джерело надії тощо);
- архетип софійності (трактування реальних речей не тільки виходячи з їх природного стану, а й як символу Божої Премудрості);
- архетип природи (органічний зв'язок природи та людини; материнське родове начало);
- архетип Слова (проголошують слово даром Святого Духу та виявом Премудрості Божої). Як наголошують автори, «слово в духовному житті України завжди вважалось початком вільної думки та вільної людини» (с. 225);
- архетип етичної цінності особи – безпосередньо виходить із попереднього архетипу Слова та набуває центрального значення в українській культурі ще з часів Київської Русі з найяскравішим розквітом у часи козацтва;
- гру з долею (асоціюється з життєвою буденністю) чи нечистою силою (сповнена гумору, сакральна тема) (Кримський & Павленко, 2007).

Зазначимо, що архетип природи набув найширшого розкриття в українському фольклорі загалом та хореографічному фольклорі зокрема. Саме в архетип природи входять широко відомі нам символи сонця, зірок, зорі, роси, калини, того, що одночасно в багатьох випадках пов'язано із символом жіночого начала буття.

Н. Хамітов (2003) зазначає деякі інші архетипи: персоналізм (за яким цінність персони не заперечує цінності навколишнього суспільного життя), світоглядну толерантність (повага до чужого та акцент на моментах єдності; здатність при-



ймати у свою культуру ціннісні установки інших народів), світоглядна синтетичність (постає запорукою виходу української ментальності та культури на світову арену як результат світоглядної толерантності та персоналізму в єдності), кордоцентризм (домінанта «серця» та чуттєвого над раціональним) та глибинний оптимізм (проявляється у специфічному гуморі українців та самоіронії).

О. Гордійчук (2018) на основі аналізу наукових джерел серед основних архетипів української культури визначає: архетип Землі, який має значний вплив на формування психологічного оптимізму українців, гармонійного світовідчуття завдяки сприятливим природним умовам; архетип особистої свободи, який є фундаментом волелюбного духу та несприйняття нав'язаного ззовні авторитету, сподівання на ініціативу, силу, розум та здібності; архетип Матері, який виявляє шанобливе ставлення до жінки та визнає її провідну роль у суспільстві; архетип долі – впевненість у тому, що все відбувається так, як має бути; архетип домінування минулого над майбутнім, що спричиняє прихильність до міфологізації та ідеалізації минулого і розвиток історичної пам'яті народу; архетип бідності – постає як захисна реакція від чужоземного пограбування, фізичного знищення чи поневолення; архетип рівності синів і доньок Матері-Батьківщини – сприяє втіленню демократичних засад, зумовлює відсутність права майорату та зосередженість на почуттях і толерантності; архетип едукативності – шанобливе ставлення до навчання, переконаність у тому, що завдяки навчанню можна змінити життя; архетип обрядовості – основа домінування краси над буденністю, бажання жити в кращих умовах (с. 17–18).

Звісно, архетипи української культури аналізували й інші дослідники, але в рамках нашого дослідження розглянутих вище класифікацій достатньо для того, щоб визначити основні, придатні для аналізу процесів, що розгортаються в хореографічній культурі України. Серед них: «філософія серця», або кардіоцентризм; архетип природи; архетип цінності людини, або персоналізм; архетип гри з долею чи нечистою силою; глибинний оптимізм; архетип особистої свободи; архетип жінки; архетип долі; архетип бідності; архетип обрядовості; архетип едукативності тощо. Враховуючи те, що національні культурні архетипи є категорією суто ментальною, їхня матеріалізація та візуалізація можуть здійснюватися завдяки творчості людини. Процес переходу уявного в матеріальне вимагає опредмечування. Танець є одним із таких видів опредмечування, а скоріше візуалізації архетипів національної культури України.

З метою підтвердження наведеної тези звернемося до аналізу балетмейстерської спадщини Павла Вірського для виявлення архетипів української культури в ній.

Приділимо певну увагу біографії митця в актуальних для нашого дослідження аспектах. Народився Павло Вірський 25 лютого 1905 року у дворянській родині в м. Одеса (Вернигор & Досенко, 2012; Станішевський, 2005). Виховувала дітей (у Павла був брат Олексій) спочатку мати Олімпіада Олексіївна, яка отримала освіту в Інституті шляхетних дівчат. Згодом Павло отримував освіту в престижній в ті часи Рішельєвській гімназії. Тут вивчали математику, фізику, іноземні мови, музику та ін. Батько і дідусь П. Вірського займались банківською справою (хоча батько був інженером), тому передбачалось, що і він наслідує їхню справу. Натомість Павло більше схилився до музики, якій надавав перевагу в гімназії. Заплановане навчання в Німеччині не відбулось через жовтневий переворот 1917 року. Попри



доволі скрутні обставини П. Вірський вступає до Одеського музично-драматичного училища у 1923 році, а потім стає танцівником Одеського театру опери та балету (Вернигор & Досенко, 2012). Відомо, що творча діяльність цього театру була доволі експериментальною, особливо за часів роботи там К. Голейзовського.

Все викладене вплинуло на формування світогляду Павла Павловича. Його прагнення навчатись, щонайменше вивчати особливості балетмейстерської діяльності та фольклор, розширювати підходи до творчої постановочної роботи не припинялись усе життя. Водночас підхід до постановочної роботи у балетмейстера змінювався. Якщо на початку творчості він прагнув детально передавати всі задуми автора та особливості побуту (як-от при створенні танцю запорожців в опері «Тарас Бульба» (*«Секрети» творчества*, б.д.), то надалі наголошував на необхідності їх творчої інтерпретації. Як Павло Павлович зазначав в інтерв'ю, «в мистецтві неможливо роботу перетворювати на механічне накопичування суми знань. Пізнання матеріалу можливе до певної межі. Надмірне занурення в подробиці відводить від головного, заважає розкрити своє бачення життя, своє світовідчуття. А без авторської неповторності, без пристрасного вираження немає справжнього впливу мистецтва» (*«Секрети» творчества*, б.д.).

Окреслений етап біографії балетмейстера наштовхує на думку про існування архетипів едукативності, світоглядної толерантності, глибинного оптимізму, обрядовості тощо у світогляді балетмейстера, що не могло не позначитись на його подальшій творчості. На нашу думку, митець може передати та розкрити лиш те, чим наповнений сам. Тому можна припустити, що означені архетипи на підсвідомому, а можливо, і свідомому рівні були притаманні особистості П. Вірського.

Підходячи до аналізу архетипів, закладених у постановках балетмейстера, варто зазначити, що на підтвердження своїх аргументів ми залучили думки П. Вірського, трансльовані ним у фільмі «Народження танцю» та в інтерв'ю. Одним із перших хочемо розглянути архетип глибинного оптимізму, оскільки він, можливо, найяскравіше представлений у творчості Павла Павловича. Балетмейстер стверджував: «В танцях та хореографічних картинах ми завжди прагнули оспівувати радість людського існування і велику силу, красу та оптимізм волелюбного українського народу» (Churpita, 2021). У цьому твердженні мова йде ще про один архетип – особиста свобода. Хоча в багатьох постановках переплітаються групи глибинних архетипів української культури, як, наприклад, у постановці «Чумацькі радощі» або «Вісім ніг на одну пару чобіт» – танці, вирішеному в жанрі трагікомедії. У останньому номері глибинний оптимізм поєднується з архетипом бідності, адже розкриває тему чотирьох бідняків, які в складчину придбали одну пару чобіт на всіх. Характери кожного персонажа прописані досить детально та розкривають оптимізм і радість від купівлі чобіт, які для бідняків були занадто дорогими, аж до фінального моменту, в якому чоботи було пошкоджено одним із персонажів.

Архетип глибинного оптимізму виражений у цілому ряді інших постановок ансамблю. Тут і «Хміль», і «Повзунець», і «Ляльки», і «Ой, під вишнею», і «Подольночка». Елементи гумору присутні в окремих сценах танцю «Запорожці». Павло Павлович наголошував: «Почуття гумору притаманне українському народу, якщо подивитись пісні, жарти, казки, літературу, класичну літературу, то без гумору не





існує жоден твір... Гумор це схильність, я вже не кажу про талант, але безперечно схильність кожної людини» (Churpita, 2021).

Аналізуючи названі танці, зазначимо, що в них присутні групи архетипів. Так, у танці «Ляльки» використано елементи старовинного вертепу. Загалом вертепна драма була популярним явищем на теренах України і підпорядковувалася певним законам. Перша частина вертепної драми розгорталась на релігійний сюжет, друга на побутовий та розкривала ключові моменти життя українців відповідного сторіччя. Як зазначав О. Воропай (1958), «вертепна драма складається з двох частин: різдвяної драми і механічно приєднаної сатирично-побутової інтермедії» (с. 88). Саме тому можна стверджувати про наявність архетипу обрядовості у цій постановці.

Схожою за сюжетом є постановка танцю «Ой, під вишнею», в якому використано однойменну фольклорну пісню зі злободенним сюжетом – спілкування старого чоловіка та молодої дружини. На теренах України доволі часто обігрувався зазначений сюжет, адже нерідкими були випадки, коли дівчат видавали заміж за заможного нелюбів. Не можна говорити, що це питання є суто українським, воно притаманне усім народам світу, але саме на українських теренах відбувалось активне висміювання означеного сюжету у фольклорній творчості, насамперед піснях. Головним чином старий чоловік є не трагедією для молодої жінки, «...а навпаки, стає об'єктом насмішок, бо дружина його обдурює, ходить на танці, гуляє з молодими» (М. Лановик & З. Лановик, 2005, с. 336). Відповідного гумористичного забарвлення набув і номер у постановці П. Вірського, але з іншим сюжетом – залицання похилого чоловіка до молодої дівчини. У постановці присутній і третій образ – Козака, мужнього та молодого, який і є коханим дівчини. Нашою метою наразі є не розкриття сюжету постановки, а виокремлення архетипів у цьому номері. Крім архетипів глибинного оптимізму та обрядовості, тут присутній архетип особистої свободи та архетип Матері як шанобливе ставлення до жінки.

Тотожні архетипи присутні в постановці «Хміль». Як наголошує В. Литвиненко (2007), «музична обробка відомої мелодія “Ой, хмелю ж, мій хмелю” не просто вказує на характер героїв, їх взаємостосунки, але і відкриває важливу сторону епохи й особистості. Вона повертає в минуле, порівнює з теперішнім, фіксує непередбачені ситуації, відгукуєчись в серцях сучасного глядача» (с. 45). Загалом, якщо говорити про народну традицію, то хміль – це символ хлопця-гульця (М. Лановик & З. Лановик, 2005, с. 329), що певним чином і розкривається в постановці П. Вірського. У танці тонкий гумор поєднано з героїкою, жіночністю із мужністю, розкриваються названі архетипи в новому ракурсі. Також тут присутній архетип природи через зображення хмелю, що підтверджує традицію, притаманну народній творчості, а саме – оживлення або символізація природи в образах людей.

Узагальнюючи інформацію про постановки на гумористичну тематику, слід підкреслити приналежність гумору як риси характеру самому Павлу Павловичу, що певною мірою підтверджує нашу думку про притаманність основних архетипів української культури автору: «Загалом, слід сказати, що без цієї якості ставити гумористичні твори, комедії важко. Дуже важко. А коли його немає, це як гроші, коли їх немає – нічого не зробиш» (Churpita, 2021).

Окрему увагу слід приділити аналізу номерів на героїчну тематику: «Запорожці», «Про що верба плаче» та ін. У цих постановках також присутні кілька архетипів української культури. Розглянемо цю підгрупу на прикладі танцю «Запо-



рожці». У постановці присутній зазначений вище архетип глибинного оптимізму, розкритий у гумористичних сценах другої частини постановки. Павло Павлович зазначав: «І слід сказати, що цілий ряд номерів навіть героїчного плану у нас включає момент гумористичний, комедійний» (Churpita, 2021). Також присутній архетип особистої свободи, розкритий у сценах тренувань і танці загалом, адже Військо Запорізьке і символізувало свободолюбність українського народу, його силу та відважність, нескореність. Можна припустити, що до перерахованих слід додати і архетип гри з долею (архетип долі).

Козацтво як явище є унікальним, навколо нього досі точаться суперечки, зокрема, піднімаються проблеми його походження, впливу на становлення української державності та ін. Так, П. Кралюк (2016) вказує на три гіпотези походження козацтва: тюркську, слов'янську, боярську, які можуть також поєднуватись. Інші науковці висувають широке коло гіпотез, серед яких: хозарська, чорно-клубоцька, черкаська, татарська, автохтонна, болохівська, захисна та ін. (Бойко, 2001). Сьогодні активно проводяться розвідки з різних аспектів історії та культури козацтва. Для нас важливо, що козаки були вільними людьми, які приходили з території України та інших держав на Січ та захищали країну від нападів ворогів. Крім того, їх могли винаймати задля захисту інтересів інших держав. Козаки мали свої доволі суворі закони, згідно з якими приймали молодь у лави козацтва, обирали гетьмана, діяли в різноманітних ситуаціях на Січі. Але передусім це були люди військового вишколу, які постійно стикались із непередбачуваними подіями на полі бою. Можемо припустити, що в такі моменти вони як люди глибоко віруючі віддавали свої життя на волю Божу. Саме тому ми вважаємо, що архетип гри з долею або архетип долі можна застосовувати, говорячи про козацтво загалом. Що ж до постановки Павла Павловича, то, за його словами, вдалою стала лише третя спроба втілення теми козацтва (*«Секрети» творчества*, б.д.). Попереднім двом, на думку автора, не вистачало емоційності, яка була замінена ретельним відтворенням побуту. Лише з появою авторської неповторності, темпераменту і вихору почуттів постановка набула переконливості та справжньої сили впливу мистецтва (*«Секрети» творчества*, б.д.). Результатом поєднання усіх пошуків балетмейстера при постановці танцю «Запорожці» та глибинного сенсу архетипів української культури став шедевр хореографічного мистецтва, який досі є взірцем для різних поколінь хореографів.

Говорячи про інші постановки Павла Павловича, слід зазначити, що і в них присутні архетипи української культури. Особливо актуально їх дослідити у танці «Гопак», чому слід приділити окрему розвідку.

**Наукова новизна.** У статті вперше проаналізовано особливості балетмейстерського методу та балетмейстерської спадщини Павла Вірського крізь призму архетипів української культури.

**Висновки.** Говорячи про культуру певного народу, ми стикаємось із поняттям архетипів, які глибоко укорінені в ній та передаються з покоління в покоління. Процес формування архетипів національної культури здійснюється в ході міжособистісної комунікації певної нації. Архетип представляє собою певні символічні схеми «колективного підсвідомого», які виступають глибинно-сутнісними основами нації та проявляються в різних сферах людського існування, трансформуючись із часом у нові форми. Кожна нація має національні культурні архетипи,



які зберігаються в пам'яті етносу та спричиняють його прогрес, базуючись на глибинній основі.

С. Кримський (2001) серед архетипів української культури виділяє «філософію серця», архетип софійності, архетип природи, архетип Слова, архетип етичної цінності особи, гру з долею чи нечистою силою тощо. Н. Хамітов (2003) зупиняє свою увагу на таких архетипах: персоналізм, світоглядна толерантність, світоглядна синтетичність, кордоцентризм та глибинний оптимізм. О. Гордійчук (2018) визначає такі архетипи української культури: архетип Землі, архетип особистої свободи, архетип Матері, архетип долі, архетип домінування минулого над майбутнім, архетип бідності, архетип рівності синів і доньок Матері-Батьківщини, архетип едукативності, архетип обрядовості.

Досліджуючи фрагменти біографії Павла Вірського та інтерв'ю постановника, можна припустити, що архетипи української культури присутні не лише в творчості, а й притаманні самій особистості балетмейстера. По-перше, без наявності означених архетипів у автора втілити їх на сцені було б неможливо. По-друге, аналіз наявної літератури дає підстави виявити в особистості балетмейстера такі архетипи, як едукативність (у вивченні мистецтва та фольклору як України, так і світу), глибинний оптимізм, цінність особи, особиста свобода, кордоцентризм та ін. Попри те, що особистість П. Вірського до сьогодні залишається недостатньо вивченою, можна припустити наявність у ній ряду архетипів.

Сьогодні балетмейстерська спадщина П. Вірського вражає всіх злободенністю, глибиною та сучасністю ідей, і це наштовхує на думку про наявність у творах митця чогось глибшого, ніж просто сюжет та розроблена композиція. Цим глибинним, що багатьма авторами характеризується як дослідження традицій, і є виявлення «колективного підсвідомого», а саме – глибинних архетипів української культури в постановках Павла Вірського. Робота над кожним твором супроводжувалась пошуками, аналізом, змінами, допоки не з'являвся варіант, який влаштовував автора. Такі пошуки давали можливість на основі глибокого аналізу, підсвідомого володіння архетипами та знаннями, здобутими в галузі хореографічного мистецтва, задумати та втілити глибинні архетипи української культури в опредмеченому вигляді зримой хореографічної постановки. Навряд це був повністю свідомий процес, і зараз із плином часу, намагаючись розгадати секрет творчості Генія, ми можемо висунути таке припущення. Що ж до архетипів української культури, що в результаті аналізу ми виявили в балетмейстерській творчості Павла Вірського, слід виокремити такі: архетип глибинного оптимізму, архетип обрядовості, архетип особистої свободи, архетип природи, архетип гри з долею, архетип Матері та ін.

Підсумовуючи, слід наголосити на необхідності подальших досліджень творчості Генія українського танцю – Павла Павловича Вірського та інших балетмейстерів задля глибшого розуміння феномену їхньої творчості, розвитку і популяризації в нашій країні та по всьому світу української культури загалом та танцювальної зокрема.





## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Балтазюк, І. В. (2020). Роль архетипів у збереженні національної ідентичності. In *ЛОГОС: Theoretical and empirical scientific research: concept and trends* [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 125–127). <https://doi.org/10.36074/24.07.2020.v4.37>
- Бичков'як, О. В. (2020). Основні архетипи українського менталітету та їх вплив на реалії сьогодення. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*, 31(70), 2, 80–84. <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2020/2.14>
- Бойко, О. Д. (2001). *Історія України* (2-ге вид.). Академія.
- Бондарчук, П. М. (2003). Вірський Павло Павлович. В *Енциклопедія історії України* (Т. 1, с. 575). Наукова думка. <http://history.org.ua/LiberUA/ehu/1.pdf>
- Боримська, Г. В. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Мистецтво.
- Вернигор, Ю. В., & Досенко, Є. І. (Упоряд.). (2012). *Павло Вірський*. Нова Книга.
- Воропай, О. (1958). *Звичаї нашого народу* (Т. 1). Українське видавництво.
- Гордійчук, О. (2018). Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*, 1(84), 15–19.
- Козиренко, Л. (1967). *Українські «зірки» і Південний хрест*. Видавництво політичної літератури України.
- Кралюк, П. М. (2016). *Козацька міфологія України: творці та епігони*. Фоліо.
- Кримський, С. Б. (2001). Архетипи. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 1). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-44787>
- Кримський, С. Б., & Павленко, Ю. В. (2007). *Цивілізаційний розвиток людства*. Фенікс.
- Лановик, М. Б., & Лановик, З. Б. (2005). *Українська усна народна творчість* (3-ге вид.). Знання-Прес.
- Литвиненко, В. А. (2007). *Зразки народної хореографії*. Альтерпрес.
- Процик, І. В. (2011). Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*, 24(2), 368–377. <https://bit.ly/3MsqybO>
- Станішевський, Ю. (1962). *Павло Павлович Вірський*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Станішевський, Ю. (2002a). *Національна опера України: 2001 – 2011*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2002b). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2005). Вірський Павло Павлович. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 4). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-34725>
- «Секрети» творчества – інтерв'ю Павла Павловича Вірського від 24 травня 1969 року. (б.д.). Гопак фест. <http://www.hopakfest.com/pavlo-virskiy/sekretyi-tvorchestva.html>
- Туркевич, В. Д. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях* [Біобібліографічний довідник]. Біографічний інститут НАН України.
- Хамітов, Н. (2003). Людина і народ: етноантропологія. В В. Табачковський, М. Булатов, Н. Хамітов, Є. Андрос, А. Дондюк, В. Загороднюк, Г. Ковадло, Г. Шалашенко, & О. Ярош, *Філософія: світ людини* (с. 399–415). Либідь.
- Шумілова, В. В. (2021). Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського як предмет мистецтвознавчого дослідження (2010–2020-ті рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 211–216. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240067>
- Ярошовець, В. І. (Ред.). (2006). *Історія філософії* [Словник]. Знання України.
- Churpita, N. (2021, 23 июля). *Павел Вирский. Рождение танца* [Видео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=O3NX8MEFUHQ&t=4455s>



## REFERENCES

- Baltaziuk, I. V. (2020). Rol arkhetyviv u zberezhenni natsionalnoi identychnosti [The role of archetypes in the preservation of national identity]. In *ΛΟΓΟΣ: Theoretical and empirical scientific research: concept and trends* [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 125–127). <https://doi.org/10.36074/24.07.2020.v4.37> [in Ukrainian].
- Boiko, O. D. (2001). *Istoriia Ukrainy* [History of Ukraine] (2nd ed.). Akademiia [in Ukrainian].
- Bondarchuk, P. M. (2003). Virskyyi Pavlo Pavlovych. In *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of the history of Ukraine] (Vol. 1, p. 575). Naukova dumka. <http://history.org.ua/LiberUA/ehu/1.pdf> [in Ukrainian].
- Borymska, H. V. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu* [Gems of Ukrainian dance]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Bychkoviak, O. V. (2020). Osnovni arkhetypy ukrainskoho mentalitetu ta yikh vplyv na realii sohodennia [Main archetypes of the Ukrainian mentality and their impact on the reality of the today]. *Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. Series: Historical Sciences*, 31(70), 2, 80–84. <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2020/2.14> [in Ukrainian].
- Churpita, N. (2021, July 23). *Pavel Virskii. Rozhdenie tantsa* [Pavlo Virskyyi. The birth of dance] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=O3NX8MEFUHQ&t=4455s> [in Russian].
- Hordiichuk, O. (2018). Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti: sotsialno-filosofskyi analiz [The archetypes of the Ukrainian mentality: A socio-philosophical analysis]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences*, 1(84), 15–19 [in Ukrainian].
- Khamitov, N. (2003). Liudyna i narod: etnoantropolohiia [Man and people: Ethnoanthropology]. In V. Tabachkovskyyi, M. Bulatov, N. Khamitov, Ye. Andros, A. Dondiuk, V. Zahorodniuk, H. Kovadlo, H. Shalashenko, & O. Yarosh, *Filosofia: svit liudyny* [Philosophy: The world of man] (pp. 399–415). Lybid [in Ukrainian].
- Kozyrenko, L. (1967). *Ukrainski "zirky" i Pivdennyi khrest* [Ukrainian "stars" and the Southern Cross]. Vydavnytstvo politychnoi literatury Ukrainy [in Ukrainian].
- Kraliuk, P. M. (2016). *Kozatska mifolohiia Ukrainy: tvortsi ta epihony* [Cossack mythology of Ukraine: Creators and epigones]. Folio [in Ukrainian].
- Krymskyi, S. B. (2001). Arkhetypy [Archetypes]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 1). NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-44787> [in Ukrainian].
- Krymskyi, S. B., & Pavlenko, Yu. V. (2007). *Tsyvilizatsiinyi rozvytok liudstva* [Civilizational development of mankind]. Feniks [in Ukrainian].
- Lanovyk, M. B., & Lanovyk, Z. B. (2005). *Ukrainska usna narodna tvorchist* [Ukrainian oral folk art] (3rd ed.). Znannia-Pres [in Ukrainian].
- Lytvynenko, V. A. (2007). *Zrazky narodnoi khoreohrafii* [Samples of folk choreography]. Alterpres [in Ukrainian].
- Protsyk, I. V. (2011). Arkhetyp i symvol: problemy vyznachennia ta vzaiemodii [Archetype and symbol: problems of definition and interaction]. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seriia: Lihvistyka i literaturoznavstvo*, 24(2), 368–377. <https://bit.ly/3MsqybO> [in Ukrainian].
- "Sekrety" tvorchestva – intervju Pavla Pavlovycha Virskoho vid 24 travnia 1969 roku ["Secrets" of creativity – an interview of Pavlo Pavlovych Virskyyi from May 24, 1969]. (n.d.). Hopak fest. <http://www.hopakfest.com/pavlo-virskiy/sekrety-i-tvorchestva.html> [in Russian].
- Shumilova, V. V. (2021). Natsionalnyi zasluzhnenyi akademichnyi ansambl tantsiu Ukrainy imeni P. Virskoho yak predmet mystetstvoznavchoho doslidzhennia (2010–2020-ti rr.) [The Virskyyi Ukrainian National Dance Company in the scope of the art research (between 2010–2020 years)]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 211–216. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240067> [in Ukrainian].



- Stanishevskiy, Yu. (1962). *Pavlo Pavlovych Virskiyi*. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002a). *Natsionalna opera Ukrainy: 2001 – 2011* [National Opera of Ukraine: 2001 – 2011]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002b). *Natsionalnyi akademichniy teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and modernity]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2005). Virskiyi Pavlo Pavlovych. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 4). NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-34725> [in Ukrainian].
- Turkevych, V. D. (1999). *Khoreorafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh* [Choreographic art of Ukraine in personalities] [Biobibliographic guide]. Biohafichnyi instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Vernyhor, Yu. V., & Dosenko, Ye. I. (Comps.). (2012). *Pavlo Virskiyi*. Nova Knyha [in Ukrainian].
- Voropai, O. (1958). *Zvychai nashoho narodu* [Customs of our people] (Vol. 1). Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Yaroshovets, V. I. (Ed.). (2006). *Istoriia filosofii* [History of philosophy] [Dictionary]. Znannia Ukrainy [in Ukrainian].



УДК 7.071.2:792.82]:792.5-053.2[477.411]"198"  
DOI: 10.31866/2616-7646.6.1.2023.283722

**ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО  
АРТИСТІВ БАЛЕТУ  
ДЕРЖАВНОГО ДИТЯЧОГО  
МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ  
У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ  
1980-Х РОКІВ**

**BALLET DANCERS'  
PERFORMING ART  
OF THE STATE  
CHILDREN'S MUSICAL  
THEATER IN THE SECOND  
HALF OF THE 1980S**

**Білаш Ольга Сергіївна,**

доцент, заслужений працівник  
культури України,

Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,  
[bilash.olga96@gmail.com](mailto:bilash.olga96@gmail.com)

**Olha Bilash,**

Associate Professor, Honored Worker  
of Culture of Ukraine,

Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,  
[bilash.olga96@gmail.com](mailto:bilash.olga96@gmail.com)

**Анотація**

**Мета статті** – проаналізувати сценічний доробок танцівників Державного дитячого музичного театру впродовж другої половини 1980-х років (А. Кучерук, Є. Костильова, Л. Сафрончик, М. Краснова, О. Сторожук, А. Вдовиченко). **Методологія.** Застосовано такі методи дослідження: типологізації, загальноісторичний, історико-хронологічний, порівняльно-історичний, системно-структурний та ін. **Наукова новизна** публікації полягає в тому, що в ній вперше проаналізовано творчу діяльність провідних артистів Державного дитячого музичного театру, висвітлено особливості їх виконавського стилю. **Висновки.** Аналіз творчої діяльності представлених у дослідженні персоналій артистів балету – Анатолія Кучерука, Євгенії Костильової, Лілії Сафрончик, Марини Краснової, Оксани Сторожук та Андрія Вдовиченка – засвідчує, що професійний рівень балетної трупи Державного дитячого музичного театру у другій половині 1980-х років відповідав високим мистецьким стандартам кращих балетних труп не лише України, а й Європи. Репертуарна політика театру, увиразнена у балетних партіях артистів, свідчить про широкий стилістичний діапазон вистав, відповідно, високий професій-

**Abstract**

**The purpose of the article** is to analyze the stage performance of the dancers of the Kyiv State Children's Musical Theater during the second half of the 1980s (A. Kucheruk, Ye. Kostylova, L. Safronchyk, M. Krasnova, O. Storozhuk, A. Vdovychenko). **Research methodology.** The following research methods were applied: typology, general historical, historical-chronological, comparative-historical, systemic-structural, etc. **The scientific novelty** of the publication lies in the fact that it is the first to analyze the creative activity of the leading artists of the State Children's Music Theatre, highlighting the peculiarities of their performance style. **Conclusions.** The analysis of the creative activity of the ballet dancers presented in the study – Anatolii Kucheruk, Yevheniia Kostylova, Liliia Safronchyk, Maryna Krasnova, Oksana Storozhuk, and Andrii Vdovychenko – shows that the professional level of the ballet company of the State Children's Music Theatre in the second half of the 1980s met the high artistic standards of the best ballet companies not only in Ukraine but also in Europe. The repertoire policy of the theatre, expressed in the ballet parts of the artists, shows a wide stylistic range of performance, and, accordingly, a high profes-



ний рівень виконавців, здатних втілювати різножанрові твори: від балетів академічної спадщини і радянської класики («Ромео і Джульєтта», «Панночка та хуліган» та ін.) до творів сучасних композиторів і балетмейстерів («Дюймовочка», «Майська ніч», «Мауглі» та ін.). Творчий доробок танцівників підтвердив їх високий технічний рівень, акторську майстерність, значний мистецький потенціал. Творчість названих артистів сприяла загальному розвитку вітчизняного балетного мистецтва та його популяризації у світі.

**Ключові слова:**

український балет; класичний танець; Державний дитячий музичний театр; балетний театр; хореографія; танець.

sional level of performers capable of embodying works of different genres: from ballets of academic heritage and Soviet classics (*Romeo and Juliet, The Young Lady and the Hooligan*, etc.) to works by contemporary composers and choreographers (*Thumbelina, May Night, Mowgli*, etc.). The dancers' creative achievements have confirmed their high technical level, acting skills, and considerable artistic potential. The work of these artists contributed to the overall development of national ballet art and its popularization in the world.

**Keywords:**

Ukrainian ballet; classical dance; State Children's Music Theatre; ballet theatre; choreography; dance.

**Актуальність теми дослідження.** Друга половина 1980-х років в історії українського балетного театру стала завершальним періодом його зростання у радянський час. На початку 1990-х років у сфері театрального мистецтва відбулися кардинальні трансформації, пов'язані зі зміною політичного, соціального та культурного вектора нашої держави. Зокрема, після відкриття кордонів багато талановитих артистів залишили Україну і уклали вигідніші контракти із західними театрами, значно послабивши мистецький рівень вітчизняних театральних осередків. Саме напередодні серйозних культурних перетворень у Києві було відкрито державний дитячий музичний театр, який, на відміну від інших мистецьких закладів, не лише з гідністю пережив складний перехідний період, а й зберіг власне творче обличчя та збагатив вітчизняну виконавську школу славетними іменами українських танцівників. Актуальність наукової розвідки зумовлена недостатньою вивченістю історії балетної трупі Державного дитячого музичного театру, нестачею мистецтвознавчої аналітики, пов'язаної з іменами вітчизняних артистів, які зробили важливий внесок у розвиток українського балетного мистецтва останньої чверті ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень** довів, що запропонована проблематика розглядається у науковій площині вперше. Стислі факти щодо робочого процесу, виконавського складу та балетмейстерської діяльності на сцені Державного дитячого музичного театру можна зустріти у публікаціях С. Афанасьєва (2015), О. Білаш (2018), С. Легкої (2020), дисертаційному дослідженні О. Петрика (2020). Важливим підґрунтям для вивчення творчих біографій танцівників балетної трупі стали публікації мистецтвознавців радянського періоду: Г. Конькової (1990, 1991а, 1991б), Л. Карпишиної (1987), Л. Кучеренко (1990), С. Мамаєва (1987), О. Степанської (1988), В. Литвинова і С. Шутька (1985), А. Яковенко (1987) та ін.

**Мета статті** – проаналізувати сценічний доробок танцівників Державного дитячого музичного театру впродовж другої половини 1980-х років (А. Кучерук, Є. Костильова, Л. Сафрончик, М. Краснова, О. Сторожук, А. Вдовиченко).



**Виклад основного матеріалу.** Офіційною датою заснування Державного дитячого музичного театру, зараз відомого як Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва, вважається червень 1982 р., коли Радою Міністрів УРСР<sup>1</sup> було прийнято рішення про необхідність започаткування нового закладу культури для дітей у Києві. Ініціаторами створення творчого колективу стали: Іван Дорошенко (директор), Євген Дущенко (головний диригент), Михайло Кречко (головний хормейстер) та Вадим Федотов (головний балетмейстер, згодом його замінив Віктор Литвинов). Дата відкриття театру – 1 лютого 1985 року, коли, за словами мистецтвознавця Г. Конькової (1990), «піднялася завіса на сцені Оперної студії консерваторії, і молодий колектив зробив свій перший крок в історію музично-театральної культури України» (с. 2). Серед балетмейстерів, які працювали з балетною трупою, варто назвати постановників: Вадима Федотова («Хлопчиш-Кібальчиш», М. Сільванський, 1985), Віктора Литвинова («Горбоконики», Р. Щедрін, 1985; «Панночка і хуліган», Д. Шостакович, 1986), Олега Ігнат'єва («Комедіанти», муз. із сюїти та фортепіанних п'єс Д. Кабалевського, 1985), Роберта Клявіна (мюзикли «Зайка-листоноша», І. Якушенко, 1985; «Золоторогий Олень», О. Костін, 1986), Генріха Майорова («Червоні вітрила», В. Юровський, 1986), Леоніда Лебедева («Гидке каченя», О. Петрова, І. Цислюкевич та О. Микита, 1986; балетні мініатюри – «Петербурзькі горобці», «Перехрестя», «Педагогічна поема»), Георгія Ковтуна («Дюймовочка», В. Русинов, 1988; «Пригоди у Смарагдовому місті», О. Яковчук, 1988; «Весна священна», І. Стравинський, 1988; «Мауглі», О. Градський, 1989; «Ромео і Джульєтта», С. Прокоф'єв, 1990; «Спрут», А. Калниньш, 1990), Віктора Гаченка («Майська ніч», Є. Станкович, 1989). Артисти і педагоги-репетитори театру поряд із виконавською діяльністю брали участь у роботі «Університету естетичних знань» (лекції та громадські читання відбувалися у тогочасному «Жовтневому палаці культури», тепер – Міжнародний центр культури та мистецтв федерації профспілок України) і клубу дозвілля «Друзі театру» (Карпишина, 1987, с. 3).

У складі трупи Державного дитячого музичного театру були відомі артисти, лауреати державних та міжнародних конкурсів, серед них: Сергій Бондур, Генадій Будько, Ольга Будько, Андрій Вдовиченко, Андрій Гайовий, Алла Годулян, Євгенія Костильова, Марина Краснова, Анатолій Кучерук, Валентин Лебідь, Тетяна Лук'янець, Олександр Льовушкін, Людмила Нікитенко, Марина Павлова, Світлана Сергеева, Лілія Сафрончик, Оксана Сторожук, Інна Трохименко, Вольдемарас Хлебінскас, а також танцівники – А. Бабанін, М. Гончарук, Л. Дурвицька, Н. Заболотна, Л. Клименко, Ю. Клименко, А. Костира, І. Кулик, С. Луценко, О. Львов, Л. Мельник, О. Семенова, В. Соколов та ін.

Авангард солістів театру очолював заслужений артист УРСР Анатолій Кучерук. Випускник Державного хореографічного училища (тепер – Київський державний фаховий хореографічний коледж), він навчався у класі відомого педагога Володимира Денисенка. Після закінчення навчального закладу у 1976 р. почав працювати на сцені Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка (далі – ДАТОБ). За мистецтвознавчим аналізом львівського дослідника О. Петрика, А. Кучерук майже одразу, минаючи кордебалетний досвід, перейшов до провідних партій із репертуару театру, поміж них: Альберт («Жізель», А. Адан), Спартак (однойменна вистава, А. Хачатурян), Ромео («Ромео і Джульєтта», С. Про-

<sup>1</sup> УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка.





коф'єв), Зігфрід («Лебедине озеро», П. Чайковський), Базіль («Дон Кіхот», Л. Мінкус) та ін. Дебютною серед них стала партія Вацлава з балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва, в якій артист «поєднав два протилежних жанри – лірику та героїку» (Петрик, 2020, с. 179). Підвищення виконавської майстерності для А. Кучерука було безпосередньо пов'язано з конкурсною діяльністю: 1980 р. він став лауреатом Всесоюзного конкурсу артистів балету та X Міжнародного конкурсу балету у Варні, Болгарія (друге місце). Наступного, 1981 р. А. Кучерук отримав звання лауреата IV Міжнародного конкурсу артистів балету та балетмейстерів, що відбувся в СРСР (срібна медаль) (Петрик, 2020, с. 179–180).

1984 року Анатолій Кучерук як провідний соліст залучився до роботи на сцені Державного дитячого музичного театру. В репертуар артиста одразу увійшли партії з балетів «Арлекінада» Р. Дріго, «Панночка і хуліган» Д. Шостаковича, «Комедіанти» Д. Кабалевського та ін. Мистецтвознавець С. Мамаєв (1987) писав про тогочасну творчість артиста: «Безумовно, Анатолій Кучерук повною мірою наділений всіма даними балетного прем'єра: музикальністю, стрункою поstattю, сильними і пропорційними м'язами, високим стрибком, динамічними обертаннями. Та коли дивишся на його танець, вражає інше: тонке сприйняття стилю далеких від нас часів, здатність до повного і точного перевтілення» (с. 13).

1984 року разом із чоловіком – Анатолієм Кучеруком – до трупи Державного дитячого музичного театру приєдналася танцівниця Євгенія Костильова. Шлях у мистецтво вона розпочала так само у Львівському ДАТОБ ім. І. Франка (зараз Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької), куди прийшла 1975 р. після закінчення Державного хореографічного училища. Навчаючись у таких відомих педагогів, як Г. Кирилова, Г. Березова, К. Ріхтер, Є. Костильова почала набувати сценічного досвіду ще у студентські роки. Вона неодноразово виходила на сцену ДАТОБ ім. Т. Шевченка у дитячих партіях: Гном («Попелюшка», С. Прокоф'єв), Маша («Лускунчик», П. Чайковський), Амурчик («Дон Кіхот», Л. Мінкус), варіації («Пахіта», того ж автора). На львівській сцені, як засвідчує О. Петрик (2020), «прекрасна виконавиця лірико-романтичного амплуа, Є. Костильова одразу підкорила галицьку публіку виконанням ролей Жізелі, Кітрі, Джульєтти, Жар-птиці, Фрігії, Фанні...» (с. 176). 1980 р. в парі з А. Кучеруком Є. Костильова здобула почесну нагороду лауреата X Міжнародного конкурсу артистів балету у Варні (третє місце). Після переходу до балетної трупи Державного дитячого музичного театру у репертуар артистки увійшли нові провідні ролі, серед яких: Дівчинка («Хлопчиш-Кібальчиш», М. Сільванський), па-де-де («Комедіанти», Д. Кабалевський), Цар-Дівиця («Горбоконики», Р. Щедрін) та ін.

Лілія Сафрончик (Чапкіс) працювала у дитячому музичному театрі з моменту його заснування. Походила вона з родини танцівників (батько – відомий соліст Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР – Григорій Чапкіс (1930–2021), суддя багатьох популярних телевізійних проєктів в Україні). «Відтоді, як пам'ятаю себе, мріяла про балет. Маленькі пуанти, які висіли над моїм дитячим ліжком, уособлювали щось манливе, казкове. Мої батьки були танцюристами, і тому в мене ніколи не виникало сумніву – ким бути», – згадувала артистка (Степанська, 1988, с. 17). 1984 року, після закінчення Державного хореографічного училища, Л. Сафрончик працювала на театральних сценах Одеси. Амплуа танцівниці відповідало переважно характерним, гротескним образам. Розвиток мистецької кар'єри артистка продовжила через рік у Києві. Серед її ролей на сцені державного дитячого музичного



театру варто назвати: Горбоконики (одноійменна вистава Р. Щедрина), Курочка («Гидке каченя», О. Петрова, І. Цислюкевич та О. Микита), Дівчинка («Хлопчиш-Кібальчиш», М. Сільванський), Пудель («Пригоди у Смарагдовому місті», О. Яковчук), Гвідон (опера «Казка про царя Салтана», М. Римський-Корсаков) та ін. Залучалася танцівниця й до роботи над партіями з академічного репертуару. Серед них танцювальні мініатюри: «Арлекінада» Р. Дріго, па-де-труа з «Феї ляльок» того ж автора, «Маркітанка» Ц. Пуні, гранд-па з балету «Фестиваль квітів» Л. Хельстеда.

Важливе місце серед балетних солісток Державного дитячого музичного театру посідала танцівниця Марина Краснова. Вона прийшла до трупи театру майже одразу після закінчення Київського хореографічного училища, де навчалася у відомого педагога Варвари Мей. Вже через три роки роботи танцівниця була задіяна майже в усьому репертуарі трупи. Серед її ролей: па-де-труа («Фея ляльок», Р. Дріго), Коломбіна («Арлекінада», того ж автора), па-де-сіс («Маркітантка», Ц. Пуні), Ассоль («Червоні вітрила», В. Юровський), Жар-птиця («Горбоконики», Р. Щедрін), Панночка («Панночка і хуліган», Д. Шостакович) та ін. В парі з танцівником Андрієм Вдовиченком М. Краснова неодноразово брала участь у Всесоюзних та Міжнародних конкурсах артистів балету. Позитивні відгуки щодо мистецьких можливостей артистки надав балетмейстер В. Литвинов: «Здібна балерина. Часом їй бракує технічності, швидкості обертання. Але все це приходить з досвідом. Їй притаманні грація, щирість, безпосередність виконання і, головне, працелюбність» (Яковенко, 1987, с. 12).

До 1991 р. у складі балетної трупи Державного дитячого музичного театру працювала солістка Оксана Сторожук. Народилася вона у Харкові, де до дванадцяти років опановувала класичну хореографію у балетній школі. Далі навчалася у Київському державному хореографічному училищі, яке закінчила 1988 року. Ще під час навчання до О. Сторожук прийшло перше творче визнання: це сталося на другому курсі училища, коли здібна студентка отримала диплом Республіканського конкурсу балетмейстерів за краще виконання концертного номера «Зустріч» (Конькова, 1991b, с. 5). У Київському державному дитячому музичному театрі артистка розпочала роботу з кордебалету, проте досить швидко перейшла до сольних партій. Допоміг щасливий випадок: несподівані гастролі, для яких було необхідно підготувати партію Панночки («Панночка і хуліган») за два тижні. «Ще раз “кинули у воду”, коли повторилася та банальна ситуація – захворіла балерина, що танцювала “Фею ляльок” Р. Дріго, – писала про О. Сторожук мистецтвознавець Г. Конькова (1991b). – І знову напружена робота, і знову – майже без репетицій, без ретельної підготовки – на сцену» (с. 5). Згодом балерині довірили й інші провідні ролі: Джульєтта («Ромео і Джульєтта», С. Прокоф'єв), Дівчина («Мауглі», О. Градський), Цариця («Распутін», той самий автор), Ассоль («Червоні вітрила», В. Юровський), Галя («Майська ніч», Є. Станкович), Еллі («Пригоди у Смарагдовому місті», О. Яковчук). Балетознавці відзначали, що всім образам, втіленим балериною на сцені, були притаманні лірична натхненність та надзвичайна щирість у висловленні почуттів. «Коли бачиш Оксану на сцені, відчуваєш, що вона “мислить” не ритмом, а мелодією: пластика її образів “тчеться” безперервно», – оспівує виконавську манеру балерини Г. Конькова (1991b, с. 4).

Чималий внесок у розвиток чоловічого виконавства балетної трупи Державного дитячого музичного театру зробив танцівник Андрій Вдовиченко. Випускник Державного хореографічного училища по класу відомого артиста і педагога Валерія Парсегова, він потрапив до мистецького осередку у 1985 році після закін-





чення навчання. Мав широкий артистичний діапазон, серед його ролей: Хуліган («Панночка і хуліган», Д. Шостакович), Летіка («Червоні вітрила», В. Юровський), Каленик («Майська ніч», Є. Станкович), П'єро («Арлекінада», Р. Дріго), Страшило («Пригоди у Смарагдовому місті», О. Яковчук), Меркуціо («Ромео і Джульєтта», С. Прокоф'єв), Мауглі (однойменна вистава, О. Градський) та ін. Творчому успіху танцівника насамперед сприяла його робота з колегою, педагогом-репетитором театру Анатолієм Кучеруком, який так характеризував А. Вдовиченка: «Надзвичайна працездатність... схоплює усе миттєво і відпрацьовує кожну найдрібнішу деталь. За роки роботи в театрі він виріс від рівня звичайного хлопця після училища до справжнього соліста зі своїм творчим обличчям, зі своїм мистецьким амплуа» (Конькова, 1991а, с. 14).

**Наукова новизна** публікації полягає в тому, що в ній вперше проаналізовано творчу діяльність провідних артистів Державного дитячого музичного театру, висвітлено особливості їх виконавського стилю.

**Висновки.** Аналіз творчої діяльності представлених у дослідженні персоналій артистів балету – Анатолія Кучерука, Євгенії Костильової, Лілії Сафрончик, Марини Краснової, Оксани Сторожук та Андрія Вдовиченка – засвідчує, що професійний рівень балетної трупи Державного дитячого музичного театру у другій половині 1980-х років відповідав високим мистецьким стандартам кращих балетних труп не лише України, а й Європи. Репертуарна політика театру, виразнена у балетних партіях артистів, свідчить про широкий стилістичний діапазон вистав, відповідно, високий професійний рівень виконавців, здатних втілювати різножанрові твори: від балетів академічної спадщини і радянської класики («Ромео і Джульєтта», «Панночка і хуліган» та ін.) до творів сучасних композиторів і балетмейстерів («Дюймовочка», «Майська ніч», «Мауглі» та ін.). Творчий доробок танцівників підтвердив їх високий технічний рівень, акторську майстерність, значний мистецький потенціал. Творчість названих артистів сприяла загальному розвитку вітчизняного балетного мистецтва та його популяризації у світі.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Афанасьєв, С. М. (2015). До історії київської школи чоловічого балетного виконавства: 60 – 70-ті роки ХХ століття. *Культура і сучасність*, 2, 87–92. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2015.146857>
- Білаш, О. С. (2018). Балетмейстерська діяльність Вадима Федотова в контексті розвитку українського музичного театру останньої чверті ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 41, 178–185.
- Карпишина, Л. (1987). Хай буде кращий за всіх. *Театральний концертний Київ*, 18, 2–3.
- Конькова, Г. (1990). Перший ювілей дитячого музичного. *Театральний концертний Київ*, 3, 2–4.
- Конькова, Г. (1991а). «Перша любов» – Хуліган. *Театральний концертний Київ*, 3, 12–14.
- Конькова, Г. (1991б). Щасливого плавання, Оксано Сторожук! *Театральний концертний Київ*, 1, 4–6.
- Кучеренко, Л. (1990). Мов Лілія, тендітна. *Театральний концертний Київ*, 17, 9–10.
- Легка, С. А. (2020). До історії українського балетного театру кінця ХХ – початку ХХІ ст.: творчий доробок Сергія Бондура. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 42, 36–41. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207630>



- Литвинов, В. В., & Шутько, С. М. (1985). Музична казка і балет. *Театрально-концертний Київ*, 13, 15–17.
- Мамаєв, С. (1987). Відчуття польоту. *Театрально-концертний Київ*, 14, 12–14.
- Петрик, О. О. (2020). *Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століть: художньо-творчий аспект* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника].
- Степанська, О. (1988). Оплески, квіти і... цукерка. *Театрально-концертний Київ*, 10, 16–18.
- Яковенко, А. (1987). Знайомтесь: Марина Краснова. *Театрально-концертний Київ*, 17, 11–12.

## REFERENCES

- Afanasiev, S. M. (2015). Do istorii kyivskoi shkoly cholovichoho baletnoho vykonavstva: 60 – 70-ti roky XX stolittia [Regarding the history of the Kyiv school of male ballet performance of the 1960–70's]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 87–92. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2015.146857> [in Ukrainian].
- Bilash, O. S. (2018). Baletmeisterska diialnist Vadyma Fedotova v konteksti rozvytku ukrainskoho muzychnoho teatru ostannoï chverti XX stolittia [Vadim Fedotov's ballet mastering activities in the context of the development of the Ukrainian musical theater of the last quarter of the 20th century]. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 41, 178–185 [in Ukrainian].
- Karpyshyna, L. (1987). Khai bude krashchyi za vsikh [May it be better than all]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 18, 2–3 [in Ukrainian].
- Konkova, H. (1990). Pershyi yuvileï dytiachoho muzychnoho [The first anniversary of the children's musical]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 3, 2–4 [in Ukrainian].
- Konkova, H. (1991a). "Persha liubov" – Khulihan ["First love" – Hooligan]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 3, 12–14 [in Ukrainian].
- Konkova, H. (1991b). Shchaslyvoho plavannia, Oksano Storozhuk! [Happy sailing, Oksana Storozhuk!]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 1, 4–6 [in Ukrainian].
- Kucherenko, L. (1990). Mov Liliia, tenditna [Like Lily, fragile]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 17, 9–10 [in Ukrainian].
- Lehka, S. A. (2020). Do istorii ukrainskoho baletnoho teatru kintsia XX – pochatku XXI st.: tvorchyi dorobok Serhiia Bondura [The history of the Ukrainian ballet theater of the late 20th – early 21st centuries: Creative work of Serhii Bondur]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 42, 36–41. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207630> [in Ukrainian].
- Lytvynov, V. V., & Shutko, S. M. (1985). Muzychna kazka i balet [Musical fairy tale and ballet]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 13, 15–17 [in Ukrainian].
- Mamaiev, S. (1987). Vidchuttia polotu [The feeling of flying]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 14, 12–14 [in Ukrainian].
- Petryk, O. O. (2020). *Baletna trupa Lvivskoho teatru opery ta baletu druhoï polovyny XX – pochatku XXI stolit: khudozhno-tvorchyi aspekt* [Ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatre in the second half of the XXth – at the beginning of the XXIst century: artistic and creative aspect] [PhD Dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].
- Stepanska, O. (1988). Oplesky, kvity i... tsukerka [Applause, flowers and... candy]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 10, 16–18 [in Ukrainian].
- Yakovenko, A. (1987). Znaiomtes: Maryna Krasnova [Meet: Marina Krasnova]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 17, 11–12 [in Ukrainian].

# ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

DANCE PEDAGOGY





УДК 159.923.2-027.542-043.86:37-057.87]:[37.091.313:364-78]:793.31(=161.2)  
DOI: 10.31866/2616-7646.6.1.2023.283723

## РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ СОЦІАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ ІЗ ВПРОВАДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТРАДИЦІЙ

## DEVELOPMENT OF STUDENTS' NATIONAL IDENTITY THROUGH SOCIAL PROJECTS ON THE IMPLEMENTATION OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC TRADITIONS

**Шевчук Антоніна Семенівна,**

кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри дошкільної  
та початкової освіти,  
Ізмаїльський державний  
гуманітарний університет,  
Ізмаїл, Україна,  
<https://orcid.org/0009-0000-5614-9136>,  
[shevchuk.tonya@gmail.com](mailto:shevchuk.tonya@gmail.com)

**Antonina Shevchuk,**

PhD in Pedagogy, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department  
of Preschool and Primary Education,  
Izmail State University  
of the Humanities,  
Izmail, Ukraine,  
<https://orcid.org/0009-0000-5614-9136>,  
[shevchuk.tonya@gmail.com](mailto:shevchuk.tonya@gmail.com)

### Анотація

**Мета дослідження** – висвітлити в умовах дії культурної травми необхідність розвитку національної ідентичності студентів за допомогою мистецької спадщини українців і практико-орієнтованого навчання та презентувати сутність соціального проекту на засадах волонтерської діяльності студентів із впровадження українських хореографічних традицій в освітньо-побутове середовище. **Методологія.** Застосовано аналітичний та термінологічний методи, а також теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Уточнені поняття національної ідентичності як стрижня особистості студента, особливо в умовах дії культурної травми, та українських хореографічних традицій як засобів впливу на формування української ідентичності. Визначено сутність соціального проекту з хореографічного волонтерства та алгоритм волонтерської діяльності студентів із впровадження українських хореографічних традицій в освітньо-побутове середовище. **Висновки.** Аналіз нормативних і наукових джерел допоміг уточнити поняття української національної ідентичності (стійке усвідомлення особою належності до української нації як

### Abstract

**The purpose of the article** is to highlight the need to develop students' national identity through the artistic heritage of Ukrainians and practice-oriented learning in the context of cultural trauma and to present the essence of a social project based on students' volunteer activities to introduce Ukrainian choreographic traditions into the educational and living environment. **Research methodology.** The analytical and terminological methods, as well as theoretical summarizing, were used. **Scientific novelty.** The concepts of national identity as the core of a student's personality, especially in the context of cultural trauma, and Ukrainian choreographic traditions as a means of influencing the formation of Ukrainian identity are clarified. The essence of the social project on choreographic volunteering and the algorithm of students' volunteer activities for the Ukrainian choreographic traditions' promotion in the educational and living environment are determined. **Conclusions.** The analysis of normative and scientific sources helped to clarify the concept of Ukrainian national identity (a person's stable awareness of belonging to the Ukrainian nation as an original community united by name, symbols,



самобутньої спільноти, об'єднаної назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних цінностей, зокрема українською мовою і народними традиціями) і визнати її стрижневою в особистості студента, який орієнтований на подолання культурної травми в соціумі. Характеристика українських хореографічних традицій (поєднання в мистецьких творах стабільних і змінюваних компонентів, функціонування в культурі хореографічних канонів, зразків, варіантів із певною метою, у визначених групах та умовах суспільного життя) дозволила визнати їх актуальність у сучасній культурі, освіті, соціальній ситуації й такими засобами, що мають стати доступними кожному українцю і завдяки цьому здійснювати вплив на особистісний розвиток, зокрема на формування національної ідентичності дітей, молоді, людей старшого покоління. Обґрунтована доцільність практико-орієнтованого навчання студентів за допомогою технології проектної діяльності та хореографічного волонтерства задля подолання наслідків культурної травми, набуття студентами соціально значущого досвіду. Запропонований покроковий алгоритм волонтерської діяльності студентів із впровадження українських хореографічних традицій в освітньо-побутове середовище українських школярів.

**Ключові слова:**

*національна ідентичність; соціальні проекти; українські хореографічні традиції; культурна травма; український танець; хореографія.*

geographical and ethnic and social origin, historical memory, a set of spiritual and cultural values, in particular, the Ukrainian language and folk traditions) and recognize it as the core of the student's personality, which is focused on overcoming cultural trauma in society. The characterization of Ukrainian choreographic traditions (combination of stable and changing components in artistic works, functioning of choreographic canons, samples, variants in culture for a specific purpose, in certain groups and conditions of social life) allowed us to recognize their relevance in modern culture, education, social situation and as means that should be available to every Ukrainian and thus influence personal development, in particular the formation of the national identity of children, youth, and older people. The feasibility of practice-oriented teaching of students using the technology of project activities and choreographic volunteering to overcome cultural trauma's consequences and gain socially significant experience for students is substantiated. A step-by-step algorithm of students' volunteer activities to introduce Ukrainian choreographic traditions into the educational and living environment of Ukrainian schoolchildren is proposed.

**Keywords:**

*national identity; social projects; Ukrainian choreographic traditions; cultural trauma; Ukrainian dance; choreography.*

**Актуальність теми дослідження.** У контексті доленосних перетворень і болісних подій в українському соціумі останніх десятиліть ХХ століття і перших ХХІ століття виявилася актуальною потреба у науковому дискурсі із проблеми культурної травми і розвитку молоді на її тлі, з питання розвитку в особистості студента національної ідентичності як стрижневої основи майбутнього фахівця, з визначення засобів і технологій формування ідентичності.

**Аналіз останніх досліджень.** Поняття культурної травми трактується дослідниками у загальноновизнаному науковому сенсі як значущі зміни у соціальному житті, що закарбовуються в національній свідомості та культурній ідентичності. Концепція соціальних змін сучасного польського дослідника Пйотра Штомпка



дає підстави віднести до культурної травми в нашій країні низку травматичних подій останніх п'ятдесяти років: Чорнобильська катастрофа, посткомуністичні руйнації в новоутвореній державі, громадянські протистояння антиукраїнським намірам під час Революції Гідності, захоплення Криму ворожою державою, повномасштабна війна з РФ від 24 лютого 2022 року.

Кілька поколінь зазнали глибоких психічних, світоглядних, фізичних травмувань. Тотальна брехня і розвінчування міфів, загибла молодь, втрачені життя та ілюзії старших поколінь, руйнація сенсу життя, криза ідентичності, підступність політиків, церковнослужителів, пересічних громадян, переосмислення друзів і ворогів... Маємо наслідки колективного, індивідуального і цілком деструктивного характеру. Загоювання травм триває і триватиме ще довго. Тож потрібні адекватні технології, засоби, умови соціального середовища заради впливу на особистість, її зміцнення і зцілення. Необхідні реалістичні соціальні проекти, спрямовані на різні вікові верстви населення з колективними і особистими травмами. Наукові пошуки зосереджуються на подоланні наслідків культурних травм сучасного українського соціуму за допомогою мистецтва хореографії.

**Мета статті** – висвітлити в умовах дії культурної травми необхідність розвитку національної ідентичності студентів за допомогою мистецької спадщини українців і практико-орієнтованого навчання та презентувати сутність соціального проекту на засадах волонтерської діяльності студентів із впровадження українських хореографічних традицій в освітньо-побутове середовище.

**Виклад основного матеріалу.** Погляд насамперед спрямовується на студентську молодь, розвиток ідентичності особистості майбутнього фахівця, який має зорганізувати свою діяльність у напрямі подолання наслідків культурних травм. Увагу привертає громадянська, національна, культурна ідентичність як стрижень особистості молодої людини в українській державі. З цією метою нами проаналізовано компетентності та наявні визначення в освітній вертикалі: Закон України «Про освіту», Державні стандарти дошкільної освіти, Державні стандарти початкової освіти, базової середньої освіти, старшої школи, Професійні стандарти педагогічні – вихователя, вчителя, Професійні стандарти вищої освіти мистецьких спеціальностей. Наразі маємо таку загальну картину на предмет компетентностей тих, хто навчається на різних рівнях освіти.

Закон України «Про освіту» як основоположний орієнтир вказує на формування ключових компетентностей, необхідних кожній сучасній людині для успішної життєдіяльності, зокрема на громадянські та соціальні компетентності, пов'язані з ідеями демократії, справедливості, рівності, прав людини, добробуту та здорового способу життя, з усвідомленням рівних прав і можливостей, а також на культурну компетентність (Верховна Рада України, 2017). Відповідно, з-поміж ключових компетентностей дитини дошкільного віку – соціально-громадянська компетентність і мистецько-творча, що визначені в Базовому компоненті дошкільної освіти 2021 року (Міністерство освіти і науки України, 2021). Державні стандарти початкової освіти, базової середньої освіти, старшої школи орієнтують на формування у школярів низки ключових компетентностей, з яких привертають увагу соціальні, громадянські компетентності, а також культурна.

Професійні стандарти і вихователя, і вчителя передбачають п'ять наскрізних компетентностей, які педагоги мають формувати у своїх вихованців, а отже, по-





винні володіти ними і самі: громадянська, соціальна, культурна, лідерська, підприємницька. При цьому лише культурна характеризується як національно-культурна, а саме як здатність виявляти повагу та цінувати українську національну культуру, поважати багатоманітність і мультикультурність у суспільстві; здатність до вираження національної культурної ідентичності, творчого самовираження (Міністерство економіки України, 2021, с. 6). Тож у трактуванні компетентності очевидними є засоби її формування – культурно-мистецькі, традиційні, з національної спадщини українців, що затребувані сучасною людиною.

Стандарт фахової передвищої освіти (024 «Хореографія») містить рекомендації про те, що фаховий молодший бакалавр із хореографії має можливість різного працевлаштування, зокрема, займатися індивідуальною мистецькою та/або незалежною професійною діяльністю (Міністерство культури та інформаційної політики України, 2021, с. 11). Це важливо з погляду участі студента у волонтерській діяльності. Про національну або національно-культурну ідентичність, її формування, розвиток чи виявлення, на жаль, у цьому документі не йдеться.

У Стандарті вищої освіти сформульовані загальні компетентності як універсальні, що не залежать від предметної області, але важливі для успішної подальшої професійної та соціальної діяльності здобувача. Так, стандарт випусника бакалавра спеціальності 024 «Хореографія» вказує на загальну компетентність (02): здатність зберігати та примножувати моральні, культурні, наукові цінності і досягнення суспільства..., використовувати різні види та форми рухової активності для активного відпочинку та ведення здорового способу життя (Міністерство освіти і науки України, 2020). Привертають увагу такі важливі з погляду дослідження програмні результати, як-от: ПР10 – розуміти хореографію як засіб ствердження національної самосвідомості та ідентичності; ПР13 – розуміти і вміти застосовувати на практиці сучасні стратегії збереження та примноження культурної спадщини у сфері хореографічного мистецтва. Методичні рекомендації МОН України щодо розроблення стандартів вищої освіти з-поміж інших містять визначення результатів навчання. Тож програмні результати (ПР) тлумачать як знання, уміння, навички, способи мислення, погляди, цінності, інші особисті якості, набуті у процесі навчання, виховання та розвитку (Міністерство освіти і науки України, 2016). Їх можна ідентифікувати, спланувати, оцінити і виміряти; особа здатна продемонструвати їх після завершення освітньої програми або окремих освітніх компонентів.

Втім, маємо констатувати, що донині (точніше, до лютого 2022 року) авторські колективи стандартів освіти і навчальних програм на всіх рівнях освіти здебільшого уникали формулювання української національної або національно-культурної ідентичності, остерігаючись звинувачень у націоналізмі. І даремно. Ми вже давно би мали більш наполегливо відстоювати свою українську ідентичність, допомагати педагогам визначатися із засобами її формування і розвитку в дітях і молоді, навіть у людях третього віку (вони є свідками усіх названих вище культурних травм). Не зараз, а раніше мали б критично аналізувати навіть деталі у мистецькому світі, як-от: позбутися дивних збігів у послідовності кольорів в українському чоловічому сценічному костюмі та прапорі РФ – білий (сорочка), синій (пояс), червоний (шаровари). Відповідно нині замість дещо розмитого процесу національної ідентифікації мали б іншу картину та країну. В цей критичний для української нації період воєнної агресії маємо наздоганяти і навіть випере-



джати час, а отже, діяти продуктивно. У цьому процесі вважаємо за необхідне орієнтуватися на положення нещодавно запровадженого Закону України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» (Верховна Рада України, 2022).

Задля тлумачення ключових понять звернемося до окремих праць науковців, довідникових матеріалів. Так, в Українському педагогічному словнику академіка С. Гончаренка (1997) термін «ідентифікація/ідентичність» ще відсутній. Після міленіуму він починає частіше фігурувати у вітчизняних джерелах, а згодом активно досліджується в різних аспектах. Цілком поділяємо авторитетний погляд М. Рябчука (2019): «Розмаїття підходів до національної ідентичності у сучасних суспільних науках великою мірою зумовлене розмаїттям підходів до феномену нації, тобто спільноти, з якою носій певної національної ідентичності самоотождоковується (ідентифікується) і яка певними дискурсивними та інституційними засобами цю ідентичність репродукує й підтримує» (с. 38).

Наразі слово «ідентифікація» (від лат. *identicus* – тотожний, однаковий і *facio* – роблю) визначається як процес неусвідомлюваного уподібнення, ототожнення себе з іншим суб'єктом, групою, взірцем, ідеалом, соціальним інститутом ("Культурна ідентифікація", 2022). Наприклад, культурна ідентифікація – ототожнення себе із групою або культурним явищем, зокрема з українським мистецтвом, традиціями, мовою. Науковці розглядають ідентифікацію як процес формування ідентичності. Ідентичність тлумачиться як невіддільна характеристика особистості людини, що виявляється, з одного боку, у визнанні своєї унікальності, а з іншого – у відчутті рівнозначності, належності до певної спільноти (Рафальський та ін., 2022). Теоретичний аналіз одного з основних понять показав, що ідентичність як термін має кілька значень: громадянська, національна, культурна тощо. Громадянська ідентичність (феномен свідомого й активного громадянства, ототожнення себе зі спільнотою громадян національно-державного утворення, усвідомлення себе членом громадянського суспільства України (Резнік, 2006)) формується у процесі засвоєння соціальних і громадянських норм, правил, цінностей.

Сучасне визначення української національної ідентичності міститься у згаданому вище Законі України: це «стійке усвідомлення особою належності до української нації як самобутньої спільноти, об'єднаної назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних цінностей, зокрема українською мовою і народними традиціями» (Верховна Рада України, 2022). До національної ідентичності частково виявляється схильність вже від народження завдяки ранньому сприйманню етнокультури. Втім, національна ідентичність вважається, головним чином, соціально обумовленою, яка є змінною в характеристиці особистості, такою, що розвивається.

«З усіх колективних ідентичностей, що їх тепер поділяють люди, національна ідентичність, мабуть, найважливіша й найповніша», вважає сучасний британський дослідник феноменів культурних основ націй Ентоні Сміт (1994, с. 150). Національна ідентичність – це персональна ідентичність або відчуття належності до певної держави чи нації, це є сенс нації, що представлений самобутніми традиціями, культурою, мовою, мистецтвом, міфами тощо. За визначенням класика, «національна ідентичність пронизує життя індивідів та спільнот майже в усіх сферах діяльності. У сфері культури національна ідентичність виявляється в цілій низці гіпотез і міфів,





цінностей і спогадів, – так само як і в мові, у праві, в інституціях і церемоніях» (Сміт, 1994, с. 151). На думку Е. Сміта (1994), «концепт національної ідентичності можна визначити як підтримування та постійна репродукція патернів цінностей, символів, пам'яті, міфів та традицій, які є складниками спадщини націй, та водночас ідентифікації особистостей» (с. 193). Тож культурні пріоритети залишаються в світі на першому плані, культурні надбання розглядаються як визнані засоби впливу на формування національної ідентичності, особливо під час культурної травми. Із цих позицій науковці і практики спрямовують погляд на українське мистецтво, що втілює у собі національні патерни як передбачувані уявлення, зразки, коди, сталість.

З погляду дослідників проблематики національної ідентичності, її пробудження відбувається у дитячому віці під впливом батьків, сім'ї, ровесників, педагогів і продовжує формуватися під час всього періоду соціалізації, а отже – і в студентські роки. Означимо важливі реалії навчального періоду 2022/2023 років: співпраця викладача і студентів у форматі переважно дистанційного навчання в умовах воєнного стану, відкритої агресії сусідньої країни як головний соціальний виклик для суб'єктів освіти; підвищена стресовість, тривожність, розгубленість студентів, інколи розмитість найближчих перспектив, складнощі внутрішньої організованості, тимчасові переміщення осіб тощо. Водночас наявним у студентів стає додатковий ресурс: потреба у згуртованості навколо національних цінностей; чутливість до взаємодії, думки іншого, толерантність; зосередженість на вітчизняних освітніх надбаннях, національних аспектах у соціальному житті та навчальній діяльності; виявлення глибинності в ціннісних орієнтирах, постановка сутнісних запитань про те, хто я і чим є для мене моя країна, мій народ, моя культура, історія, мистецтво; цікавість до світоглядних питань і можливостей особистого вкладу в покращення соціальної ситуації тощо. У такий час викладачі свідомо окреслюють для себе використання певних засобів, активних форм роботи зі студентами, щоб у важких реаліях знизити негативний вплив соціальної ситуації, задіяти дорогоцінний ресурс, збагатити особистість студента, сформувані у нього належні компетентності.

Оскільки культурні надбання розглядаються як визнані засоби впливу на формування національної ідентичності, то з цих позицій увагу привертають українські мистецькі, зокрема, хореографічні традиції. Під українськими хореографічними традиціями розуміємо систему, яка формується з єдності змісту традицій і механізму їх функціонування. Зміст українських хореографічних традицій складають накопичений досвід хореографічного мистецтва (танцювальні жанри і види, змістові цінності мистецтва, конкретний зміст творів, сталі зображувальні та виражальні засоби; форма художніх творів у сукупності сюжету, образів, музики, хореографії; репертуар хороводів і танців з усталеними та творчо-імпровізаційними компонентами) і відібраний часом досвід хореографічного мистецтва, насамперед у значенні художнього взірця.

Досвід хореографічного мистецтва накопичується в первинних формах фольклорного танцю (репродуктивні, автентичні і продуктивні, що зберігають фольклорну основу та водночас активно оновлюються) і вторинних формах народного танцю та професійного мистецтва (узагальнені, загальнонаціональні форми, виконують не лише традиційні первісні функції, а також інші різноманітні функції завдяки включенню у нові культурно-побутові умови – творчі, сценічні, освітні



тощо). До хореографічного художнього взірця, з нашого погляду, належать: інваріант (узагальнений зміст танцю), канон (конкретний фольклорний танець), зразок (народний танець національного значення), варіант (створений на інваріантних засадах хоровод чи танець). По-перше, інваріант – це узагальнений зміст танцю, танцювального жанру, виду та інваріантна інформація про танець. До прикладу, узагальнений зміст про танець «Гопак». Виходимо з того, що інваріантний, узагальнений – це незмінний за певних перетворень; варіативний, змінний – це відхилення у несуттєвих деталях від основного типу, видозміна у певних межах, різновид будь-чого. По-друге, канон – це конкретний фольклорний танець, наприклад, збережений гопак «Гречаники», що занотований у фольклорних джерелах. По-третє, зразок – це народний танець або танець, що розроблений на народних засадах і набув значення національного. Приміром, танці «Гопак», «Повзунець», створені для виконавців-професіоналів геніальним українським балетмейстером ХХ століття Павлом Вірським. По-четверте, варіант – це танець, що розроблений, створений на узагальнених інваріантних засадах українського жанру чи виду (приміром, хоровод «Шум»), або спеціально збагачений, адаптований канон чи зразок (до прикладу, збагачений ігровими елементами і спрощений до вікових можливостей дітей дошкільного і молодшого шкільного віку танець «Повзунець»).

Вважаємо, що механізм функціонування українських хореографічних традицій у культурі становить динамічний процес і криється в такій єдності: в акумуляції мистецьких творів (художні взірці); у трансмісії хореографічного досвіду за допомогою передавання інваріантного змісту творів у танцювальних канонах, зразках і спеціально збагачених, адаптованих варіантах танців; у реалізації, актуалізації хореографічного досвіду, тобто включенні його в сучасне життя з певною метою (культурною, освітньою, реабілітаційною), в різних умовах і соціально-вікових групах. Вбачаємо, що поєднання в мистецьких творах стабільних і змінюваних компонентів, функціонування в культурі хореографічних канонів, зразків, варіантів із певною метою, у визначених групах та умовах суспільного життя забезпечують збереження і оновлення традицій, їх актуалізацію в сучасній культурі та освіті, вплив на творчо-особистісний розвиток, зокрема на національну й культурну ідентичність дітей та молоді.

Цілком поділяючи погляди сучасних авторів, очевидно є необхідність, з одного боку, надавати перевагу культурним пріоритетам з українського мистецтва, а з іншого, звертатися до сучасних педагогічних технологій у навчальному процесі закладу вищої освіти. Чому саме це має вплинути на розвиток національної ідентичності, загальних і професійних компетентностей? Китайське прислів'я засвідчує: скажи мені – і я забуду, покажи мені – і я запам'ятаю, залучи мене – і я навчуся. Наразі саме активне практико-орієнтоване навчання, зокрема за допомогою технології проектної діяльності, вважається найпродуктивнішим як на рівні дошкільної, шкільної, так і вищої освіти.

Загалом, виникнення та розвиток методу проектів пов'язують із гуманістичним напрямом у філософії освіти, з ім'ям Д. Дьюї, американського філософа і педагога, а також із його учнем В. Кілпатриком і його працею «Метод проектів» (Kilpatrick, 1918). Навчання на основі проектів або «цільових актів» – це зіткнення з невідомими проблемами майбутнього, навчання на активній основі. За емоційним визначенням В. Кілпатрика (Kilpatrick, 1918), метод проектів є «від душі вико-



нуваним задумом». З нашого погляду, саме це привертає до нього людей творчих професій, викладачів гуманітарних вишів. Проєкт (від лат. *projectus*, кинутий вперед) – це реалістичний задум, план про бажане майбутнє; це сукупність розрахунків для створення якогось продукту, що містить у собі раціональне обґрунтування і конкретний спосіб здійснення. З погляду української дослідниці І. Дичківської (2015), це метод навчання, заснований на постановці соціально значущої мети, її практичному досягненні, виявленні творчості та отриманні реального результату.

Метод проєктів тлумачиться сучасними вченими як педагогічна технологія, що орієнтується на інтеграцію застосування наявних і нових знань, збагачення новими навичками і творчими уміннями. До прикладу, у дослідженні «Бакалаврський творчий проєкт у підготовці студента за освітньо-професійною програмою «Бальна хореографія» авторка Н. Горбатова (2022) зосереджується не лише на творчому складнику проєктної балетмейстерської діяльності, а й висвітлює дослідницьку компетентність у складанні атестації студента у вигляді проєкту. Такий підхід значно збагачує студента і, за висновками авторки, сприяє тому, щоб на наступних рівнях вищої мистецької освіти поєднати дослідницький і творчий складники. Цілком поділяємо погляди авторки.

Метод проєктів визначають як технологію формування ключових компетентностей, що підтримує компетентнісно-орієнтований підхід в освіті, технологію освіти впродовж усього життя, технологію вирішення актуальних і особисто значущих проблем практичного спрямування. Активність особи в проєкті створює можливості опанувати в соціально-культурному середовищі невідому або частково знайому діяльність.

Студентські роки – це повноцінне соціальне і професійне життя. Освіта має ґрунтуватися на реальному житті, на тому, що необхідним є саме сьогодні, зокрема, в умовах подолання наслідків культурної травми. Вважаємо, національна ідентичність як одна з основних компетентностей студента має формуватися за допомогою активного проблемного навчання, інноваційних соціальних і педагогічних технологій, зокрема, проєктної технології зі створення власного соціального проєкту волонтерської діяльності для впровадження українських хореографічних традицій в освітньо-побутове середовище дітей шкільного віку, молоді, людей третього віку.

У тлумаченні понять волонтерства і волонтерської діяльності виходимо із загально визнаної сутності явища як добровільної, благодійної, соціально корисної діяльності, яка здійснюється окремою особою, групою людей, організаціями для реалізації основних людських потреб, покращення якості життя, економічного і соціального розвитку. Волонтерська діяльність спрямована на надання допомоги різним особам, особливо тим, які потребують її у складних життєвих обставинах, є ресурсом сторонньої допомоги. Волонтерство сприяє самореалізації волонтера. Цілком справедливо з-поміж напрямів волонтерства сучасні автори частіше за все висвітлюють волонтерство на допомогу воїнам ЗСУ та постраждалим від воєнних дій цивільним, а також екологічне і численні напрями в ньому (захист довкілля, інформаційне волонтерство в екології тощо), рідше – освітнє волонтерство (уроки, лекції, ведення блогу тощо) та інші. Втім, волонтерство хореографічне ще не є досить поширеним і дослідженим.

Які є можливості для хореографічного волонтерства? Хореографи здатні ставати амбасадорами насамперед української хореографії – для всіх охочих, не лише



обдарованих і здібних за критеріями сценічного виконавства й хореографічної освіти. Із цих позицій увагу привертають деякі з основних принципів, що визначають порядок формування державної політики у сфері утвердження української ідентичності: відсутність дискримінації як «рівний доступ усіх суб'єктів до участі у проєктах у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності»; наступність як «нерозривний зв'язок з національною історією, культурою і традиціями українського народу» (Верховна Рада України, 2022). Тож маємо створити сприятливі умови, щоб надати можливість кожному українському громадянину в шкільні роки відчувати себе спроможним в українських танцях. Оптимальною умовою могло б стати впровадження уроку хореографії з домінуючою складовою українського народного танцю як одного з-поміж основних освітніх компонентів. Однак практика свідчить про відсутність таких уроків. Агенти імплементації українського танцю можуть під час Всесвітнього дня танцю ініціювати марафони на кшталт «Базові рухи українського танцю доступні кожному», «Активні чоловічі рухи бойового гопака» тощо. Втім, замало одного дня чи тижня на рік, щоб стати агентами змін і досягнути змін. Отже, означимо бажані кроки.

Введіть студентів у проблематику волонтерської діяльності та соціальних проєктів. Запропонуйте їм написати есе на одну з тем: «Долучитись до хореографічного волонтерства: виклики та цінності досвіду для мене», «Як хореографічне волонтерство змінить моє життя», «Моя участь у волонтерстві заради становлення української національної ідентичності дітей», «Як українське мистецтво в освіті дітей і дорослих може стати моєю волонтерською діяльністю?». Проаналізуйте есе, основні думки студентів, означте алгоритм проєктної діяльності. Запропонуйте можливі теми соціальних проєктів, а краще в інтерактивній формі розробіть теми разом зі студентами: «Долучаємось до українських хореографічних традицій разом»; «Зберігачі та продовжувачі українських хореографічних традицій» абощо. Обговоріть зі студентами надійні джерела для віднайдення фольклорних танців, варіантів, наприклад: 1) Українські народні танці. Упорядник А. Гуменюк (1969); 2) А. Шевчук (2005). Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників. Надайте можливість здійснити пошук інших доцільних джерел.

Залежно від року навчання студента, алгоритм проєктної діяльності може бути мінімізованим або розширеним, втім, завжди конкретним і детальним. На першому курсі навчання студент може йти за мінімізованою схемою (табл. 1).

*Таблиця 1.*

### **Компоненти і орієнтовний зміст проєктної діяльності студента-волонтера з дітьми молодшого шкільного віку**

| Компоненти проєктної діяльності | Орієнтовний зміст проєктної діяльності  |
|---------------------------------|---|
| Місія проєкту                   | Формування національної та культурної ідентичності молодших школярів за допомогою українських мистецьких традицій; збагачення життєдіяльності дітей доступним і невимогливим виконанням українських танців для власного пізнання, задоволення, оздоровлення |



|  |   |
|--|---|
| Завдання проєкту                           | Впровадження українських хореографічних традицій у середовище молодших школярів за допомогою п'яти українських фольклорних танців   |
| Замовники проєкту                          | Діти, які тривалий час перебували за межами свого основного місця проживання під час воєнних дій, які втратили когось із близьких, діти з особливими освітніми потребами, всі інші охочі діти   |
| Керівник проєктної діяльності              | Студент/студенти спеціальності «хореографія» перших двох-трьох курсів навчання  |
| Фасилітатор навчального проєкту            | Викладач дисципліни або керівник практики студента на 1-му, 2-му, 3-му році навчання. Спілкується, спрямовує, підтримує, консультує в разі потреби студента   |
| Ресурси проєкту                            | Бажання студента сприяти емоційному благополуччю дітей в умовах культурної травми, професійний потенціал студента, середовище школи (рекреація, подвір'я, актов/спортивна зала), музичний і відеоконтент, окремі елементи власного українського одягу дітей і студента  |
| Прогнозування дій                          | П'ять майстер-класів і творчих майстерень. До прикладу, одна частина зустрічі – перший майстер-клас студента з танцювання базових українських рухів і фігур одного танцю, а також друга частина зустрічі – творча майстерня з опанування з дітьми рухами, танцювальними фігурами і самим танцем. Рефлексія. Одна й та сама творча майстерня повторюється хоча б двічі. Наступні зустрічі – другий, третій, четвертий, п'ятий майстер-класи і відповідні творчі майстерні, рефлексії |
| Очікувані результати проєкту для учасників | Відчуття благополуччя кожним учнем, переважання позитивних емоцій, отримання успішних дій кожною дитиною в опануванні українською танцювальною традицією, естетичне і фізичне задоволення тощо. Як наслідок – проникнення емоціями української музики і танцю, спокійне і привітне спілкування дітей у парах, оздоровчий вплив, зміцнення національної та культурної ідентичності молодших школярів   |
| Досягнення студента                        | Відчуття особистої причетності, свого внеску в подолання культурної травми в дитячому середовищі. Зміцнення національної ідентичності. Становлення почуття власної професійної спроможності у нових невизначених умовах   |
| Презентація результатів                    | Презентація проєктної діяльності за допомогою Microsoft PowerPoint Presentation, зі світлинами, з короткими відео тощо  |

Проєктну діяльність можна організувати і здійснити за такими етапами:

а) визначення основного інструментарію (стан проблеми, аналіз ситуації, актуальність і спрямованість проєкту, тема/назва, мета, завдання, очікувані результати для учасників, очікувані досягнення для студента тощо);

б) прогнозування поетапності проєктної діяльності (розробка проєктного задуму – планування дій, забезпечення належного середовища проєкту, підготовка перегляду відеозаписів фольклорних гуртів на зразок гурту «Занедбанці» або чогось подібного, ознайомлення із традицією виконання масових танців фінськими школярами під час щоденної великої перерви тощо);





в) практична реалізація проектного задуму (виконання запланованих дій як ключовий компонент творчої активності студента, орієнтування дітей на отримання власного задоволення від доступності танців, а не на концертну діяльність);

г) оцінка результатів проекту (новий стан реальності), підсумки;

д) презентації, перспективи проекту.

Студент самостійно обирає алгоритм проектної технології. Втім, на 1-му, 2-му, 3-му курсах навчання він, приміром, в осінньому семестрі спроектує свою діяльність під керівництвом викладача. Студент набуде практичного досвіду зі школярами молодшої, потім середньої школи в умовах закладу освіти, а надалі – з особами третього віку на локації університету для людей третього віку або суспільному майданчику відпочинку (майдан міста, підземний перехід, територія парку відпочинку тощо). У цьому процесі в нього розвиватимуться національна, культурна ідентичність, а також організаторські та лідерські якості.

**Наукова новизна.** Уточнені поняття національної ідентичності як стрижня особистості студента, особливо в умовах дії культурної травми, та українських хореографічних традицій як засобів впливу на формування української ідентичності. Визначено сутність соціального проекту з хореографічного волонтерства та алгоритм волонтерської діяльності студентів із впровадження українських хореографічних традицій в освітньо-побутове середовище.

**Висновки.** Аналіз нормативних і наукових джерел допоміг уточнити поняття української національної ідентичності (стійке усвідомлення особою належності до української нації як самобутньої спільноти, об'єднаної назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних цінностей, зокрема українською мовою і народними традиціями) і визнати її стрижневою в особистості студента, який орієнтований на подолання культурної травми в соціумі. Характеристика українських хореографічних традицій (поєднання в мистецьких творах стабільних і змінюваних компонентів, функціонування в культурі хореографічних канонів, зразків, варіантів із певною метою, у визначених групах та умовах суспільного життя) дозволила визнати їх актуальність у сучасній культурі, освіті, соціальній ситуації й такими засобами, що мають стати доступними кожному українцю і завдяки цьому здійснювати вплив на особистісний розвиток, зокрема на формування національної ідентичності дітей, молоді, людей старшого покоління. Обґрунтована доцільність практико-орієнтованого навчання студентів за допомогою технології проектної діяльності та хореографічного волонтерства задля подолання наслідків культурної травми, набуття студентами соціально значущого досвіду. Запропонований покроковий алгоритм волонтерської діяльності студентів із впровадження українських хореографічних традицій в освітньо-побутове середовище українських школярів. Цілком очікувано, що випускник після завершення освітньої програми або окремих освітніх компонентів (наприклад, волонтерська практика за технологією проектної діяльності) виявить здатність розуміти хореографію як засіб утвердження національної ідентичності, розвине навички застосовувати на практиці сучасні стратегії збереження і передавання культурної спадщини у сфері хореографічного мистецтва, набуде досвіду протидії наслідкам культурної травми у дітей певного віку за допомогою мистецьких традицій українців. Викладачі



мають знаходити точки дотику між актуальною соціальною ситуацією (культурні травми останніх десятиліть, свідками яких стали студенти), стандартами, дисциплінами, практиками студентів, методами їх навчання і організації. Соціальний проєкт культурно-мистецького спрямування – творчий, національно і практико-орієнтований – сприймаємо як можливість формування ключових і професійних компетентностей майбутніх фахівців хореографії, збагачення національної ідентичності студентів, подолання наслідків культурної травми в українському середовищі.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Верховна Рада України. (2017, 5 вересня). *Про освіту* (Закон № 2145-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>
- Верховна Рада України. (2022, 13 грудня). *Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності* (Закон № 2834-IX). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20>
- Гончаренко, С. (1997). *Український педагогічний словник*. Либідь.
- Горбатова, Н. О. (2022). Бакалаврський творчий проєкт у підготовці студента за освітньо-професійною програмою «Бальна хореографія». *Танцювальні студії*, 5(2), 148–156. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.2.2022.269344>
- Гуменюк, А. І. (Упоряд.) (1969). *Українські народні танці* (П. П. Вірський, ред.). Наукова думка.
- Дичківська, І. М. (2015). *Інноваційні педагогічні технології* (3-тє вид.). Академвидав.
- Культурна ідентифікація. (2022, 2 липня). В *Вікіпедія*. <https://is.gd/hvYidg>
- Міністерство економіки України. (2021, 19 жовтня). *Професійний стандарт «Вихователь закладу дошкільної освіти»* (затверджено Наказом № 755-21). <https://mon.gov.ua/storage/app/uploads/public/617/27c/dc6/61727cdc64def816302302.pdf>
- Міністерство культури та інформаційної політики України. (2021, 8 червня). *Стандарт фахової передвищої освіти України* (затверджено Наказом № 408). <https://mon.gov.ua/storage/app/media/Fakhova%20peredvyshcha%20osvita/Zatverdzeni.standarty/2021/06/23/024.Khoreohrafiya.23.06.pdf>
- Міністерство освіти і науки України. (2016, 1 червня). *Методичні рекомендації щодо розроблення стандартів вищої освіти* (затверджено Наказом № 600; у редакції Наказу № 1254 від 1.10.2019). <https://cutt.ly/bwe00Afy>
- Міністерство освіти і науки України. (2020, 4 березня). *Стандарт вищої освіти України* (затверджено Наказом № 358). <https://osvita.ua/doc/files/news/718/71860/024-choreografia-B.pdf>
- Міністерство освіти і науки України. (2021, 12 січня). *Базовий компонент дошкільної освіти (Державний стандарт дошкільної освіти)* (затверджено Наказом № 33). <https://is.gd/CvUVh2>
- Рафальський, О., Калакура, Я., Калакура, О., & Юрій, М. (2022). *Цивілізаційна ідентичність українства: історія і сучасність* [Монографія]. Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. <https://doi.org/10.53317/978-966-02-9883-5>
- Резнік, О. С. (2006). Громадянська ідентичність. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 6). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-31975>
- Рябчук, М. (2019). *Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності – Історичні причини та політичні наслідки*. Інститут політичних і етнонаціональ-



- них досліджень ім. І. Ф. Кураса. [https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2019/04/dolannia\\_ambivalentnosti.pdf](https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2019/04/dolannia_ambivalentnosti.pdf)
- Сміт, Е. Д. (1994). *Національна ідентичність* (П. Тарашук, пер.). Основи.
- Шевчук, А. С. (2005). *Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників* [Монографія]. Поліфаст.
- Kilpatrick, W. H. (1918). The project method. *Teachers College Record*, 19, 319–335.

## REFERENCES

- Dychkivska, I. M. (2015). *Innovatsiini pedahohichni tekhnolohii* [Innovative pedagogical technologies] (3rd ed.). Akademydav [in Ukrainian].
- Honcharenko, S. (1997). *Ukrainskyi pedahohichniy slovnyk* [Ukrainian pedagogical dictionary]. Lybid [in Ukrainian].
- Horbatova, N. O. (2022). Bakalavrskiy tvorchiy proiekt u pidhotovtsi studenta za osvito-profesiinoiu prohramoiu "Balna khoreohrafiia" [Bachelor creative project in student training under the educational and professional program "Ballroom choreography"]. *Dance Studies*, 5(2), 148–156. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.2.2022.269344> [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. I. (Comp.) (1969). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances] (P. P. Virskiy, Ed.). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kilpatrick, W. H. (1918). The project method. *Teachers College Record*, 19, 319–335 [in English].
- Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. (2021, June 8). *Standart fakhovoi peredyshchoi osvity Ukrainy* [Standard of vocational pre-higher education of Ukraine] (approved by Order No. 408). <https://mon.gov.ua/storage/app/media/Fakhova%20peredyshcha%20osvita/Zatverdzeni.standarty/2021/06/23/024.Khoreohrafiya.23.06.pdf> [in Ukrainian].
- Kulturna identyfikatsiia [Cultural identification]. (2022, July 2). In *Wikipedia*. <https://is.gd/hvYidq> [in Ukrainian].
- Ministry of Economy of Ukraine. (2021, October 19). *Profesiinyi standart "Vykhovatel zakladu doshkilnoi osvity"* [Professional standard "Preschool teacher"] (approved by Order No. 755-21). <https://mon.gov.ua/storage/app/uploads/public/617/27c/dc6/61727cdc64def816302302.pdf> [in Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2016, June 1). *Metodychni rekomendatsii shchodo rozroblennia standartiv vyshchoi osvity* [Methodological recommendations for the development of higher education standards] (approved by Order No. 600; as amended by Order No. 1254 of 1.10.2019). <https://cutt.ly/bwe00Afy> [in Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2020, March 4). *Standart vyshchoi osvity Ukrainy* [Standard of higher education of Ukraine] (approved by Order No. 358). <https://osvita.ua/doc/files/news/718/71860/024-choreografia-B.pdf> [in Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2021, January 12). *Bazovyi komponent doshkilnoi osvity (Derzhavnyi standart doshkilnoi osvity)* [Basic component of preschool education (State standard of preschool education)] (approved by Order No. 33). <https://is.gd/CvUVh2> [in Ukrainian].
- Rafalskyi, O., Kalakura, Ya., Kalakura, O., & Yurii, M. (2022). *Tsyvilizatsiina identychnist ukrainstva: istoriia i suchasnist* [Civilization identity of Ukraine: history and modernity] [Monograph]. Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the NAS of Ukraine. <https://doi.org/10.53317/978-966-02-9883-5> [in Ukrainian].
- Reznik, O. S. (2006). Hromadianska identychnist [Civic identity]. In *Encyclopedia of Modern Ukraine* (Vol. 6). NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-31975> [in Ukrainian].





- Riabchuk, M. (2019). *Dolannia ambivalentnosti. Dykhotomiia ukrainskoi natsionalnoi identychnosti – Istorychni prychny ta politychni naslidky* [Reducing ambivalence. Dichotomy of the Ukrainian national identity: historical reasons and political implications]. Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the NAS of Ukraine. [https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2019/04/dolannia\\_ambivalentnosti.pdf](https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2019/04/dolannia_ambivalentnosti.pdf) [in Ukrainian].
- Shevchuk, A. S. (2005). *Ukrainski muzychno-khoreohrafichni tradytsii yak zasib muzychno-rukhovoho rozvytku starshykh doshkilnykiv* [Ukrainian musical and choreographic traditions as a means of musical and motor development of older preschoolers] [Monograph]. Polifast [in Ukrainian].
- Smith, A. D. (1994). *Natsionalna identychnist* [National identity] (P. Tarashchuk, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2017, September 5). *Pro osvitu* [On education] (Law No. 2145-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> [in Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2022, December 13). *Pro osnovni zasady derzhavnoi polityky u sferi utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti* [On the basic principles of state policy in the sphere of the establishment of Ukrainian national and civil identity] (Law No. 2834-IX). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20> [in Ukrainian].



УДК 378.017.4-057.875:172.15]:793.31  
DOI: 10.31866/2616-7646.6.1.2023.283725

## ФОРМУВАННЯ ПАТРІОТИЗМУ У СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ ЗАСОБАМИ НАРОДНОГО ТАНЦЮ

## FORMATION OF PATRIOTISM IN STUDENTS-CHOREOGRAPHERS THROUGH FOLK DANCE

**Бігус Ольга Олегівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
заслужений діяч мистецтв України,  
професор, декан факультету  
хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
<https://orcid.org/0000-0001-8527-7073>,  
[olga.bigus@gmail.com](mailto:olga.bigus@gmail.com)

**Olha Bihus,**  
PhD in Art Studies,  
Honored Artist of Ukraine,  
Professor, Dean  
of the Choreographic Arts Faculty,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-8527-7073>,  
[olga.bigus@gmail.com](mailto:olga.bigus@gmail.com)

### Анотація

### Abstract

**Мета статті** – виявити особливості реалізації патріотичного потенціалу українського народного танцю в педагогічному процесі закладів вищої освіти культури і мистецтв та запропонувати ефективні методи формування патріотизму. **Методологія.** Застосовано теоретичні методи (аналізу, синтезу, систематизації та зіставлення визначальних наукових джерел, що відображають специфіку патріотичних ідей), метод системно-структурного аналізу, метод герменевтики, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Досліджено процеси формування патріотизму у студентів-хореографів засобами народного танцю, реалізації патріотичного потенціалу народної хореографії в педагогічному процесі вишів культури і мистецтва; розкрито патріотичний потенціал, що міститься в специфіці стилістики українського народного танцю (стійкі лексичні комплекси в танцях воїнської спрямованості «Аркан», «Гопак», «Запорожець»), засобами методу герменевтики, що посилює патріотичну спрямованість хореографічного тексту; теоретично обґрунтовано засоби реалізації змісту патріотичного виховання студентів-хореографів засобами народного танцю в процесі вивчення спеціальних дисциплін. **Висновки.** Український народний

**The purpose of the article** is to identify the peculiarities of implementing the patriotic potential of Ukrainian folk dance in the pedagogical process of higher education establishments of culture and arts and to propose effective methods of forming patriotism. **Research methodology.** Theoretical methods (analysis, synthesis, systematization and comparison of the defining scientific sources that reflect the specifics of patriotic ideas), the method of systemic and structural analysis, hermeneutics, the art historical analysis, and others are applied. **Scientific novelty.** The processes of patriotism formation in students-choreographers by means of folk dance and the realization of the patriotic potential of folk choreography in the pedagogical approach of higher education establishments of culture and art are investigated. The patriotic potential contained in the specifics of the Ukrainian folk-dance style (stable lexical complexes in the military dances *Arkan*, *Hopak*, and *Zaporozhets*) is revealed by means of the hermeneutic method, which enhances the patriotic orientation of the choreographic text; the means of realizing the content of patriotic education of students-choreographers through folk dance in the process of studying specific disciplines are theoretically substantiated. **Conclusions.** Ukrainian folk dance is a power-



танець є важливим засобом розвитку почуття патріотизму у студентів-хореографів, що реалізується через формування їхньої етнічної самосвідомості. Методика формування патріотизму у студентів-хореографів у процесі вивчення спеціальних дисциплін є цілісним та послідовним процесом, у якому поєднано провідні форми та методи науково-дослідної, навчально-виховної та самостійної діяльності. Її успішна реалізація передбачає створення спеціального етнопедагогічного середовища на основі поєднання компонентів соціокультурного характеру з урахуванням науково обґрунтованої динаміки, вибору ефективних технологій, сучасних форм та адекватних способів відродження української танцювальної культури. Результатами патріотичного виховання на основі запропонованої методики є дбайливе ставлення до традицій українського народного танцю, виховання патріотичних почуттів, формування історичної пам'яті, національних патріотичних цінностей, свідомості та поведінки особистості, активне використання традиційної танцювальної культури та досвіду провідних українських хореографів-патріотів у створенні сучасних народно-сценічних композицій.

**Ключові слова:**

*народний танець; патріотизм; хореографічна освіта; танцювальний фольклор; народно-сценічний танець.*

ful means of developing a sense of patriotism in students-choreographers, which is realized through the formation of their ethnic identity. The methodology for the patriotism formation in choreography students in the process of studying specialized disciplines is a holistic and consistent process that combines the leading forms and methods of research, educational and independent activities. Its successful implementation involves the creation of a dedicated ethno-pedagogical environment based on a combination of socio-cultural components, considering scientifically based dynamics, the choice of effective technologies, modern forms and adequate ways to revive Ukrainian dance culture. The results of patriotic education based on the proposed methodology are a careful attitude to the traditions of Ukrainian folk dance, education of patriotic feelings, formation of historical memory, national patriotic values, consciousness and behaviour of the individual, active use of traditional dance culture and the experience of leading Ukrainian patriotic choreographers in creating modern folk-stage compositions.

**Keywords:**

*folk dance; patriotism; choreographic education; dance folklore; folk-stage dance.*

**Актуальність теми дослідження.** Водночас із професіоналізацією та соціалізацією, одним із основних завдань мистецької освіти є розвиток національної самосвідомості людини, її патріотичних почуттів.

У зв'язку з відкритою військовою агресією російської федерації проти України питання патріотичного виховання молоді сьогодні набувають особливої актуальності, зокрема в контексті розвитку сучасної системи вищої освіти.

У контексті духовно-морального розвитку та виховання особистості громадянина України патріотизм є базовою цінністю, проте в науковій літературі традиційно розглядається переважно в військово-історичному та громадянсько-правовому ракурсі. Протягом багатьох століть танець виконує значну соціальну місію, яка уособлює багатовіковий досвід українського народу, втілений у лексиці фольклорного танцю. Звернення до традиційної української танцювальної культури має велике значення, оскільки воно є поверненням до джерел духовності і виступає ефективним засобом формування патріотизму серед студентів вищих



навчальних закладів культури і мистецтв. Це відповідає потребі підтримки національної єдності, збереження історичної пам'яті та національних традицій.

Це відповідає вирішенню головного національного завдання України в умовах відкритої агресії з боку РФ – об'єднанню українського народу, пріоритету національного світогляду як однієї з умов національної безпеки.

**Аналіз останніх досліджень.** Різноманітні аспекти проблематики формування патріотизму засобами народного танцю на різних освітніх рівнях протягом останніх років висвітлено в наукових дослідженнях і публікаціях Н. Чашечнікової «Патріотичне виховання молодших школярів засобами народного танцю в позашкільних навчальних закладах» (2017) та «Патріотичне виховання молодших школярів засобами народного танцю у педагогічній спадщині В. М. Верховинця» (2011); К. Калієвського (2023), В. Похиленка (2017) «Національно-патріотичні імперативи в системі виховання студентів кафедри хореографічних дисциплін та ансамблю «Пролісок», науковій розвідці О. Сивачук (2014) «Український народний танець як засіб національно-патріотичного виховання студентської молоді» та ін.

Аналізуючи вплив фахових знань на загальну культуру та формування світогляду студентів і враховуючи значення українського народного танцю в розвитку національної свідомості, дослідники наразі не здійснюють достатніх зусиль щодо розробки методів та визначення перспективних шляхів використання патріотичного потенціалу українського народного танцю в педагогічному процесі вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

Дослідження особливостей реалізації патріотичного потенціалу українського народного танцю в педагогічному процесі ЗВО культури і мистецтв здійснюється за допомогою набору міждисциплінарних методів, зокрема теоретичних методів (аналізу, синтезу, систематизації та співставлення провідних наукових джерел, що відображають специфіку патріотичних ідей), методу системно-структурного аналізу, методу герменевтики, методу мистецтвознавчого аналізу та ін.

**Мега статті** – виявити особливості реалізації патріотичного потенціалу українського народного танцю в педагогічному процесі ЗВО культури і мистецтв та запропонувати ефективні методи формування патріотизму.

**Виклад основного матеріалу.** Патріотизм в етичному контексті позиціонується як суспільний та моральний принцип, що характеризує ставлення людей до власної країни й проявляється в певному способі дій та складному комплексі суспільних почуттів, відомому як любов до Батьківщини (Абрамчук & Фіцула, 2009, с. 13).

Сенсовий зміст патріотизму зумовлений конкретно-історичним етапом розвитку суспільства та його філософсько-педагогічним осмисленням у різні історичні епохи.

Патріотичне виховання студентів-хореографів являє собою цілісний педагогічний процес, який ґрунтується на взаємодії суб'єктів виховання, спрямований на формування громадянської позиції, національно-патріотичної орієнтації особистості, що проявляється в її патріотичній спрямованості та соціально відповідальній діяльності на благо народу й країни.

Актуальним наразі вбачається звернення до традиційних форм танцювального фольклору українців, у якому засобами художньої виразності акумульовано духовно-патріотичний досвід українського народу.



В українському народному мистецтві танець є не лише відображенням індивідуальних емоцій та почуттів танцюриста, але й має яскраво виражений національний характер. Хореографія через використання образу виконавця відображає його сприйняття світу, пояснюючи вплив комбінації форм та рухів тіла, що відома як техніка тіла, на внутрішнє значення танцю й духовний світ танцюриста.

У контексті теми статті проаналізуємо найвідоміші бойові українські народні танці, виконання яких протягом століть було важливим ритуалом, у якому виражалися насамперед патріотичні почуття.

О. Степовий (1946) в етнографічному нарисі «Українські народні танці» називає три чоловічі бойові танці: «Запорожець», «Гопак» та «Аркан». Згідно з його описом «Запорожець», що «характеризує бойову поставу козаків-запорожців», виконується чотирма козаками; виконавці мають у руках запорізькі (криві) шабляки. Кожен, хто з хлопців вважає себе за козака, мусить добре танцювати «запорожця» (с. 19).

Виникнення танцю «Гопак», попередником якого був танець «Козак», дослідники пов'язують з бойовими тренуваннями українського козацтва на Запорізькій Січі в XVI – XVIII ст., розглядаючи його як «... імпровізаційний танець для відображення благородного двобою – один чоловік приймав виклик іншого, і вони починали “вистрибувати”, “робити вихляси”, “витинати голубці”, “забивати гопака” та “сідати гайдука” – хто кого перетанцює» (Кіптілова, 2014, с. 77). У народно-сценічній хореографії «Гопак» традиційно характеризується героїчним забарвленням завдяки відповідній композиційній структурі та використанню широких стрибків, присядок, різноманітних обертань.

Дослідники акцентують увагу на тому, що гуцульський танець «Аркан» є «... одним із найголовніших обрядових ритуальних танців – протягом століть його виконують під час ініціації хлопчика у воїни (легіні), проходження якого надавало право дванадцятирічному хлопцю брати участь у танцях, носити братку (топірець) та підперезуватися широким поясом» (Тимчула, 2021, с. 87–88). Особливу популярність «Аркан» набуває в першій половині XVIII ст., з часів легендарного керівника повстанського руху українських карпатських опришків Олекси Довбуша: «Прославлений, напівлегендарний лицар національно-визвольної боротьби українського народу на Гуцульщині Довбуш мав, як каже переказ, найкращих легінів. Вони ходили на всі весілля й там «гуляли аркана» зі справдошніми, залізними топірцями» (Степовий, 1946, с. 23). О. Степовий (1946) акцентує на багатьох складних і, відповідно, важких для виконання кроків і фігур, тому «... навіть на самій Гуцульщині не кожен легінь потрапить добре виконати довбушівський «аркан» (с. 23).

Названі вище танці являють собою не лише спосіб самовираження, а й складне видовищне дійство, сповнене сакральних сенсів, складних метафор та асоціацій, у яких поєднано танець, елементи бойових мистецтв і театральна постановка. Вони беззаперечно спрямовані на мотивацію патріотичної спрямованості особистості, стимулюють почуття національної гідності.

Український народний танець являє собою унікальну систему культурних цінностей, у якій містяться вірування та уявлення, картина світу, духовно-моральні та патріотичні ідеали й норми, національні особливості менталітету.

Водночас варто зауважити, що традиційні підходи до викладання народного танцю не завжди досить ефективні, тому з метою оптимізації процесу форму-



вання патріотизму студентів-хореографів необхідно розробити нові підходи, які передбачають врахування:

- провідних сучасних тенденцій хореографічної освіти зокрема та мистецької освіти загалом;
- сучасних інноваційних педагогічних технологій;
- процесів, що відбуваються в суспільно-політичному та соціокультурному просторі України після початку російської військової агресії.

Важливим напрямом у процесі реалізації означеного питання є розробка нової форми подання матеріалу студентам, що будувалася б на:

- цілісному синкретичному світоглядному комплексі, частиною якого є художньо-естетичне та патріотичне виховання;
- синтезі інноваційних форм навчання з провідними чинними формами;
- органічному інтегруванні української та європейської хореографічної освіти;
- збагаченні внутрішнього світу особистості засобами традиційного танцювального мистецтва;
- вивченні творчості провідних українських хореографів, діяльність яких мала національно-патріотичну спрямованість та естетично-виховну силу (В. Верховинця, В. Авраменка, Я. Чуперчука, П. Вірського, К. Балог та ін.).

У практичній роботі важливим вбачається:

- постановка студентами танців календарної та родинної обрядовості з метою репрезентації народної танцювальної культури різних регіонів України;
- відтворення танців та хореографічних композицій провідних українських балетмейстерів, які мали значний вплив на піднесення національної свідомості українців;
- створення авторських хореографічних композицій патріотичного спрямування.

Окреме місце в контексті формування патріотизму посідає український народний танець календарної та родинно-побутової обрядовості. У жанрах народної хореографії через добровільне прийняття виконавцями ігрової ролі віртуальне моделювання ігрового простору відбувається через відтворення соціального досвіду попередніх поколінь, що стає основою формування етнічної ідентичності, виховання почуття любові до Батьківщини.

Одним із яскравих прикладів національно-патріотичної спрямованості та естетично-виховної сили діяльності провідних українських хореографів є творчість В. Авраменка. Його постановки відзначаються поетизацією національного патріотизму та мають на меті відродження в душі українського глядача почуття вільної та єдиної країни.

В. Авраменко здійснював надзвичайно важливу місію з посилення патріотизму засобами української народно-сценічної хореографії як в Україні (до 1925 р. на території Західної України діяло понад 40 заснованих ним шкіл українського танцю) (Погребенник, 1997, с. 80), так і перебуваючи в еміграції в Північній Америці. Американський дослідник Дж. Станек стверджує, що головною місією В. Авраменка було сформувати в молодого покоління українських емігрантів (учнів його шкіл) національну свідомість через удосконалення українського танцю як виду мистецтва та використання традиційної символіки українських козаків. Створені хореографом композиції («Запорізький герць», «Аркан коломиїський»,





«Танок Довбуша», «Гонта» та ін.) репрезентують українця як мужнього захисника національної ідентичності, вчинки та прагнення якого є гідним прикладом для наслідування (Staniec, 2007, p. 34).

Безумовно, важливим у контексті формування патріотизму в студентів-хореографів є ознайомлення з працями провідних теоретиків і практиків народного та народно-сценічного танцю. Водночас це передбачає розширення типового списку рекомендованої літератури (праці М. Вантуха, В. Верховинця, А. Гуменюка, А. Кривохижі, В. Купленика, К. Василенка та ін.) науковими працями представників української діаспори (О. Степовий, С. Пап-Пугач, І. Пігуляка та ін.), а також закордонних дослідників, наукові праці яких присвячено творчості відомих українських хореографів в еміграції.

Важливу роль у формуванні патріотизму засобами народного танцю, на нашу думку, є відродження та продовження народних традицій. У цьому контексті доцільним вважається повернення до практики польових експедицій, запису хореографії автентичного народного танцю, виявлення його змістової основи (теми та ідеї), місця та ролі в традиційній обрядовості, наявних конкретних та узагальнених художніх образів (антропоморфних, зооморфних, флоральних), дослідження історичної основи конкретних пластичних та просторових малюнків танцю з метою подальшого створення на основі його лексики народно-сценічних хореографічних композицій, що відображають сучасні погляди молодих українських патріотів на одвічні проблеми.

Надзвичайно важливим є створення передумов для справжнього зацікавлення студентів-хореографів українським фольклорним танцем, позиціонування традицій української танцювальної культури як основи для подальшого розвитку народно-сценічної хореографії.

На думку дослідників, однією з важливих умов еволюції теорії та методики патріотичного виховання засобами хореографії в національній системі освіти є «... аналіз історико-педагогічного досвіду, в якому відображається виховний потенціал народного танцю в патріотичному вихованні на всіх етапах розвитку» (Чашечнікова, 2011, с. 188). Цілком погоджуючись з цією тезою, наголосимо на важливості розробки в цьому контексті нових спецкурсів, присвячених творчості провідних українських хореографів, з подальшою практичною науково-творчою роботою студентів. Зокрема, мова йде про детальне дослідження історії створення хореографічної композиції, вивчення її фольклорних основ, аналіз засобів хореографічної виразності, що застосовувалися балетмейстером, а також створення авторської постановки з використанням прийому цитування, стилізації та ін.

Особливості формування патріотизму у студентів-хореографів полягає в розвитку інтелектуально-чуттєвої, потребо-мотиваційної та вольової сфер особистості. На нашу думку, ефективними заходами для реалізації цієї мети є:

- розробки чітких критеріїв особистості патріота, які відповідають сучасним вимогам соціально-політичного та культурно-мистецького розвитку України;
- використання патріотичного потенціалу автентичного українського танцю, закладеного в стилістиці хореографічної лексики та творчого спадку провідних вітчизняних хореографів народно-сценічного танцю;
- розробки методики патріотичного виховання в процесі дослідження українського народного танцю, що забезпечує включення студента-хореографа в нау-



ково-дослідну, навчально-творчу, навчально-практичну та самостійно-практичну роботу.

Запропоновані заходи, на нашу думку, посприяють кращому розумінню та осмисленню українського танцювального фольклору, а відтак закладених у ньому патріотичних цінностей, а також зумовить потребу постійного духовно-морального самовдосконалення.

**Наукова новизна** полягає в дослідженні особливостей формування патріотизму у студентів-хореографів засобами народного танцю; розгляді особливостей реалізації патріотичного потенціалу народної хореографії в педагогічному процесі культурно-мистецьких вишів; розкритті патріотичного потенціалу, що міститься в специфіці стилістики українського народного танцю (стійкі лексичні комплекси в танцях бойової спрямованості «Аркан», «Гопак», «Запорожець») засобами методу герменевтики, що посилює патріотичну спрямованість хореографічного тексту; теоретичному обґрунтуванні реалізації змісту патріотичного виховання студентів-хореографів засобами народного танцю в процесі вивчення спеціальних дисциплін.

**Висновки.** Український народний танець є важливим засобом розвитку почуття патріотизму у студентів-хореографів, що реалізується через формування їх етнічної самосвідомості. Звернення до традиційної народної танцювальної культури, що пов'язана з історичним корінням, народною календарною та родинною обрядовістю, старовинними ритуалами, народними іграми та розвагами повинно активно використовуватися в процесі формування й розвитку почуття патріотизму студентів-хореографів.

Методика формування патріотизму у студентів-хореографів під час вивчення спеціальних дисциплін є цілісним та послідовним процесом, у якому поєднано провідні форми та методи науково-дослідної, навчально-виховної та самостійної діяльності. Її успішна реалізація передбачає створення спеціального етнопедагогічного середовища на основі поєднання компонентів соціокультурного характеру з урахуванням науково обґрунтованої динаміки, вибору ефективних технологій, сучасних форм та адекватних способів відродження української танцювальної культури.

Результатами патріотичного виховання студентської молоді в мистецьких закладах вищої освіти України на основі запропонованої методики є дбайливе ставлення до традицій українського народного танцю; виховання патріотичних почуттів; формування історичної пам'яті, національних патріотичних цінностей, національної свідомості та поведінки особистості; активне використання традиційної танцювальної культури та досвіду провідних українських хореографів-патріотів у створенні сучасних народно-сценічних композицій.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

---

- Абрамчук, О. В., & Фіцула, М. М. (2009). *Патріотичне виховання студентів вищих технічних навчальних закладів* [Монографія]. Універсум-Вінниця.
- Калієвський, К. В. (2023). Національно-патріотичне виховання хореографів в закладах вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 60(2), 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-11>



- Кіптілова, Н. (2014). Гопак як один із феноменів українського танцю. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво*, 14, 75–80.
- Погребенник, Ф. (1997). Корифей українського танцю (Спроба осмислення мистецтва Василя Авраменка у науковій літературі). *Народна творчість та етнографія*, 2-3, 80–84.
- Похиленко, В. Ф. (2017). Національно-патріотичні імперативи в системі виховання студентів кафедри хореографічних дисциплін та ансамблю «Пролісок». *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 155, 33–37.
- Сивачук, О. (2014, 23 квітня). Український народний танець як засіб національно-патріотичного виховання студентської молоді. В *Наука. Освіта. Молодь* [Матеріали конференції] (с. 172–173). Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/stud\\_konferenzia/2014/68.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2014/68.pdf)
- Степовий, О. (1946). *Українські народні танці*. Авґсбург.
- Тимчула, А. В. (2021). *Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Чашечнікова, Н. В. (2011). Патріотичне виховання молодших школярів засобами народного танцю у педагогічній спадщині В. М. Верховинця. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*, 22, 188–191.
- Чашечнікова, Н. В. (2017). *Патріотичне виховання молодших школярів засобами народного танцю в позашкільних навчальних закладах* [Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського].
- Staniec, J. D. (2007). *Cossacks and wallflowers: Ukrainian stage dance, identity and politics in saskatchewan from the 1920s to the present* [Master's thesis, University of Saskatchewan Saskatoon]. Harvest. [https://harvest.usask.ca/bitstream/handle/10388/etd-08262007-211713/staniec\\_j.pdf?isAllowed=y&sequence=1](https://harvest.usask.ca/bitstream/handle/10388/etd-08262007-211713/staniec_j.pdf?isAllowed=y&sequence=1)

## REFERENCES

- Abramchuk, O. V., & Fitsula, M. M. (2009). *Patriotychne vykhovannia studentiv vyshchikh tekhnichnykh navchalnykh zakladiv* [Patriotic education of students of higher technical educational institutions] [Monograph]. Universum-Vinnytsia [in Ukrainian].
- Chashechnikova, N. V. (2011). Patriotychne vykhovannia molodshykh shkoliariv zasobamy narodnoho tantsiu u pedahohichnii spadshchyni V. M. Verkhovyntsia [Patriotic education of younger schoolchildren by means of folk dance in the pedagogical heritage of V. M. Verkhovynets]. *Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: Pedagogy. Social Work*, 22, 188–191 [in Ukrainian].
- Chashechnikova, N. V. (2017). *Patriotychne vykhovannia molodshykh shkoliariv zasobamy narodnoho tantsiu v pozashkilnykh navchalnykh zakladakh* [Patriotic education of younger students means of national dance in extracurricular institutions] [Abstract of PhD Dissertation, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskiy State Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Kaliievskiy, K. V. (2023). Natsionalno-patriotychne vykhovannia khoreohrafiv v zakladakh vyshchoi osvity [National patriotic education of choreographers at higher education institutions]. *Humanities Sciences Current Issues*, 60(2), 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-11> [in Ukrainian].
- Kiptilova, N. (2014). Гопак як оден із феноменів українського танцю [Hopak as one of the phenomenon of Ukrainian dance]. *Visnyk of the Lviv University. Series: Art Studies*, 14, 75–80 [in Ukrainian].
- Pohrebennyk, F. (1997). Koryfei ukrainskoho tantsiu (Sproba osmyslennia mystetstva Vasylia Avramenka u naukovii literaturi) [Corypheus of Ukrainian dance (An attempt to under-



- stand the art of Vasyl Avramenko in scientific literature)]. *Folk Art and Ethnography*, 2-3, 80–84 [in Ukrainian].
- Pokhylenko, V. F. (2017). Natsionalno-patriotychni imperatyvy v systemi vykhovannia studentiv kafedry khoreorafichnykh dystsyplin ta ansambliu "Prolisok" [National-patriotic imperatives in the education system of students of the department of choreographic disciplines and the "Prolisok" ensemble]. *Academic Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 155, 33–37 [in Ukrainian].
- Staniec, J. D. (2007). *Cossacks and wallflowers: Ukrainian stage dance, identity and politics in saskatchewan from the 1920s to the present* [Master's thesis, University of Saskatchewan Saskatoon]. Harvest. [https://harvest.usask.ca/bitstream/handle/10388/etd-08262007-211713/staniec\\_j.pdf?isAllowed=y&sequence=1](https://harvest.usask.ca/bitstream/handle/10388/etd-08262007-211713/staniec_j.pdf?isAllowed=y&sequence=1) [in English].
- Stepovyi, O. (1946). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances]. Avgsburg [in Ukrainian].
- Syvachuk, O. (2014, April 23). Ukrainskyi narodnyi tanets yak zasib natsionalno-patriotychnoho vykhovannia studentskoi molodi [Ukrainian folk dance as a means of national-patriotic education of student youth]. In *Nauka. Osvita. Molod* [Science. Education. Youth] [Conference proceedings] (pp. 172–173). Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University. [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/stud\\_konferenzia/2014/68.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2014/68.pdf) [in Ukrainian].
- Tymchula, A. V. (2021). *Narodne khoreorafichne mystetstvo ukrainsiv Zakarpattia druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Folk choreographic art of Transcarpathian Ukrainians of the second half of the 20th – beginning of the 21st century] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].



УДК 78.071.1:[378.091.33:793.3]:378.4(477.411)КНУКиМ  
DOI: 10.31866/2616-7646.6.1.2023.283726

**РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА  
ХОРЕОГРАФІЇ  
У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ  
ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ  
(НА ПРИКЛАДІ ВІДКРИТОГО  
ЗАНЯТТЯ З КЛАСИЧНОГО  
ТАНЦЮ У КИЇВСЬКОМУ  
НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ)**

**ROLE OF CHOREOGRAPHY  
CONCERTMASTER  
IN ENSURING  
THE CREATIVE PROCESS  
(ON THE EXAMPLE  
OF AN OPEN CLASSICAL DANCE  
CLASS AT THE KYIV  
NATIONAL UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS)**

**Слупська Наталія Вячеславівна,**  
провідний концертмейстер кафедри  
хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0001-5954-9063>,  
slupskyi@gmail.com

**Nataliia Slupska,**  
Leading Concertmaster  
at the Department of Choreographic Art,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0001-5954-9063>,  
slupskyi@gmail.com

**Анотація**

**Мета статті** – розкрити особливості професійної діяльності концертмейстера хореографії у процесі підготовки студентів-хореографів у закладі вищої освіти (на матеріалі відкритого уроку з класичного танцю). **Методологія.** Використано методи аналізу, порівняння, узагальнення, принципи міркування на основі емпіричних даних, висвітлення результатів власної практичної діяльності. **Наукова новизна.** Вперше висвітлено особистий концертмейстерський досвід Наталії Слупської зі створення оригінальної партитури відкритого заняття з класичного танцю на кафедрі класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (4.11.2011, педагоги А. Рехвіашвілі, Т. Лазарчук, Г. Перова, Л. Вишотравка) на основі творів І. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, П. де Сенневіля, Ю. Весняка, В. Пухальського. **Висновки.** Слід констатувати, що професійна діяльність концертмейстерів хореографії досить повільно входить до кола

**Abstract**

**The purpose of the article** is to reveal the peculiarities of the professional activity of a choreography concertmaster in the process of training students-choreographers in a higher education establishment (on the materials of an open classical dance lesson). **Research methodology.** The methods used are analysis, comparison, generalization, principles of reasoning based on empirical data, and presentation of the results of own practical activity. **Scientific novelty.** For the first time, Nataliia Slupska's personal concertmaster experience in creating an original score for an open classical dance class at the Department of Classical Choreography of the Kyiv National University of Culture and Arts (4. 11.2011, teachers A. Rekhviashvili, T. Lazarchuk, H. Perova, L. Vyshotravka) based on the works of J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Chopin, P. de Senneville, Y. Vesniak, V. Pukhalskyi. **Conclusions.** It should be noted that the professional activity of choreography concertmasters is quite slowly entering the circle of scientific atten-



наукової уваги дослідників. Виник розрив між наявними досягненнями концертмейстерів хореографії в Україні та їх науковим і методичним осмисленням та введенням до широкого обігу. Робота концертмейстера класу хореографії досить складна, має свою специфіку, порівняно з виконавською музичною практикою. Концертмейстер забезпечує музичне наповнення процесу формування майбутніх професіоналів у галузі танцювального мистецтва, сприяє вихованню у них художнього смаку. Робота концертмейстера недооцінюється певними педагогами-хореографами, що негативно позначається на творчій атмосфері у класі, гальмує виховний і розвивальний вплив музики та у підсумку небажано відбивається на формуванні фахових компетентностей студентів-хореографів. Ця стаття є лише першим кроком на шляху розкриття широкого кола проблемних питань, що доводиться вирішувати концертмейстеру, який пов'язав свою професійну діяльність із хореографічним мистецтвом.

**Ключові слова:**

*концертмейстер хореографії; Наталія Слупська; класичний танець; творчий процес; Київський національний університет культури і мистецтв.*

tion of researchers. There is a gap between the existing achievements of choreography concertmasters in Ukraine and their scientific and methodological comprehension and introduction to wide circulation. The work of a choreography class concertmaster is quite complex and has its specifics compared to performing music practice. The concertmaster provides musical content for the process of forming future professionals in the field of dance art and contributes to the education of their artistic taste. The work of a concertmaster is underestimated by some choreography teachers, which negatively affects the creative atmosphere in the classroom, inhibits the educational and developmental impact of music, and ultimately has an undesirable effect on the formation of professional competencies of choreography students. This article is only the first step towards revealing a wide range of problematic issues that a concertmaster who has connected his professional activity with the art of choreography has to solve.

**Keywords:**

*choreography concertmaster; Nataliia Slupska; classical dance; creative process; Kyiv National University of Culture and Arts.*

*Лучше любить і робить, аніж писать і говорить.  
Т. Г. Шевченко*

**Актуальність теми дослідження.** Осмислення роботи концертмейстера хореографії є важливим напрямом сучасних музикознавчих та хореологічних досліджень. На жаль, сьогодні майже в жодному з існуючих музикознавчих видань або антологій балетної музики немає докладних рекомендацій, які дозволили б піаністам усвідомити, чи підходить музичний твір для тієї чи іншої вправи екзерсису. Тому надання концертмейстерам теоретичних і практичних порад щодо роботи з музичним матеріалом та принципів зв'язку музики з рухами танцівників є важливим для теорії і практики хореографії.

**Аналіз останніх досліджень.** У музикознавчому дискурсі існує величезна кількість наукових публікацій, присвячених особливостям роботи концертмейстера у різних мистецьких напрямах: від музичного мистецтва до мистецтва хореографії. Дослідивши значну кількість таких праць, сформувалась думка, що попередні автори, як-от С. Кносп (Knosp, 1998), Х. Каваллі (Cavalli, 2001), І. Кравченко (2002, 2010), В. Зорін (2018) та інші, вирішували лише єдину мету – навчи-





ти початківців, недосвідчених концертмейстерів нормам професійної поведінки та відповідальному ставленню до роботи. Вони надають рекомендації на основі спостереження, дослідження тих аспектів роботи концертмейстера, що лежать на поверхні, і тому є доступними для аналізу. У публікаціях практикуючих концертмейстерів складно віднайти змістовний матеріал, який розкриває особливості їх роботи зсередини, її невидиму творчо-професійну складову, яка не помітна стороннім людям і навіть тим колегам, з якими разом доводиться працювати. Це пов'язано, на мій погляд, із тим, що концертмейстери, які досягнули певного визнання, мають повагу, є затребуваними, не поспішають ділитися досвідом, щоб не виховувати собі конкурентів. На жаль, така позиція досвідчених, знаних концертмейстерів призводить до того, що їх емпіричні досягнення розчиняються у часі із закінченням їх життєвого шляху, а новому поколінню концертмейстерів доводиться через спроби та помилки віднаходити найдрібніші таємниці специфіки професії, що робить їх у цій галузі затребуваними. Мною у попередній праці було розпочато подолання цієї проблеми (Слупська, 2017).

У пропонованій статті зроблено спробу розкрити специфіку професійної діяльності концертмейстера на основі власного досвіду роботи – у Київському національному університеті культури і мистецтв (далі – КНУКіМ) на посаді провідного концертмейстера факультету хореографічного мистецтва та у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського як акомпаніатора інструменталістів на кафедрі мідних духових та ударних інструментів. У статті проаналізовано відкритий урок із класичного танцю в рамках науково-практичної конференції, що відбулася на факультеті хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв 4 листопада 2011 року. Цей показ став знаковим у моєму професійному становленні.

**Мета статті** – розкрити особливості професійної діяльності концертмейстера хореографії в процесі підготовки студентів-хореографів у закладі вищої освіти (на матеріалі відкритого уроку з класичного танцю).

**Виклад основного матеріалу.** На що людство не може впливати, так це на те, що неможливо вповільнити або зупинити час. Постійна боротьба у самоствердженні, бажання рухатись вперед, втілення новітніх ідей, пошук шляхів розвитку – це головна мета будь-якої молоді людини, і такий шлях є вірним. Але у житті на все свій час, і настає такий період, коли тобі є що сказати і ти маєш сили і бажання поділитися досвідом. Переконана, саме такий свідомий підхід кожного концертмейстера дозволить вітчизняному мистецтву акомпанування не залишитись на узбіччі світових досягнень.

Здуваючи пил часу з пошарпаних сторінок нотного тексту, в яких простим олівцем зображені, наче дорожні знаки, усі побажання хореографів та особисті творчі пошуки, уважно вдивляючись у ці безмовні помітки в нотних текстах, в голові ніби починають оживати голоси викладачів-хореографів. Ти навіть починаєш чути їх емоційну інтонацію, бажання та спроби віднайти такі необхідні слова, завдяки яким би я як концертмейстер перейнялася та відчула, якою повинна бути музика для тієї чи іншої вправи екзерсису, якими повинні бути найдрібніші акценти, непомітна агогіка течії музичного супроводу, щоб надихнути, підтримати, підхопити, вступити у творчий діалог із викладачем та студентами, щоб забезпечити народження високохудожнього дійства в танцювальному залі.



Саме такою була початкова робота над відкритим уроком, що продемонстрований 4 листопада 2011 року на кафедрі класичної хореографії КНУКіМ. У постановці цього показу я співпрацювала з народною артисткою України, професоркою Аніко Юріївною Рехвіашвілі, заслуженими артистками України доцентками Людмилою Іванівною Вишотравкою та Ганною Олексіївною Перовою, старшою викладачкою Тетяною Євгенівною Лазарчук.

А. Рехвіашвілі запропонувала ідею провести класичний екзерсис біля станка у формі концертного виступу, який би нагадував невелику театралізовану виставу. Музичний супровід мав виконуватися безперервно від самого початку екзерсису до його завершення. Від мене як від концертмейстера вимагалось вирішити складне, але творчо дуже цікаве завдання. Наголошу, що у спільній роботі з викладачами-хореографами для цього показу мені як єдиній людині, яка з команди мала професійну музичну освіту, дозволили відійти від традиційного на той час виконання елементарного, малоцікавого, малохудожнього музичного матеріалу, який зазвичай використовували концертмейстери на заняттях хореографії. Таке поважне ставлення до мене як до музиканта надихнуло, подарувало крила, і я запропонувала викладачам-постановникам в якості музичного супроводу екзерсису високохудожні світові шедеври фортепіанної музики, які перевірені часом і вже не одне століття викликають бурю позитивних емоцій у слухачів на кращих концертних сценах світу. На моє переконання, лише така музика спроможна по-справжньому надихнути юних танцівників на піднесений стану творчості, найголовніше, завдяки тому, що студенти чутимуть, танцюватимуть під ці музичні твори, проживатимуть їх, отримають необхідне виховання та розвиток музичальності. Підтвердженням необхідності розвитку у студентів відповідних якостей, пов'язаних з умінням чути та сприймати музику, знаходимо в рекомендаціях розвивати музичальність професорки, декана хореографічного факультету КНУКіМ Лариси Юріївни Цветкової (2007).

Особисто для мене найскладнішим було вирішення питання драматургічного розвитку та цілісності побудови музичного матеріалу, який складався із протилежних за жанрами, характерами, стилями музичних уривків світових шедеврів фортепіанного мистецтва. Окрім того, що музика, на вимогу постановників, мала звучати безперервно, за своїм змістом вона повинна відповідати головній меті показу, яку визначила А. Рехвіашвілі (2011): «Головною метою показу є бажання показати етапи розвитку класичного танцю від самого початку формування класичної школи, тому ми віддаємо данину монументальним балетам балетмейстера XIX століття Маріуса Івановича Петіпа (1818–1910). Для нас це дуже важливо, тому що саме у цей період класична хореографія досягає свого апофеозу, балет розквітає, набуває грандіозної, монументальної форми. Далі ми зосереджуємо увагу глядачів показу на хореографії XX століття, а саме: віддаємо шану людині, яка була засновником сучасного неокласичного балетного мистецтва, яку ми дуже любимо, – американцю грузинського походження Джорджу Баланчину (1904–1983); доходимо до сучасної класичної хореографії британського хореографа Кеннета Макміллана (1929–1992)».

Мені потрібно було не лише віднайти такі музичні твори, які б відповідали характеру кожної вправи, а і вирішити питання, яким чином їх об'єднати, тому що такий підхід використання музичного матеріалу і побудови самого екзерсису



реалізувався на кафедрі вперше. Усі традиційні покази екзерсису відбувалися таким чином, що концертмейстер виконував музичний супровід конкретно для кожної вправи, яку демонстрували студенти, а наступна вправа починалася з наступного музичного супроводу. При безперервному виконанні тональний план музичних творів обраного музичного супроводу мав бути логічним та відповідати законам теорії музики. Обрані твори повинні були поєднуватися і перетікати один в інший, змінюючись відповідно до характеру рухів танцівників, не порушуючи логічного звучання.

Усіх студентів, які брали участь у показі, поділили на дві групи, що дозволило їм демонструвати свої навички майстерності по черзі. Цей прийом поділу студентів забезпечував молодим танцівникам можливість відпочити, підготуватися та налаштуватися на виконання кожної наступної комбінації. Крім вирішення питань технічної складової показу, поділ танцівників на групи надав можливість показати два напрями хореографічного мистецтва. Перший відповідав основам та правилам виконання класичного танцю, а другий – ознакам неокласичного танцю із більш віртуозними рухами. До першої групи увійшли студенти викладачів навчальної дисципліни «Методика виконання класичного танцю» Г. Перової та Т. Лазарчук. До другої групи увійшли студенти, яким викладала навчальну дисципліну «Віртуозні рухи класичного танцю» Л. Вишотравка.

Кожна з груп мала по черзі робити біля станка вправи, складені викладачами. Групам мали протилежні образи, характер, манеру виконання своїх комбінацій, і при цьому виникла ідея підібрати музичний матеріал, дотримуючись законів музичної форми сонатного алєгро. Відомо, що основними складниками цієї форми є експозиція, розробка та реприза. Характер музичного твору визначається експозицією, де слухач чує головну та побічну теми, які контрастують між собою та звучать у різних тональностях. Далі форма переходить у розробку, де ці теми розвиваються, перебиваючи одна одну. У репризі теми затверджуються та звучать в одній тональності, в якій звучала головна партія.

Нижче наведена схематична побудова екзерсису.

#### ЕКСПОЗИЦІЯ

| №  | Назва вправи | I група   |   | II група  |                  |
|----|--------------|---|---|---|------------------|
| 1. | PLIE         | І. С. Бах. Сициліана в тональності соль мінор обробка Г. Гальстона, 32 такти, розмір 6/8. Такт займає дві хореографічні четвертні | 1–8 тактів, 9 такт пропустила, потім я використала з 10 по 17 такт (до першої половини 17 такту я додала другу половину 22 такту). Після репризи повторила двічі з 23 по 29, 30 такт пропустила, виконувала 31 такт | Ю. Весняк. Баркарола в тональності до мажор. Виконувала 16 тактів, розмір 12/8. Такт займає дві хореографічні четвертні | Текст не змінено |



Продовження табл.

|    |                         |  |  |  |  |
|----|-------------------------|--|--|--|--|
| 2. | BATTEMENT<br>TENDU      | І. С. Бах. Другий том ДТК, Прелюдія № 2 в тональності до мінор, розмір 4/4, 8 тактів. Такт займає чотири хореографічні четвертні               | 3 1 по 6 такт без змін, у 7 такті з'єднала першу половину 7 такту з другою половиною 8 такту. 8 такт склався з першою половиною 9 такту і акорду мі-бемоль мажор | П. де Сен-невіль. Les Derniers Jours d'Anastasia в тональності фа мажор, розмір 4/4. Такт складається з чотирьох четвертих   | Текст не змінено, виконувала з 3 такту по 10 такт  |
| 3. | BATTEMENT<br>TENDU JETE | І. С. Бах. Перший том ДТК, Прелюдія № 21 в тональності сі-бемоль мажор, розмір 4/4, 8 тактів. Такт дорівнює чотирьом хореографічним четвертним | Текст не змінено   | В. А. Моцарт. Соната для фортепіано № 8 в тональності ля мінор, розмір 4/4. Такт складається з двох хореографічних четвертих | Використовувала 15 тактів головної партії сонати з репризи, 16 такт пропустила і виконувала 17 такт, розмір 4/4. Завершувала обраний музичний епізод мі мажорним акордом |

## РОЗРОБКА

| №  | Назва вправи                      | І група   |   | ІІ група |  |
|----|-----------------------------------|---|---|----------|--|
| 4. | RONDE<br>DE<br>JAMBE PAR<br>TERRE | Ю. Весняк. Ноктюрн у тональності фа мінор, розмір 4/4, 32 такти. Такт займає дві хореографічні четвертні. Текст не змінено. Після вступу І група студентів виконувала вправу під музичний супровід перших 16 тактів обраного музичного твору, під музику наступних 16 тактів обидві групи студентів виконували вправу спільно |   |          |  |
| 5. | BATTEMENT<br>FONDU                | Ф. Мендельсон. Пісня без слів № 21, в тональності соль мінор із першого   | Виконувався з 9 по 21 такт включно, з 22 такт по 29 такт не викону- |          |  |



Продовження табл.

|    |                                   |   |   |  |  |
|----|-----------------------------------|---|---|--|--|
|    |                                   | зошита, опус 19, розмір 6/8, використовували 16 тактів музичного твору. Такт дорівнює двом хореографічним четвертним  | вався, продовжено виконання з 30 по 32 такт |  |  |
| 6. | ROND DE JAMBLE EN L' AIR          |   |   | I. С. Бах. Органна прелюдія і fuga в тональності соль мінор, розмір 4/4, використовувала 4 такти. Такт займає чотири хореографічні четвертні | Виконувала кульмінаційну частину органної прелюдії, яка починається в тональності ре мажор. У кінці довелось побудувати модуляцію для переходу у наступну вправу |
| 7. | BATTEMENT FRAPPE, PETIT BATTEMENT | В. А. Моцарт. Соната для фортепіано № 6 в тональності ре мажор, розмір 4/4. Виконувала розробку сонати в цілому без змін. Такт обраного музичного матеріалу дорівнює двом хореографічним четвертним |   |  |  |

**РЕПРИЗА**

| №  | Назва вправи:   | I група  | II група  |  |
|----|-----------------|--|---|--|
| 8. | ADAGIO          | Перша група у репризі виконувала балетні пози, що характерно для класичних балетів у виконанні кордебалету   | В. В. Пухальський. Романс, опус 2, в тональності сі мінор. Розмір романсу 3/4. Такт обраного музичного матеріалу дорівнює одній хореографічній четвертній | Твір виконувався в цілому у вигляді розгорнутого Adagio, в якому танцівники виходили на середину залу та поверталися до станка |
| 9. | GRAND BATTEMENT | Ф. Шопен. Етюд № 23, опус 25 № 11, в тональності ля мінор. Розмір 4/4. Музичний такт обраного музичного матеріалу вміщує дві хореографічні четвертні. Виконується 16 тактів. На перших чотирьох тактах перша група з бокових станків під'єдналася до другої групи на середині залу |   |  |



Розглянемо **експозицію** екзерсису біля станка, до якої увійшло три вправи. Головної партії у музичній формі сонатного алегро умовно відповідала перша група танцівників, а побічна партія, відповідно, другій групі. Дві групи виконували ці три вправи по черзі, але по-різному. Це була демонстрація двох різних напрямів: традиційної класичної та неокласичної школи, в якій можливе більш вільне відхилення від канонів виконання класики. А тому темпоритм набуває більшої швидкості, рухи стають віртуознішими.

Перша група виконувала *plie* під музику німецького композитора XVIII століття І. С. Баха «Сициліана», а друга – під музику сучасного українського композитора Ю. Весняка «Баркарола». Два твори цих композиторів відповідали плавному руху *plie*. Але музика Баха несе глибокий, духовний, філософський зміст. Це зумовлено тим, що сам композитор працював при церкві і багато творів писав на біблійні теми. В цьому творі, написаному у соль-мінорній тональності, також відчувається стриманість, глибокий біль, який герой тримає у собі. У «Баркарولی», написаній Ю. Весняком у до-мажорній тональності, можна відчути юнацький образ, в якому міститься безтурботна легкість, сентиментальність.

Для *battement tendu* утіленням протиставлення двох образів стали Прелюдія І. С. Баха у до-мінорній тональності і п'єса сучасного французького композитора П. де Сенневіля у фа-мажорній тональності. Це відтворило образи попередньої комбінації.

У *battement tendu jete* уривок із Прелюдії І. С. Баха та уривок із Сонати В. А. Моцарта звучать в одному метро-ритмі 4/4 на стакато, що повністю відповідає характеру виконання *battement tendu jete*. Незважаючи на швидкий темп виконання Прелюдії І. С. Баха і тональність сі-бемоль мажор, образ першої групи залишається внутрішньо стриманим. А до легкого, сентиментального образу другої групи додається образ свободи, невичерпної енергії завдяки пульсації і характеру виконання Сонати В. А. Моцарта.

У **розробці** дві партії (дві групи танцівників), яким надані протилежні образи, починають між собою взаємодіяти, конфліктувати. Кожна з партій намагається довести одна одній, ніби вона найважливіша та найголовніша. До розробки увійшли *rond de jambe par terre, battement fondu, rond de jambe en l'air, battement frappe, petit battement*. У цій частині екзерсису динамічність виконання зростає.

*Rond de jambe par terre* студенти виконували під музику Ю. Весняка «Ноктюрн». Характер музики відповідає характеру виконання вправи завдяки акомпанементу у лівій руці (розгорнутим тризвукам), які і нагадують рух вправи – коло ногою по підлозі.

### Патетично

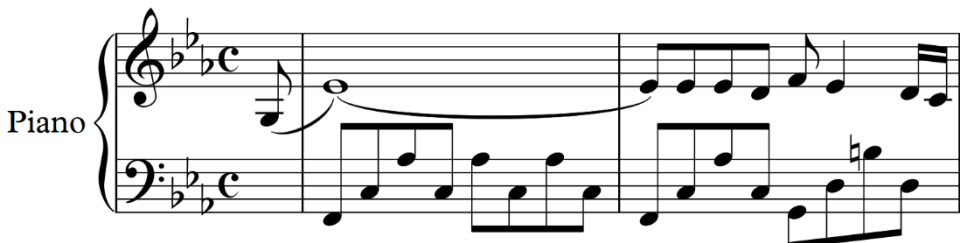


Рис. 1. Музичний уривок – Ю. Весняк «Ноктюрн»





Твір можна образно розділити на три частини. У першій частині відчувається внутрішня стриманість та спокій, що повністю відповідало образу другої групи, а друга частина поступово динамічно розгорталася завдяки шістнадцятим, які з'являлися у правій руці, що надавало образу більшої емоційності та енергії. Тому у другій частині під'єднувалася виконувати вправу друга група танцівників.

Після цього, за мою рекомендацією, з якою погодилась балетмейстер А. Рехві-ашвілі, групи студентів змінили образи на протилежні. І тепер перша група переключилася на образ легкого романтизму, а друга група почала у своїх рухах відображати образ стриманого аскетизму, тим самим створюючи внутрішню напругу розвитку екзерсису. Для вирішення цього переходу між художніми образами двох груп студентів використано музичний твір найяскравішого композитора епохи романтизму Ф. Мендельсона, чим затверджено образ стану аскетизму, продовжуючи використовувати музичний твір І. С. Баха, написаний цим автором для органа, – Органна прелюдія та fuga соль мінор в обробці для фортепіано Бузоні.

Рух «Пісні без слів» Ф. Мендельсона повністю відповідає рухам вправи *battement fondu* (танучий рух). Це відтворено завдяки ритмічному малюнку у лівій руці.



Рис. 2. Музичний уривок – Ф. Мендельсон «Пісня без слів»

Рух займає один музичний такт. Присідання відбувається на першу частину такту, що підкреслюється басовою нотою соль основного тону у лівій руці. А піднімання припадає на другу частину такту, в якій бас не повторюється, а завершується на домінантовій восьмій, що створює відчуття видиху та вдиху.

*Rond de jambe en l'air*. У розробці сонатної форми, як правило, відчуваються тональна напруженість та нестабільність, саме тому використано цей уривок Органної прелюдії І. С. Баха. Музичний матеріал до вправи починається в тональності ре мажор, що є домінантою до музичного матеріалу попередньої вправи, яка виконувалась у тональності соль мінор. Басова тема неухильно крокує вниз по щаблях, причому на кожен рух тональність змінюється: ре мажор – соль мінор – соль мажор – до мінор – до мажор – фа мінор – фа мажор. Найбільша напруга досягається у зменшених септакордах, яка приводить до найбільшої кульмінації розробки *Battement frappe*. Причому у правій руці звучать рівномірні переливи шістнадцятих, які відповідають характеру виконання вправи *Rond de jambe en l'air*.

*Battement frappe, petit battement*. Кульмінацією уроку стала розробка музичного матеріалу із Сонати ре мажор В. А. Моцарта. Ми з педагогами та студентами досягли цього стану за рахунок відображення внутрішнього конфлікту між двома групами, який передавали студенти у своїх рухах танцювальної вправи *Battement frappe, petit battement*, що вимагало від концертмейстера підібрати музичний супровід, достатньо тривалий за часом. Розробка Сонати ре мажор вибрана



не випадково. Саме в розробці цього музичного твору добре чути, як композитор поєднує внутрішній конфлікт між двома інтонаційними побудовами музичного матеріалу розробки, досягаючи діалогу між ними, створюючи внутрішню напругу, намагаючись довести одна одній, що саме її музичний тематизм є головнішим.

The image shows a musical score for piano, marked 'Allegro'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two main sections. The first section, labeled 'Перша група' (First group), spans the first two measures. The second section, labeled 'Друга група' (Second group), spans the next two measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word 'Piano' is written to the left of the staves.

Рис. 3. Музичний уривок – В. А. Моцарт Соната № 6 ре мажор

Відповідно рухи студентів, запропоновані хореографами, відповідали змісту музичного матеріалу запропонованого мною, і групи танцівників у цій вправі ніби заважали одна одній, створюючи стан змагання, в результаті чого друга група танцівників, витіснивши першу, залишилася виконувати Велике Адажіо на середині залу, а перша група відійшла від центрального станка на бокові. Навіть розв'язку кульмінації і переміщення танцівників з середини залу до бокових станків супроводжував музичний епізод хроматичних пасажів, що і завершував кульмінацію розробки в Сонаті Моцарта.

У *репризі* сонатної форми дві партії ніби примирюються і звучать у одній тональності. Репризою екзерсису стали *adagio* та *grand battement*.

*Adagio* виконувалось під музику українського композитора В. В. Пухальського «Романс» у тональності сі мінор, що є паралельною тональністю попередньої вправи, яка виконувалася у ре мажорі. Друга група студентів виступала у ролі солістів і виконувала вправу, відходячи на середину залу та повертаючись до станка. А перша група студентів уособлювала функцію кордебалету у театральній виставі, виконуючи класичні пози біля бокових станків, але з розгорнутими обличчями до танцівників другої групи і глядачів.

Музичний образ цього твору відповідає характеру двох партій. У ньому відчувається і стриманий біль душі, і втілення надії на краще у розгорнутій фортепіанній фактурі, що надавало образу невичерпної енергії та внутрішньої сили.

*Grand battement*. Для фінальної комбінації необхідно було знайти музичний матеріал, щоб він виконав функцію завершального акорду показу. Таким твором став етюд Ф. Шопена №References23. Ліва рука у музичному матеріалі етюда нагадує характер стриманості і певного аскетизму, що якнайкраще відповідало образу першої групи танцівників, а права рука виконувала нестримний вихор віртуозних пасажів, що також якнайкраще підкреслило характер образу другої групи. Під вступ до етюда, в якому звучала основна тема на піано, дві групи танцівників об'єдналися і вишикувалися на середині залу, а потім виконали вправу разом. Щоб зрозуміти, як під такий віртуозний і складний у виконанні твір можна виконувати рух *grand battement*, треба спиратися на метро-ритм лівої руки, яка звучить як



марш, і, відповідно, звернути на це увагу постановників, щоб виконання правої руки їм не заважало у складанні комбінації.

Фінал показу за змістом демонструє головну мету постановки: після кульмінаційної напруги, внутрішнього конфлікту дві групи об'єднуються в центрі танцювального залу і виконують однакові танцювальні рухи спільно, стверджуючи, що мудрість єднання завжди перемагає непорозуміння і суперечки. Відповідно і характер музичного твору, і його зміст повинні відповідати меті фіналу. Саме цей етюд видатного польського композитора Ф. Шопена підійшов якнайкраще.

Вимоги до музичного супроводу занять хореографічного мистецтва є більш складними, ніж вважають більшість пересічних людей, а також і хореографів. Концертмейстерська діяльність вимагає наявності багатьох навичок гри на фортепіано, виконання складного репертуару, швидкої роботи в межах відведеного часу, інтерпретування, а також чіткого розуміння якості та динаміки класичного танцю. Багато піаністів могли б забезпечити адекватний супровід на заняттях у відповідних хореографічних навчальних закладах, використовуючи існуючий музичний матеріал. Однак для того, щоб супроводжувати заняття класичного танцю, піаністу потрібно бути набагато більш залученим і мати більше різноманітних навичок акомпанементу та хореографічних знань. Хороший концертмейстер класу класичного танцю повинен своїм музичним виконанням привнести мистецьке хвилювання та натхнення танцівникам – не просто підтримувати ритм, а радше викликати у танцюристів бажання танцювати.

**Наукова новизна.** Вперше висвітлено особистий концертмейстерський досвід Наталії Слупської зі створення оригінальної партитури відкритого заняття з класичного танцю на кафедрі класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (4.11.2011, педагоги А. Рехвіашвілі, Т. Лазарчук, Г. Перова, Л. Вишотравка) на основі творів І. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, П. де Сенневіля, Ю. Весняка, В. Пухальського.

**Висновки.** Слід констатувати, що професійна діяльність концертмейстерів хореографії досить повільно входить до кола наукової уваги дослідників. Виник розрив між наявними досягненнями концертмейстерів хореографії в Україні та їх науковим і методичним осмисленням та введенням до широкого обігу.

Робота концертмейстера класу хореографії досить складна, має свою специфіку, порівняно з виконавською музичною практикою. Концертмейстер забезпечує музичне наповнення процесу формування майбутніх професіоналів у галузі танцювального мистецтва, сприяє вихованню у них художнього смаку. Робота концертмейстера недооцінюється певними педагогами-хореографами, що негативно позначається на творчій атмосфері у класі, гальмує виховний і розвивальний вплив музики та у підсумку небажано відбивається на формуванні фахових компетентностей студентів-хореографів.

Зважаючи на регламентні обмеження публікації, що не дозволяють комплексно висвітлити обрану тему, зауважимо, що ця стаття є лише першим кроком на шляху розкриття широкого кола проблемних питань, що доводиться вирішувати концертмейстеру, який пов'язав свою професійну діяльність із хореографічним мистецтвом.



---

**СПИСОК ПОСИЛАНЬ**

---

- Зорін, В. В. (2018). Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 65, 42–45.
- Кравченко, І. А. (2002). Особливості музичного виховання на заняттях з хореографії. *Педагогічні науки*, 30, 255–258.
- Кравченко, І. А. (2010). *Основні принципи музичного оформлення вправ класичного екзерсису*. Херсонський державний університет.
- Рехвіашвілі, А. Ю. (2011, 4 листопада). [Вступне слово. Відкритий показ кафедри класичної хореографії факультету хореографічного мистецтва КНУКиМ] [Відео]. Особистий архів Н. Слупської.
- Слупська, Н. В. (2017). Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Молодий вчений*, 11(51), 679–684.
- Цветкова, Л. Ю. (2007). *Методика викладання класичного танцю* (2-ге вид.). Альтерпрес.
- Cavalli, H. (2001). *Dance and music*. University Press of Florida.
- Knosp, S. (1988). *A comprehensive performance project in pianoliterature with a manual for the beginning balletaccompanist* [Doctoral dissertation, University of Iowa].

---

**REFERENCES**

---

- Cavalli, H. (2001). *Dance and music*. University Press of Florida [in English].
- Knosp, S. (1988). *A comprehensive performance project in pianoliterature with a manual for the beginning balletaccompanist* [Doctoral dissertation, University of Iowa] [in English].
- Kravchenko, I. A. (2002). Osoblyvosti muzychnoho vykhovannia na zaniattiakh z khoreohrafi [Peculiarities of musical education in choreography classes]. *Pedagogical Sciences*, 30, 255–258 [in Ukrainian].
- Kravchenko, I. A. (2010). *Osnovni pryntsypy muzychnoho oformlennia vprav klasychnoho ekzersysu* [Basic principles of musical design of classical exercises]. Kherson State University [in Ukrainian].
- Rekhviashvili, A. Yu. (2011, November 4). [Vstupne slovo. Vidkryty pokaz kafedry klasychnoi khoreohrafi fakultetu khoreohrafichnoho mystetstva KNUKiM] [Introduction. Open screening of the department of classical choreography of the faculty of choreographic art of KNUCaA] [Video]. Personal archive of N. Slupska [in Ukrainian].
- Slupska, N. V. (2017). Pryntsypy roboty kontsertmeistera u klasi khoreohrafi u vyshchyykh navchalnykh zakladakh [The principles of the concertmaster's work in a choreography class in higher educational institutions]. *Young Scientist*, 11(51), 679–684 [in Ukrainian].
- Tsvietkova, L. Yu. (2007). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu* [Methods of teaching classical dance] (2nd ed.). Alterpres [in Ukrainian].
- Zorin, V. V. (2018). Metodychni aspekty roboty pianista-kontsertmeistera u khoreohrafichnomu klasi [Methodical aspects of work of pianist-concertmaster in choreographic class]. *Scientific Journal of M. P. Dragomanov National Pedagogical University. Series 5: Pedagogical Sciences: Realities and Perspectives*, 65, 42–45 [in Ukrainian].



УДК 793.3-027.562:37.011.3-053.2]:[316.752:172.15  
DOI: 10.31866/2616-7646.6.1.2023.283728

**ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО  
ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ  
ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ  
ВИХОВАНЦІВ АМАТОРСЬКИХ  
ТАНЦЮВАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ**

**CHOREOGRAPHIC ART  
AS A TOOL FOR THE  
VALUE ORIENTATIONS  
FORMATION OF PUPILS  
OF AMATEUR DANCE GROUPS**

**Мостова Ірина Сергіївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Харківська державна академія культури,  
Харків, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0003-3377-235X>,  
[pisergeevna2808@gmail.com](mailto:pisergeevna2808@gmail.com)

**Iryna Mostova,**

PhD in Art Studies, Associate Professor,  
Kharkiv State Academy of Culture,  
Kharkiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0003-3377-235X>,  
[pisergeevna2808@gmail.com](mailto:pisergeevna2808@gmail.com)

**Островська Каріна Володимирівна,**

доцент, заслужений працівник  
культури України,  
Харківська державна академія культури,  
Харків, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0003-4782-8043>,  
[karinkaostrovskaya74@gmail.com](mailto:karinkaostrovskaya74@gmail.com)

**Karina Ostrovska**

Associate Professor, Honoured Worker  
of Culture of Ukraine,  
Kharkiv State Academy of Culture,  
Kharkiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0003-4782-8043>,  
[karinkaostrovskaya74@gmail.com](mailto:karinkaostrovskaya74@gmail.com)

**Анотація**

**Мета статті** – окреслити пріоритетні ціннісні орієнтири, що мають формуватись у дитячих хореографічних колективах, в контексті національно-патріотичного виховання молоді. **Методологія дослідження.** У дослідженні використано комплекс теоретичних та емпіричних методів задля отримання достовірних результатів. До групи теоретичних методів увійшли: метод аналізу теоретичної бази, термінологічний метод, описовий метод, культурологічний підхід, системний підхід. Як емпіричні методи використано метод моделювання, метод узагальнення отриманої оцінювальної інформації, метод систематизації. **Наукова новизна** полягає в необхідності окреслення пріоритетних ціннісних орієнтирів, які необхідно формувати в дітей та молоді під час їхнього навчання в хореографічному колективі. У проведеному дослідженні наведено важливі напрями виховної роботи, що актуалізовані викликами сьогодення: війною, необхідністю відстоювання державності,

**Abstract**

**The purpose of the article** is to outline the priority values that should be formed in children's dance groups in the context of the national and patriotic education of youth. **Research methodology.** The study used a set of theoretical and empirical methods to obtain reliable results. The group of theoretical methods includes the method of analyzing the theoretical framework, the terminological method, the descriptive method, the cultural approach, and the systematic approach. The empirical methods used were the method of modelling, the method of generalization of the obtained evaluation information, and the method of systematization. **The scientific novelty** lies in the necessity to outline the priority values that should be formed in children and youth during their training in a dance group. The study presents significant areas of educational work that are actualized by the challenges of today: war, the need to defend statehood, sovereignty and the right to the future. Recommendations on the tools for



суверенності та права на майбутнє. Надано рекомендації щодо засобів формування окреслених цінностей у контексті хореографічної позашкільної освіти. **Висновки.** У сучасних умовах актуалізується формування у вихованців хореографічних колективів загальнонаціональних, естетичних та морально-етичних цінностей. Серед таких цінностей на окрему увагу заслуговує мовленнєва ідентифікація, виховання патріотизму. Формування естетичних та морально-етичних ціннісних орієнтирів в умовах інтенсивної диджиталізації суспільства передбачає активне залучення соціальних мереж та розвиток у вихованців колективів принципів корпоративної етики. Активна громадська позиція та спрямована виховна діяльність керівників хореографічних колективів стане запорукою гармонійного розвитку українського суспільства в часи розбудови та подальшого державотворення.

**Ключові слова:**

*танець; дитяча хореографія; ціннісні орієнтири; хореографічна педагогіка; національна ідентичність; психологічна підтримка.*

forming these values in the context of out-of-school dance education are given. **Conclusions.** In current conditions, the formation of national, aesthetic, moral and ethical values in pupils of dance groups is actualized. Among these values, special attention should be paid to language identification and patriotism education. The formation of aesthetic, moral and ethical values in the context of the intensive digitalization of society involves the active use of social networks and the development of corporate ethics principles among students. The proactive public position and focused educational activities of the leaders of choreographic groups will be the key to the harmonious development of Ukrainian society in times of reconstruction and further state-building.

**Keywords:**

*dance; children's choreography; value orientations; choreographic pedagogy; national identity; psychological support.*

**Актуальність теми дослідження.** В умовах військової агресії та тривалих бойових дій на території нашої держави питання формування ціннісних орієнтирів у дітей та молоді набуває надзвичайної актуальності, адже кожен із нас розуміє, що, формуючи світогляд дитини, ми формуємо майбутнє країни. Незважаючи на спроби ворога підпорядкувати Україну та руйнувати нашу державу, суспільство об'єдналося не тільки заради збройного захисту своєї ідентичності та кордонів, але й у контексті культурно-мистецької самобутності, перетворивши питання збереження та просування мистецької спадщини з вторинних на пріоритетні. У цьому контексті дитяча хореографічна освіта зі своїми виховними, комунікаційними, адаптаційними та захисними функціями почала відігравати важливу роль як метод відновлення ментально-психологічного здоров'я.

**Аналіз останніх досліджень.** Війна спонукає практиків та науковців до активної дослідницької діяльності, і вивчення проблеми встановлення ціннісних орієнтирів у дітей різного віку також активно розробляється через необхідність формування інструментарію післякризової адаптації та подальшої ідентифікації майбутніх свідомих громадян. Останнім часом таким проблемам присвячено багато науково-практичних конференцій та семінарів-практикумів на базах закладів вищої освіти й закладів позашкільної хореографічної освіти, під час проведення яких цінності вивчаються в різних проекціях та в різних культурних





парадигмах. Основою цього дослідження стали роботи, що безпосередньо стосувалися вивчення особливостей формування ціннісних орієнтирів під час хореографічної роботи з дітьми. Дослідження спирається на висновки та положення, окреслені в навчально-методичному посібнику «Дитяча хореографія» А. Шевчук (2016), колективній монографії «Формування ціннісних орієнтирів навчально-виховного процесу у позашкільних навчальних закладах» (Бойко та ін., 2017), наукових дослідженнях К. Булаги (2020) «Дидактичні умови організації навчальної діяльності вихованців дитячого хореографічного колективу», К. Левківської (2017) «Ціннісні засади діяльності освітніх закладів: навчально-методичний посібник», Ж. Петрочко (2017) «Національні цінності як сучасний державницько-суспільний пріоритет України», Ю. Калиновського (2020) «Духовно-ціннісні детермінанти вітчизняного державотворення».

Теоретичні аспекти дослідження перетинаються з висновками, зробленими іноземними дослідниками Т. Галахером (Gallagher, 2000) «Value orientations and conflict resolution: Using the Kluckhohn Value Orientations Model» та Д. Баллет у співавторстві з іншими науковцями «Social value orientation and cooperation in social dilemmas: a meta-analysis» (Balliet et al., 2009).

**Мета статті** – окреслити пріоритетні ціннісні орієнтири, що мають формуватись у дитячих хореографічних колективах, в контексті національно-патріотичного виховання молоді.

**Виклад основного матеріалу.** Загальноєвропейські орієнтири в хореографічній освіті, що були закладені в процесі реформування науково-освітнього простору, спрямовувалися на розвиток особистості, індивідуальності, творчого потенціалу; формували художньо-естетичні цінності, активно соціалізували, сприяли розвитку комунікативних навичок; всебічно сприяли духовному та фізичному розвитку, вдосконалювали процес формування національної та громадянської ідентичності. У такому трактуванні представив дефініцію «художньо-естетична цінність» К. Булага (2020). Сучасні військові реалії актуалізували необхідність формування у вихованців хореографічних колективів загальнонаціональних ціннісних орієнтирів, а також продовження формування загальнолюдських та особистісних. За висновками Т. Галахера (Gallagher, 2000), розуміння ціннісних орієнтирів дозволяє розуміти культуру певного народу, а також налагоджувати міжнаціональне спілкування, що стає важливим для загальноєвропейської інтеграції України. Важливість формування ціннісних орієнтирів розширює Ю. Калиновський (2020), стверджуючи, що вони сьогодні є запорукою подальшого націєтворення, фактично є способом захисту державної та духовної незалежності українців. Національні цінності в загальнонауковому просторі тлумачаться як такі, що, передаючись від покоління до покоління, синтезують на основі духовних орієнтирів та сутності самої нації способи загальнонаціонального самоусвідомлення та віддзеркалення інтересів держави (Петрочко, 2017, с. 149).

Хореографічний колектив як осередок позашкільної освіти має багато важелів впливу на формування ціннісних орієнтирів у сучасних дітей та молоді, виробляючи в них розумне ставлення до матеріальних та духовних здобутків нації, переконань, життєвих цілей, що викарбовується у свідомості в контексті становлення особистості. Саме в цьому ракурсі розглядала формування ціннісних орієнтирів К. Левківська (2017). Серед загальнонаціональних ціннісних орієнтирів важливим



виявляється формування мовленнєвої ідентифікації. Спілкування в хореографічному колективі повинно відбуватися виключно в рамках функціонування українського мовленнєвого середовища. Мовленнєва ідентичність сьогодні є важливим чинником патріотизму як цінності, єднання народу навколо загальнонаціональної ідеї. Звичайно, як і більшість цінностей, формування мовної ідентифікації розпочинається з позитивного прикладу викладача. Керівник хореографічного колективу зобов'язаний проводити заняття, спілкуватися поза танцювальним класом, спілкуватися з батьками учнів, вести соціальні мережі, використовуючи державну мову, постійно усвідомлюючи свою публічність і те, що керівник колективу стає ідеалом та прикладом для вихованців. В уроці класичного танцю може використовуватися французька термінологія як канонічна для цього виду хореографічного мистецтва, але пояснення до методики виконання вправ та окремих рухів важливо давати саме державною мовою. Активне використання української мови під час хореографічних занять допомагають дітям, в ролинах яких заведено вживати іншу мову, гармонійно адаптуватися в україномовному середовищі. Повсякчасне вживання державної мови вихованцями хореографічних колективів під час уроку поширюється на їхнє повсякденне життя. В результаті учасники танцювальних гуртів, особливо гуртів, що проводять активну гастрольну діяльність в Україні та поза її межами, чітко усвідомлюють свою національну приналежність, формують позитивний образ українців у європейському суспільстві, допомагають національній ідентифікації однолітків.

Формування естетичних цінностей учасників дитячих хореографічних колективів повинні ґрунтуватися на українських традиціях та їх шануванні. В процесі формування таких ціннісних орієнтирів варто враховувати принцип використання українських та світових мистецьких надбань як базису. Реалізація процесу формування естетичних цінностей відбувається в умовах опанування дітьми хореографічної культури, доцільної та доступної для сприйняття відповідно до віку вихованців, про що аргументовано стверджено А. Шевчук (2016). Фундамент репертуару творчого хореографічного колективу повинен мати яскраво сформульовані образні змісти, прості та лаконічні форми реалізації, ігрові сюжетні лінії, місце для розвитку творчої особистості в контексті індивідуальної імпровізації. Важливим етапом формування естетичних орієнтирів є процес ознайомлення з українським фольклорним танцем методами етюдної роботи. Така практична робота повинна здійснюватися не лише в колективах народно-сценічного танцю. Глобалізаційні зрушення негативно впливають на збереження національної унікальності. Прискорені темпи популяризації універсальних стилів та напрямів сучасного танцю не мають національного підґрунтя. Саме тому для українських хореографічних колективів, що впроваджують свою практичну діяльність в галузі сучасного хореографічного мистецтва, актуалізується необхідність вивчення здобутків українського народного танцю, а також створення стилізованих хореографічних творів, в основі яких буде традиційне танцювальне мистецтво українців. Така активна громадянська позиція формуватиме унікальний хореографічний стиль українських танцювальних колективів в Україні та поза її межами, ідентифікуватиме національне танцювальне мистецтво у світовій практиці.

Розвинуті естетичні цінності дозволяють вихованцями хореографічних колективів усвідомлювати прекрасне, аналізувати твори мистецтва, в перспективі са-



можливо створювати високоякісний національний культурний продукт. У вихованців формується художній смак, що також є результатом діяльності художнього керівника. Художній та естетичний смаки можуть бути розвинутими однобічно – спиратись на конкретні канони, традиції та норми або ж багатобічно – переосмислювати мистецький досвід багатьох світових культур, про що наголошено у колективній монографії «Формування ціннісних орієнтирів навчально-виховного процесу у позашкільних навчальних закладах» (Бойко та ін., 2017). Процес кристалізації естетичних цінностей цілком залежить від особистісних орієнтирів, художніх, моральних та етичних пріоритетів учителя. Його завдання є не лише власним прикладом роз'яснювати основи понять прекрасного та потворного, але й знайомити з різними художніми творами, формувати дозвіллевий простір своїх вихованців через їхнє активне залучення до розвитку колективу через соціальні мережі, перформанси, флешмоби та інші сучасні форми івентів.

Ще одним важливим напрямом розвитку дитячої особистості є формування морально-етичних цінностей. Вони полягають у вихованні в дітей взаємоповаги, гідності, співчуття, взаємодопомоги та взаємопідтримки, ввічливості, толерантності, дбайливого ставлення до матеріальних та духовних цінностей. Від початку навчання в хореографічному колективі дитина повинна усвідомлювати свою публічність. Водночас і відповідальність за свої вчинки, висловлювання, публічну діяльність, поведінку. Публічність формується у вихованців хореографічних колективів через постійні масові виступи, гастрольну діяльність. Діти також підсилюють свою ідентифікацію з певним творчим колективом через використання мерчів та елементів корпоративного бренду (користування предметами, одягом із логотипом колективу, атрибутами або назвами міста, країни). Дуже часто цих дітей залучають до активної творчої діяльності в загальноосвітніх закладах, що додає їм популярності серед однолітків та друзів. Керівникові важливо довести до учасників свого танцювального гурту, що їхня поведінка, вчинки, висловлювання в соціальних мережах формують не лише особистий імідж, але й імідж хореографічного колективу, а під час гастролей – імідж держави. Поведінка вихованців хореографічних колективів повинна ставати прикладом для оточення. Досягти результатів у вихованні етичних цінностей можна також за допомогою власного прикладу, заохочень, делегування виховних функцій старшим дітям, мотивування, бесід та дискусій, аналізу поведінки та вчинків учасників інших колективів. Також у процесі формування морально-етичних цінностей варто усвідомлювати, що більшість дітей спрямовані на кооперацію, і тому залучення їх до спільної діяльності спонукає до фундації таких цінностей, як взаємодопомога та взаємопідтримка (Balliet et al., 2009).

**Наукова новизна** полягає в окресленні пріоритетних ціннісних орієнтирів, які необхідно формувати у дітей та молоді під час їхнього навчання в хореографічному колективі. В проведеному дослідженні наведені важливі напрями виховної роботи, що актуалізовані викликами сьогодення: війною, необхідністю відстоювання державності, суверенності та права на майбутнє. Надано рекомендації щодо засобів формування окреслених цінностей у контексті хореографічної позашкільної освіти.

**Висновки.** В сучасних умовах актуалізується формування у вихованців хореографічних колективів загальнонаціональних, естетичних та морально-етичних цінностей. Серед таких цінностей на окрему увагу заслуговує мовленнєва іден-



тифікація, виховання патріотизму. Формування естетичних та морально-етичних ціннісних орієнтирів в умовах активної диджиталізації суспільства вимагає залучення соціальних мереж, формування у вихованців колективів корпоративної етики. Активна громадянська позиція та спрямована виховна діяльність керівників хореографічних колективів стане запорукою гармонійного розвитку українського суспільства в часи майбутньої розбудови та подальшого державотворення.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

---

- Бойко, А. Е., Корнієнко, А. В., Литовченко, О. В., Любич, О. І., Мачуський, В. В., Просіна, О. В., Пустовіт, Г. П., & Тихенко, Л. В. (2017). *Формування ціннісних орієнтирів навчально-виховного процесу у позашкільних навчальних закладах* [Монографія] (В. В. Мачуський, ред.). Задруга.
- Булага, К. (2020). *Дидактичні умови організації навчальної діяльності вихованців дитячого хореографічного колективу* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка].
- Калиновський, Ю. (2020, 18–19 червня). Духовно-ціннісні детермінанти вітчизняного державотворення. В *Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід* [Матеріали конференції] (с. 4–7). Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка.
- Левківська, К. В. (2017). *Ціннісні засади діяльності освітніх закладів*. Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка.
- Петрочко, Ж. В. (2017). Національні цінності як сучасний державницько-суспільний пріоритет України. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*, 21(2), 146–157.
- Шевчук, А. С. (2016). *Дитяча хореографія* (3-тє вид.). Мандрівець.
- Balliet, D., Parks, C., & Joireman, J. (2009). Social value orientation and cooperation in social dilemmas: A meta-analysis. *Group Process & Intergroup Relations*, 12(4), 533–547. <https://doi.org/10.1177/1368430209105040>
- Gallagher, T. (2000). Value orientations and conflict resolution: Using the Kluckhohn Value Orientations Model. In K. W. Russo (Ed.), *Finding the middle ground: Insight and applications of the Value Orientations Method* (pp. 185–194). Intercultural Press.

## REFERENCES

---

- Balliet, D., Parks, C., & Joireman, J. (2009). Social value orientation and cooperation in social dilemmas: A meta-analysis. *Group Process & Intergroup Relations*, 12(4), 533–547. <https://doi.org/10.1177/1368430209105040> [in English].
- Boiko, A. E., Korniienko, A. V., Lytovchenko, O. V., Liubych, O. I., Machuskyi, V. V., Prosiina, O. V., Pustovit, H. P., & Tykhenko, L. V. (2017). *Formuvannia tsinnisnykh oriientyryv navchalno-vykhovnoho protsesu u pozashkilnykh navchalnykh zakladakh* [Formation of value orientations of the educational process in out-of-school educational institutions] [Monograph] (V. V. Machuskyi, Ed.). Zadruga [in Ukrainian].
- Bulaha, K. (2020). *Dydaktychni umovy orhanizatsii navchalnoi diialnosti vykhovantsiv dytiachoho khoreohrafichnoho koletyvu* [Didactic conditions for the organization of educational activities of students of the children's choreographic collective] [PhD Dissertation, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University] [in Ukrainian].



- Gallagher, T. (2000). Value orientations and conflict resolution: Using the Kluckhohn Value Orientations Model. In K. W. Russo (Ed.), *Finding the middle ground: Insight and applications of the Value Orientations Method* (pp. 185–194). Intercultural Press [in English].
- Kalynovskyi, Yu. (2020, June 18–19). Dukhovno-tsinnisni determinanty vitchyznianoho derzhavotvorennia [Spiritual and value determinants of national state formation]. In *Tsinnisni oriientyry v suchasnomu sviti: teoretychnyi analiz ta praktychnyi dosvid* [Value orientations in the modern world: theoretical analysis and practical experience] [Conference proceedings] (pp. 4–7). Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Levkivska, K. V. (2017). *Tsinnisni zasady diialnosti osvitnikh zakladiv* [Value principles of activity of educational institutions]. Publishing House of Zhytomyr Ivan Franko State University [in Ukrainian].
- Petrochko, Zh. V. (2017). Natsionalni tsinnosti yak suchasnyi derzhavnytsko-suspilnyi priorytet Ukrainy [National values as a modern state and social priority of Ukraine]. *Theoretical and Methodical Problems of Children and Youth Education*, 21(2), 146–157 [in Ukrainian].
- Shevchuk, A. S. (2016). *Dytiacha khoreohrafiia* [Children's choreography] (3rd ed.). Mandrivets [in Ukrainian].





**ТАНЕЦЬ  
У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ  
ПЛОЩИНІ**

**DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE**





УДК 159.923.2:159.942]:7.071.2  
DOI: 10.31866/2616-7646.6.1.2023.283730

**ЕМОЦІЙНЕ  
САМОУСВІДОМЛЕННЯ  
ХОРЕОГРАФА ЯК ОСНОВА  
ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-  
ТІЛЕСНОГО ІНТЕЛЕКТУ**      **EMOTIONAL SELF-AWARENESS  
OF THE CHOREOGRAPHER  
AS A BASIS FOR THE EMOTIONAL  
AND PHYSICAL INTELLIGENCE  
FORMATION**

**Шабаліна Олена Миколаївна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Харківська державна академія культури,  
Харків, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,  
0509118499a@ukr.net

**Olena Shabalina,**  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
Kharkiv State Academy of Culture,  
Kharkiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,  
0509118499a@ukr.net

**Анотація**

**Мета статті** – виявити та проаналізувати практичні приклади особливостей емоційно-тілесного усвідомлення себе, створюваного образу, їх взаємовпливу у професійній практиці хореографа-творця та спільного впливу на долю хореографалюдини XXI ст. **Методологія.** Застосування історичного, компаративного, мистецтвознавчого, емпіричного методів сприяло проведенню науково об'єктивного дослідження. **Наукова новизна.** У статті вперше сформульовано та описано дослідження психологічного феномену симбіотичної співзалежності підсвідомостей у системі відносин актор-глядач, їх взаємний підсвідомий (спонтанний) психотерапевтичний ефект. Розкрито можливий психотерапевтичний моделюючий вплив на формування у бажаному напрямку емоційно-тілесного інтелекту та особистості хореографа і його долі за рахунок усвідомлення витіснених у підсвідомість автоматичних емоційних реакцій та їх комплексів через свідому моторну активність тіла хореографа-творця, виконавця і зворотний емоційний зв'язок із глядачем. **Висновки.** Дослідження факту пригнічення професійними хореографами самоусвідомлення під час роботи над роллю і перекодування цінностей природного механізму виникнення емоцій на штучні сценічні розкрило актуальність усвідомленого

**Abstract**

**The purpose of the article** is to identify and analyze practical examples of the peculiarities of emotional and bodily awareness of the self, the created image, their mutual influence in the professional practice of a choreographer-creator and their overall impact on the fate of a choreographer-human being of the twenty-first century. **Research methodology.** The use of historical, comparative, art studies and empirical methods contributed to a scientifically objective study. **Scientific novelty.** The article is the first to formulate and describe the study of the psychological phenomenon of symbiotic codependence of subconscious minds in the system of actor-spectator interactions and their mutual subconscious (spontaneous) psychotherapeutic effect. The possible psychotherapeutic modelling influence on the formation of emotional-bodily intelligence and personality of the choreographer and his or her fate in the desired direction is revealed through the awareness of automatic emotional reactions and their complexes displaced into the subconscious through the conscious motor activity of the body of the choreographer-creator, performer and feedback emotional connection with the viewer. **Conclusions.** The study of the fact of suppression of self-awareness by professional choreographers while working on a role and the re-coding of the values of the natural mechanism of emo-



використання сучасним хореографом-творцем, виконавцем, педагогом психологічних феноменів «фокус уваги», «тунельний зір», «емоційно-тілесне самоусвідомлення» як основ формування емоційно-тілесного інтелекту особистості хореографа-творця, хореографа-людини. Психотерапевтичний ефект усвідомлення симбіотичної співзалежності підсвідомостей у системі відносин актор-глядач та дифузія сценічної драми в життєву драму актора і навпаки можуть позитивно впливати на відхід творчої частини особистості хореографа від необхідності штучно драматизувати власне життя. Усвідомлене розв'язування психологічних сюжетів може стати невід'ємним складником творчого процесу і подальшого професійного й особистісного розвитку творця, виконавця, педагога і людини взагалі в хореографії.

tions into artificial stage ones has revealed the relevance of the conscious use by a modern choreographer-creator, performer, and teacher of the psychological phenomena of “focus of attention”, “tunnel vision”, “emotional and bodily self-awareness” as the basis for the formation of emotional and bodily intelligence of the personality of a choreographer-creator, choreographer-human. The psychotherapeutic effect of awareness of the symbiotic codependence of subconscious minds in the system of actor-viewer relations and the diffusion of stage drama into the actor’s life drama and vice versa can positively influence the departure of the creative part of the choreographer’s personality from the need to artificially dramatize his or her own life. The conscious resolution of psychological plots can become an integral part of the creative process and further the professional and personal development of the creator, performer, teacher and person in general in choreography.

**Ключові слова:**

*хореограф; фокус уваги; тунельний зір; локус контролю; емоційно-тілесне самоусвідомлення; сценічний сценарій; життєвий сценарій; емоційно-тілесний інтелект.*

**Keywords:**

*choreographer; attention focus; tunnel vision; locus of control; emotional-bodily self-awareness; stage scenario; life scenario; emotional-bodily intelligence.*

**Актуальність теми дослідження.** Сучасний стан хореографічного мистецтва оголює проблеми в полі психологічного сприйняття процесу творення хореографічного продукту у XXI ст. Саме тому дослідження факту пригнічення професійними хореографами самоусвідомлення під час роботи над роллю і перекодування цінностей природного фундаменту емоційного спектра хореографа робить вельми актуальними аналіз психологічних феноменів «фокус уваги», «тунельний зір», аналіз емоційно-тілесного усвідомлення й ідентифікації хореографа в соціумі та проблем формування емоційно-тілесного інтелекту хореографа.

**Аналіз останніх досліджень.** Питання емоційного інтелекту, яке сьогодні є актуальним і знаковим у сучасному просторі, формувалося із середини XX ст. Проблему емоцій і контролю вивчав засновник психоаналізу З. Фрейд (Стрикалюк, 2018), поняття соціального інтелекту ввів Е. Торндайк (*Соціальний інтелект*, 2022), Д. Векслер розглядав інтелект як «сукупну здатність індивідуума діяти цілеспрямовано, раціонально мислити й ефективно взаємодіяти з навколишнім світом» (Романенко та ін., 2019), поняття саме емоційного інтелекту вперше стало фігурувати у 1964 р. в роботі Майкла Белдока «Чутливість до вираження емоційного змісту в трьох способах спілкування» (англ. *Sensitivity to expression of emotional meaning in three modes of communication*) (Beldoch, 1964), а 1966 р. – у праці Ханскарла Лейнера «Емоційний інтелект і емоційна емансипація» (англ.



Emotional intelligence and emancipation) (Leuner, 1966). У 1975 р. К. Штайнер розробив концепцію емоційної грамотності та запустив програму тренінгу емоційної грамотності, представлену в його праці «Досягнення емоційної грамотності» (англ. *Achieving Emotional Literacy*) (Steiner & Perry, 1997).

Розквіт теорії емоційного інтелекту припав на 1980–1990 рр. У 1983 р. Г. Гарднер опублікував модель інтелекту, в якій розділив інтелект на внутрішньоособистісний і міжособистісний (Лавриченко, 2016). 1985 р. Вейн Пейн опублікував роботу «Дослідження емоцій: Розвиток емоційного інтелекту» (англ. *A Study of Emotion: Developing Emotional Intelligence*), присвячену розвитку емоційного інтелекту (Payne, 1985).

У 1988 р. Рувен Бар-Он у своїй докторській дисертації ввів поняття емоційного коефіцієнта EQ (англ. *Emotional Quotient*, за аналогією з англ. *Intelligence Quotient, IQ*) (Брагіна, 2022). У 1990 р. Пітер Саловей та Джона Маєр фактично визначили сучасне розуміння емоційного інтелекту в статті «Емоційний інтелект» (англ. *Emotional Intelligence*) (Моторнюк & Крохмальна, 2022).

У 1995 р. науковий журналіст Д. Гоулман опублікував науково-популярну працю «Емоційний інтелект» (англ. *Emotional Intelligence*), у якій описав історію розвитку теорії емоційного інтелекту, дав огляд сучасних наукових уявлень про емоційний інтелект і презентував власну модель емоційного інтелекту, що отримала згодом назву змішаної моделі (Goleman, 1995).

У 1996 р. Р. Бар-Он на зборах американської асоціації психологів у Торонто презентував новий тест EQ-і (*Emotional Quotient Inventory*), що містив перелік запитань для визначення коефіцієнта емоційного інтелекту, з якого народилася «модель емоційного інтелекту Бар-Она».

На початку XXI ст. розробка концепції емоційного інтелекту продовжилася, чимало нових публікацій із цієї теми зробили Петер Саловей, Джон Маєр, Говард Гарднер, Костянтин Василіс Петридіс. Вчені з Університетського коледжу Лондона (Велика Британія) починають накопичувати дані про мозкове забезпечення емоційного інтелекту (Greaves et al., 2022).

Широкий розголос питання емоційного інтелекту сьогодні набуває прикладного, навіть комерційного характеру, ніби шукаючи виправдання для існування цього феномену: «емоційний інтелект для досягнення успіху», «емоційний інтелект у бізнесі», «містика лідерства», «психологія управління». Ми пропонуємо розглянути питання формування емоційно-тілесного інтелекту заради оздоровлення хореографа саме як людини у професії, не заради професії, але заради зняття емоційної та м'язової напруги, бо професія хореографа настільки «тисне» на особистість людини, що знецінює загальнолюдські потреби в реальному житті. Ми досліджуємо емоційно-тілесний інтелект заради відживлення людини всередині хореографа, узгодження професіонала із собою та найближчим колом оточення й родовими комунікаціями. Актори, музиканти, представники образотворчого мистецтва мають споріднені особливості, але вони, на відміну від хореографа, можуть відсторонитися від продукту творення.

**Мета статті** – виявити та проаналізувати особливості емоційно-тілесного усвідомлення себе, створюваного образу, їх взаємовпливу у професійній практиці хореографа-творця та спільного впливу на долю хореографа-людини XXI ст.



**Виклад основного матеріалу.** Традиційно метою мистецтва вважаються задоволення естетичної насолоди ("The arts", n. d.) та виклик відгуку глядача (Elkins, 1995). Але цей погляд не розкриває схильності мистецтва до драматизації, пошуку й загострення конфліктів особистого життя людини мистецтва, особливо неявних і табуованих, а також пошуку шляху до їх вирішення або посилення уваги на їх нерозв'язності – абсолютній чи ситуативній. З погляду гештальтпсихології можна зазначити, що таким чином творець шукає шлях до вираження пригнічених нерозв'язаних і, ще більше, неусвідомлених почуттів із метою закриття незавершених гештальтів, зняття пов'язаної з ними емоційної та тонічної м'язової напруги, до рівноваги та гармонії – як внутрішньої, так і з оточуючим світом. Тобто людина підсвідомо обирає пошук виходу пригнічених емоцій та закриття гештальта. Але актор програє не свої емоції, а емоції героя, хоча вони найчастіше співзвучні власним переживанням. Глядач сприймає емоційну гру актора, переживаючи і вирішуючи свої власні витіснені конфлікти. У фіналі глядач та актор співпереживають комплекс емоцій – розіграних на сцені та вивільнених із підсвідомості власних конфліктних емоційних ситуацій як актора, так і глядача. І вирішення сценічного конфлікту каталізує вирішення життєвих конфліктних ситуацій, завершуючи хоча б частину з купи власних накопичених незавершених гештальтів. Актору грати без глядача немає сенсу. Між глядачем та актором існує симбіотична співзалежність. Не існує актора без глядача і глядача без актора. Оскільки розрішення гештальта йде неусвідомлено, то не перешкоджає подальшому накопиченню витіснених, неусвідомлених конфліктних переживань; актор та глядач вимушені постійно повертатися один до одного.

Навчивши актора усвідомлювати зв'язок між сценічними і внутрішніми переживаннями, можна відкрити йому шлях до самоусвідомлення, спонтанності та гармонії, неконфліктності власних емоційних станів і отримання естетичної насолоди в грі без потреби у драматизації особистого життя, яка дуже поширена у творчих сім'ях. Для цього потрібно навчити артиста усвідомлено жити у своєму емоційному потоці і закривати життєві гештальти в режимі реального часу, що є ознакою розвиненого емоційно-тілесного інтелекту.

Хореограф-творець і виконавець – людина, яка творить образ у тілесному прояві, тіло є і інструментом, і матеріалом, і майстерністю творця, і твором, тому найбільш сильно вбирає результат твореного. Хореографом творцем, виконавцем і педагогом (інколи всі напрями діяльності концентруються в одній особистості, або, як правило, всі професіонали проходять ці напрями в різні вікові фази професійної діяльності) стає особистість, яку саме життєвий сценарій приводить у професію, що фундується на відтворенні, створенні, вивченні сценічних сценаріїв. Саме так людина ізолює себе від особистого життєвого сценарію. У сценічній діяльності хореограф-виконавець віддаляє себе від реальності, занурюючись у створюваний образ на всіх рівнях емоційно-тілесного усвідомлення. Всім хореографам – творцю, педагогу, виконавцю – знайома фраза: «Зачинили двері хореографічної зали та забули про все поза нею». Вона віддзеркалює принцип «втєчі» особистості хореографа від повсякденного життя. Тобто хореограф-творець та виконавець залишає за дверима зали, сцени все своє життя, але після закінчення заняття хореограф-педагог не каже: «Відчиняємо двері та повертаємося у життя». Замість цього хореограф не виходить із зали, а розширює її площину



до розмірів свого світогляду, вбачаючи в оточуючому світі нескінченну хореографічну залу й танець. І все своє спілкування, всі питання, що виникають у житті, вирішує звичним способом – грою, відповідною, на думку хореографа, для цієї ситуації-ролі – або завченої, або імпровізованої. Хореограф-виконавець, натомість, щоб життя продовжувати на сцені, там живе, а в житті змушений тягнути за собою свою сцену, без неї він завмирає, втрачаючи здатність рухатися і спілкуватися. Часто хореограф-виконавець може бути на сцені експресивним, поводитися на межі дозволеного, але в житті бути мовчазним та уникати комунікації. Або хореограф-творець та виконавець може переоцінити свободу своїх артистичних і постановочних проявів та наразити себе на небезпеку, виходячи за соціально припустимі межі співіснування в соціумі. Цьому сприяє особливість підсвідомості – зміщувати суб'єктивну ймовірність події залежно від її потенційної значущості. Є і парадоксальні стани протилежного знаку – захисні витіснення, коли, наприклад, явна, невідворотна загроза незбагненим чином ігнорується (*Парадоксальність психології людини*, б.д.).

Коло спілкування хореографа в соціумі здебільшого вибірково хореографічне і замикає особистість у нескінченному світі хореографічних образів, хоча воно значно розширює межі уявлення про світ і особистість. Не може бути абсолютного мистецтва, як і абсолютної тиші. Але якби вона існувала і хореографа було ізольовано до абсолютної тиші, він би мав змогу почути особистий темпоритм організму та емоційну насиченість свого життєвого сценарію. В такій ізоляції людина почала б шукати сенсорного різноманіття – потреби в сенсорному припливі як кількості різноманітних подразнень органів чуття – та інформації. Цей пошук біологічно ґрунтується на тому, що життєво необхідною умовою для кожної тварини та людини є постійне збирання відомостей про навколишнє.

Мислення образами у світі створених героїв не тільки посилює здатність хореографа фантазувати, але знову ж таки віддаляє автора від реальності, причому не тільки в соціумі, але навіть у поведінці створюваних героїв, що інколи виглядає нелогічним, формальним, заштампованим, таким, що втратило актуальність, нежиттєвим та нежиттєздатним. У цій ситуації хореограф здатен і в реальному вимірі наділяти оточуючих людей рисами його персонажів та героїв сюжетів, які виникають у його уяві. Для дій у реальному житті необхідні не абстрактні мрії й емоційні прояви, а реальні, іноді зовсім стандартні моделі поведінки, які сприймаються автоматично та не потребують додаткових зусиль, але для актора-хореографа це може стати «сірим», «нудним», «нестерпним».

Дедалі більшому «віддаленню від дійсності» сприяє спадщина матричної освіти, літературна, хореографічна, театральна спадщини. Академічне хореографічне мистецтво ґрунтується на хореографічній спадщині, що побудована на літературних творах минулих століть. Криза європейського балету початку ХХ ст. показала замкнутість системи класичного танцю і творчості всередині неї. Саме емоційне джерело слов'янських виконавців вдихнуло нове життя в академічний класичний танець та надало пролонговану дію мистецтву балету на ціле століття. Сьогодні техніки сучасного танцю, що починали формуватися як альтернатива балетній техніці, стрімко ускладнилися, протягом ХХ ст. збільшилися кількісно, дають балету підґрунтя продовжувати існувати як зміцненій системі класичного танцю. Утвердження приходить із запозиченням прийомів різних технік, що





не розвалюють, а, навпаки, стабілізують систему класичного танцю, оновлюють емоційний базис сприйняття балету як видовища. Але нові постановки або відтворюють першоджерело як реставрацію балетних вистав, або корегують сюжет у бік актуалізації проблем під використання технік сучасного танцю. Це має велике значення для історії, але закріплює штампи поведінки виконуваних образів у свідомості й підсвідомості танцівників. Так виникають і жести-штампи, і «цитатний ряд» повторюваних хореографічних елементів, які не є базовими для техніки класичного або сучасного танцю.

Лише деякі хореографи виходять за традиційні межі та створюють нетривіальний сюжет, який зазвичай базується на досвіді власного глибокого занурення в дослідження психології людини.

Сьогодні прямою хореографічною відсилкою на знакову роботу Абрагама Маслоу, його піраміду ранжування людських потреб та постулат «самореалізація – вища форма успіху» стає хореографічна вистава Едуарда Хью «Все, що мені потрібно» (Женева, 2023 р.). Е. Хью задає політичний контекст гри «го», на нову дошку якої виводить політичних монстрів, знов бажаних заволодіти світом, монополізуючи території без будь-яких умов. Нездатність жити в світі домовленості виводить їх поза межі простору за допомогою войовничої хореографії, що жорстко нав'язує свою перемагаючу особистість (*Vernier Culture*, 2022). Країна Швейцарія, що фундується на вмінні домовлятися на різних верствах соціально-політичних відносин, має хореографа, який порушує питання політичного тиску хореографічною мовою.

Концепція Маслоу – кожна людина має жити в гармонії із самою собою і займатися тим, чим вона хоче й може займатися (Тишкевич, 2023), – дуже близька до ідеї «сродної праці», сформульованої українським філософом Григорієм Сковородою у XVIII ст. На двох континентах проголошується: «жити “по натурі” – працювати за своєю “спорідненістю”. “Сродна праця” принесе суспільству матеріальне і духовне багатство, а людям – щастя і задоволення. Якщо ж людина буде працювати не за своїм покликанням, то це може обернутися для неї трагедією» («Сродна праця», 2022; Ткаченко, 2012).

Формування фокусу уваги на психологічному стані особистості в її рухомих діях використовують у своїй філософсько-дослідницькій платформі польські хореографи С. Кравчинський та А. Годовська, творчість яких ми розглядали на прикладі вистави «Батай і світанок нових днів» (Шабаліна, 2018). І якщо творчість П. Бауш та М. Ека стала оголенням психологічних проблем особистості людини, нам сьогодні треба винайти та згодом оприлюднити засоби виходу людини із психологічної кризи, спираючись не лише на візуальну, але й на психотерапевтичну цінність руху.

Розглянемо поняття «фокус уваги» як зосередженість свідомості особистості на певній меті, яка у кожного своя. Активність концентрації на меті показує загальну тенденцію реалізації бажаних подій залежно від ступеня наповнення цих подій енергією діяльності (*Фокус уваги*, б.д.).

Перемикання фокусу уваги на відволікаючі ситуації, які можуть бути тривожними, стресовими чи, навпаки, радісними, у будь-якому разі формує нові думки та емоції. Коли думки чи емоції позитивні, людина відволікається, але може легко повернути увагу в потрібне русло, проявивши свідомість. У випадку з негативним



настроєм зробити це набагато складніше. Але ж більшість літературних сюжетів побудовано на темах жертви, покарання, страждання, приреченості, багато музичних творів, що обирають сучасні хореографи, є мінорними.

Людина не може дуже довго утримувати фокус на меті – від однієї-трьох діб до кількох місяців (*Фокус уваги*, б.д.), але занурення хореографа-виконавця у виконуваний образ може йти місяць за місяцем, рік за роком, бо репертуар академічних театрів є стійким, сформованим протягом століть.

Досягнувши певних результатів у створенні образу, хореограф-творець та виконавець, звісно, прагне здобути результати у житті та може підсвідомо обирати вже сформовані моделі існування із досвіду тренувань та виконуваних образів, бо сценічна чуттєвість є сильною, впливовою, а емоції на сцені – набагато яскравішими, ніж у житті.

Умови та життєві обставини минають чи міняються, а сценарій, досвід тілесний (механічна пам'ять) й емоційно-чуттєвий залишаються. Тобто виконавський, тренерський чи постановочний досвід, який приносить задоволення в роботі, хореограф всіх напрямів діяльності схильний переносити на принципи формування комунікації в сім'ї, при побудові відносин із власними дітьми й батьками. Це відбувається саме тому, що особистість отримала стійке задоволення при формуванні цього досвіду. Маємо приклади, коли артисти зрікаються дітей, нехтуючи одним з основних призначень людини – продовженням роду, продовженням життя, обираючи локальне бажання як перевагу над цілісним. У цьому разі мислення переважає тунельний зір (поняття, запозичене з медицини) як стан людини, у якому вона втрачає здатність до цілісного сприйняття ситуації або процесу, сприймає лише локальну подію, що потрапляє на центральну – егоцентричну – область свідомості і створює для себе «стан бачення через трубу» (*Тунельний зір*, 2022). Але на відміну від фізіологічного стану втрати периферичного зору, що означає втрату ширококутного (периферичного) об'єму зору, коли це відчуває людина саме як особистий дискомфорт, психологічний локус тунельного зору відмічається оточуючими, та останньою, як правило, про це дізнається особистість, яка перебуває у цьому стані. В результаті у людини виникають труднощі з орієнтуванням у соціальному просторі існування, побудовою відносин з оточенням, із вибудовуванням цілісної картини події, сприйняттям світу.

Саме занурення у створюваний образ і можна називати тунельним зором людини із професійним поглибленням у творчі процеси.

Наступному прояву тунельного зору можна надати назву «ефект режисера у позасценічному просторі». Хореограф обирає для себе позицію режисера-балетмейстера у створенні життєвих комунікацій: планує, наділяє ролями близьких та оточуючих, сам дає собі роль та оцінює якість її виконання, починає сприймати своє життя через призму оцінки ззовні, не залишає собі ані часу, ані шансу на життя в реальних умовах. У цьому випадку відбувається перекодування/декодування природних почуттів через «зовнішнє самооцінювання» – через уявлення, як це повинно бути у запропонованих «саморежисером» обставинах, і «режисер життя» підпорядковує реальне життя під своє уявлення про нього, таким чином відмовляючись від особистого життя. Якщо враховувати, що людина живе не в світі, а в своєму уявленні про оточуючий світ, то можна враховувати факт, що хореограф живе у подвійному кодуванні, у своєму уявленні про світ створених



образів. Це може призводити до формування зовнішнього локусу контролю та перетворення особистого життя на публічне через створені образи. Автор будь-які особисті переживання перекладає на творчість, саме на роботу на результат, позбавляючи себе гостроти цих особистих переживань у реальному житті. Тому, щоб все ж таки відчуті переживання у реальному житті, автор та «режисер життя» підсвідомо ускладнює особистий життєвий сценарій, загострюючи конфлікти, накопичуючи внутрішню напругу до критичного стану. У попередніх статтях ми звертали увагу на приклади з екстремальних видів спорту. Щоб звільнитися від накопичених неусвідомлених страхів та загальної тривоги, людина поміщає себе в критичні умови, в яких відчуває домінуючий рівень переживання перед конкретною загрозою життю та здоров'ю. Як відомо, домінуюча емоція перетягує на себе енергію інших переживань. При благополучному вирішенні ситуації в полум'ї домінуючої емоції спляють накопичені неусвідомлені конфліктні емоції та їх комплекси. Але якщо людина не розбереться в причинах, що призводять до накопичення цих тривог, вона продовжуватиме підвищувати критичність своїх випробовувань, щоразу наражаючи себе на все більшу небезпеку з великим реальним ризиком для життя та здоров'я.

Розглянемо прояв «тунельного зору» в зануренні до утворюваного образу як ефект «не існує, бо не повинно бути» на прикладі постановочних творів із дисципліни «мистецтво балетмейстера» студентів-хореографів ХДАК спеціалізації «сучасна хореографія», третього курсу, шостого семестру, тема «Постановка сюжетного номера». Студентську аудиторію обираємо з певних причин:

- по-перше – студент шукає свій почерк;
- по-друге – студент не має напрацьованих образів та змушений шукати свіжі;
- по-третє – студент відстоює свою постановку з позиції максималіста.

Протягом семестру студенти утворювали не тільки свої постановки, але вибудували наскрізну лінію загального показу-іспиту з метою створити театралізовану виставу. За основу театралізації авторська група взяла міф «Скриня Пандори». Суперечливими та жахливими подіями скрині вирішили обрати події сучасного життя, які бентежили студентів на емоційно-психологічному та соціально-політичному рівнях. Надію на визволення за сюжетом обраного міфу було захищено у зачиненій скрині, щоб у людей не залишалось жодного шансу на вихід. Автори сюжетної театралізованої лінії вирішили наприкінці вистави відкрити скриню і цим надати людям надію. Для образу надії використали реквізит – повітряні кульки, які лежали на дні скрині, під шаром іншого реквізиту. Ймовірність, що кульки зможуть вилетіти у непередбачений час – раніше, ніж треба, – автори ідеї усвідомлювали й обговорювали, що в кожному критичному випадку виконавці епізоду відреагують імпровізаційно, згідно зі станом та моментом перебування в сюжеті.

Однією з подій, що наповнювали серединну частину скрині, став сюжет постановки, який було засновано на реальних подіях Другої світової війни – списках Шиндлера. Фільм «Список Шиндлера» було взято за емоційну основу постановки. Автори відтворювали жахи війни, зберігаючи пам'ять, яка стала історією та основою виховання двох попередніх поколінь країни; вдячність кількох поколінь, якою просякнута пам'ять врятованих людей зі списків Шиндлера (тільки один із них, знайдений у Франкфурті, містить 800 чоловічих, 300 жіночих і 100 дитячих імен та прізвищ). Постановник досліджував, що документальний ефект фільму



посилювався за рахунок використаних у ньому раритетів: «багато артистів були одягнені в справжній військовий одяг тих страшних днів» (Ребро, б.д.), що додавало глибину тактильних відчуттів, відкриваючи шлях ментальній пам'яті до підсвідомості; даючи змогу глибинним спогадам підніматися на поверхню свідомості й у такий спосіб посилювати усвідомлення; загострювати запит для мислеформи, яка має багате емоційне наповнення і зберігається у підсвідомості, тісно пов'язаній з енергетичним тілом. Зашифрована мислеформа потрапляє у підсвідомість при відчутті емоційної основи асоціації, що підбирається. Для цього вона оформлюється візуальними образами, щоб підключити інші канали сприйняття, наділивши мислеформу звучанням, смаком і запахом. Чим яскравіше й детальніше проявиться мислеформа, тим якіснішою виявиться її проєкція, яка далі зберігатиметься в підсвідомості. Знайдена асоціація стане ключем, за допомогою якого людина зможе звертатися до своєї підсвідомості й відновлювати контакт із мислеформою (*Думкоформи*, 2021). Мислеформа одночасно належить і підсвідомості, і енергетичному тілу (*Енергетичне тіло*, 2021). Вона відкриває доступ до тієї ділянки емоційного тіла, де зберігаються емоції, що живлять її. Тому, звертаючись до асоціації, людина допомагає емоційному тілу запустити потік енергії, що підтримує конкретну мислеформу. Сама ж асоціація, представлена у вигляді уявного образу, доступна людині через ментальну матрицю. Загалом, будь-який елемент інформації, що міститься на «жорсткому диску» матриці, є асоціацією, яка пов'язує поверхневу свідомість із підсвідомістю (Варій, 2018).

Таким чином, у роботі над хореографією за мотивами біографічної військової історії Стівена Спілберга «Список Шиндлера» студенти ставили завдання відчутти важливість реквізиту через надання предметам уявного історичного значення й тактильне усвідомлення простих речей. Такі речі, як картонна папка (якими сьогодні майже не користуються), друковані папери, одяг, не мали історичної цінності, але саме в цьому і наголос – надаючи великого значення використовуваним у роботі предметам, постановник та виконавці у своїй свідомості були просякнуті уявною важливістю цих речей, що надавало значущості їх відчуттю для створеної атмосфери, поведінки, манери виконання.

Комунікація в дуеті з дівчинкою у червоній сукні набирала змісту через тактильне усвідомлення, через реальні тілесні відчуття доторкання долонями до реквізиту – паперів, папки, предметів, тканин, зап'ястками до країв одягу й тактильне сприйняття партнера. Віртуозні підтримки розглядалися оповідально, без орієнтування на трюк, чим набули змістовного підґрунтя, посиливши при цьому й технічний бік постановки. Навіть при виконанні підтримок «документи» тримали обережно з відчуттям відповідальності, зі спрямуванням фокусу уваги саме на важливість кожного руху для збереження життя.

Під час зведених репетицій реквізит використовувався вчасно, повітряні кулі укріплювалися та утримувалися в скрині до фінального епізоду надії. Але під час виконання номера зі списками Шиндлера на іспиті з реквізиту-скрині синя куля вилетіла саме в мить, коли звідти діставали папери-списки. Усі артисти пережили, як відреагують на це учасники дуету, але партнери не реагували жодним чином, ніби кулі й зовсім не було: вони не злякалися її появи, не намагалися її обіграти (хоча можливість таку під час репетицій припускали), не обґрунтовували присутність кулі взагалі. Одноголосне ігнорування предмета заспокоїло учасни-



ків показу-іспиту і режисера наскрізної дії, які стежили за номером. Куля підлітала вище під час підтримок, іноді падала під ноги, але принципово не заважала і не створювала травмонебезпечної ситуації. Після вистави всі кинулися до пари зі списками із запитаннями:

- як ви почувалися, коли куля з'явилася у вашому епізоді?
- чи відволікала вас куля?

– як ви справлялися з фокусом уваги тільки один на одному, якщо куля весь час плуталася біля вас?

Здивування групи було ще більшим, коли партнери подивилися один на одного і відповіли: «Яка куля? Ми не бачили!»

Зазвичай зовнішній подразник, що не стосується дії, заважає, може вивести артиста з образу. Це відбувається при втраті виконавцем емоційної рівноваги, емоційного комфорту.

Але єднання в передачі емоційного стану героїв, робота в тактильному контакті виконання складних елементів та усвідомлення всіх торкань контакту з партнером і реквізитом (над чим працювали в процесі роботи) посилили зосередження на образі й обмежили сприйняття предметів за межами обраної системи комунікації. Кулі не було, бо вона не була закладена до подій образу. І саме така концентрація уваги, з одного боку, поглиблює сприйняття подій, в яких опиняється створюваний образ. З другого боку, ця зосередженість на образі стає тунельним зором для навколишнього середовища й оточення хореографа.

На сьогодні є пояснення подібного ступеня залученості в процес. Вчені з Університетського коледжу Лондона (Велика Британія) Двайніка А. Грівз (Dwaynica A. Greaves), Паола Пінті (Paola Pinti), Сара Дін (Sara Din), Роберт Хіксон (Robert Hickson), Мінґї Діао (Mingyi Diaoy), Шарлотта Ланге (Charlotte Lange), Пріяша Хурана (Priyasha Khurana), Келлі Хантер (Kelly Hunter), Іліас Тахцідіс (Ilias Tachtsidis), Антонія Ф. де К. Гамільтон (Antonia F. de C. Hamilton) дійшли висновку, що професійні актори пригнічують своє самовідчуття, коли грають нові для себе ролі. Нейрофізіологи вперше дослідили активність мозку професійних акторів під час репетиції. Виявилось, нові ролі змушують їх пригнічувати «почуття власного я» настільки, що префронтальна кора перестає реагувати на власне ім'я. Результати дослідження опубліковані в *Journal of Cognitive Neuroscience* (Greaves et al., 2022). Крім того, вчені спостерігали синхронізацію патернів мозкової активності в акторів, які опрацьовували разом одну сцену. Це відкриття показує, що театральне навчання може мати великий вплив на фундаментальні механізми активності мозку.

Автори дослідження використовували портативні технології візуалізації мозку, розроблені в Каліфорнійському університеті (США), щоб уперше зафіксувати мозкову активізацію акторів під час репетиції. У дослідженні брали участь шість професійних акторів, які розігрували сцени із п'єси Шекспіра «Сон літньої ночі».

З'ясували, що коли під час репетиції актори чули своє ім'я, їхня префронтальна кора лівої півкулі головного мозку ніяк не реагувала на це. Вважається, що ця область тісно пов'язана з процесами самосвідомості та самовідчуття. Для людини звучання власного імені – потужний соціальний сигнал, який зазвичай змушує повернути голову і шукати джерело звуку. Однак, очевидно, артисти можуть пригнічувати цю реакцію на нейронному рівні.





Такий результат спостерігався у всіх акторів, які брали участь в експерименті протягом тижня. При цьому у звичайних умовах актори нормально реагували на власне ім'я як своєю поведінкою, так і активністю префронтальної кори. Вчені розраховують, що це дослідження допоможе краще зрозуміти, як робота в театрі впливає на активність мозку (Greaves et al., 2022).

Ми вище вже звертали увагу на те, що хореограф тілесно найбільше здатний підпорядковуватися образу, бо має гостре фізіологічно-тактильне заглиблення, танець і рух є самотвореним, тіло стає прямим провідником руху, інколи з невідвласної контролю підсвідомості, тому такі дослідження вельми необхідні сьогодні в області хореографії.

Формула актора «сприймати роль, як дитина» має глибокий фундамент. Дитина може фокусуватися на тому, що їй цікаво, уживатися й відключитися від зовнішніх подразників настільки, що не реагує на своє ім'я або різні прохання, тому для батьків повторити тричі – це норма практики. Інколи таким чином дитина зберігає свою сутність при негараздах батьківської поведінки. Мудрим проявом фокусу уваги дитини в поглибленні на цікавому занятті стає та безстрашна гідність живої істоти – дитини, яка на інстинктивному відчутті своєї цінності не має жодного зазіхання на цінність інших, але відстоює своє захоплення процесом саме занурення – поглибленням, ізоляцією від оточення.

Але тіло людини є фізичним тілом у просторі, яке підпорядковується силам, описаним законами фізики – механіки, кінематики, оптики. Тіло й свідомість людини є суб'єктом соціуму. Тому цінним є саме усвідомлення людини в просторі й соціумі, цінності життя в цілому, а не лише у межах творчого досвіду.

Саме з цією метою нами з А. Григор'євим утворено практики для хореографів у межах авторського дослідження «Емоційно-тілесний інтелект», в якому беруть участь як студенти, так і випускники творчих закладів, як хореографи, так і психологи тьюторського супроводу (Шабаліна, 2021).

Матеріал статті не тільки виявляє поняття «фокусу уваги» та «тунельного зору», але розкриває особливості профдеформації особистості хореографа, бо в хореографію йдуть люди зі сприятливою актуалізацією особистості та, занурюючись у середовище подібних до себе, починають ідентифікувати це середовище з реальним світом, ігноруючи все, що виходить за його межі, вважаючи інших людей лише пасивними глядачами, які спостерігають за «реальним життям на сцені». Звідси недооцінка дій оточуючих, звідси й проблеми у спілкуванні та цілепокладанні. Хореограф спостерігає не за своїми відчуттями та потребами, а за тим, як вони виглядають збоку, й тому, природно, при цьому керується в житті не своїми справжніми потребами, а потребою справити враження на зовнішнього спостерігача.

Природно й те, що інтереси зовнішнього спостерігача найчастіше розходяться з інтересами хореографа. А граючи соціальну роль у реальному житті, хореограф живе у стані дисонансу декларованих і справжніх цілей і потреб, позбавлений можливості задовольнити свій справжній голод, виходить постійне уявне годування. Звідси проблеми і з комунікацією, і з сексуальністю – оскільки неможливо задовольнятися, спостерігаючи свої дії й думаючи про збудження зовнішнього глядача, уявного глядача, навіть і тим більше, якщо ти сам є цим глядачем, як і не можна наїстися, дивлячись, як їсть хтось інший.





Страх власної емоційності, страх зазирнути у душу, сховавшись від недопережитих емоційно значущих і травмуючих ситуацій, змушує актора знаходити вихід у тому, щоб відсторонитися від особистої ситуації, дивитися очима глядача і емоційно переживати свої життєві ситуації через емоції глядачів. А глядачі, зі свого боку, боячись поглянути в обличчя власним драмам, співпереживають почуттям танцівників, що розігруються на сцені, та насправді переживають свої власні пригнічені емоційні пориви, в яких навіть самі собі бояться зізнатися. Актор ділиться надлишком емоцій, з яким він не знає що робити, а глядач – практик, в якого розвинуто утилітарне використання – утилізація емоцій: він переробляє, сумує і дає вихід-розрядку до завершення гештальта.

Для того, щоб актор міг зосередитися на творчій складовій своєї діяльності, не опосередковуючи свої переживання через штучні ролі, не намагаючись на сцені розрішити свої підсвідомі конфлікти, та у власному житті не реалізовував сценічні драми, а свідомо розігрував своє естетичне послання для глядача і Всесвіту, йому потрібно навчитися усвідомлювати свої емоційні пориви та прояви їх у тілі, зняти їх блокування та самостійно досягнути потік своїх переживань у житті і на сцені, спонтанно і безпосередньо реагувати – приймати рішення й втілювати їх, – не розчиняючись у своїх ролях, а відновивши цілісність своєї особистості, осмислювати межі сценічно розіграної ролі та реальності, сценічної драми і свідомого екзистенційного вибору.

Сьогодні ми вивчаємо дослідження вчених, як робота в театрі впливає на активність мозку, але насамперед розглядаємо побічні ефекти занурення хореографа у професійну діяльність, щоб потім вивести позитивний ефект для оприлюднення психотерапевтичної цінності руху для людини.

**Наукова новизна.** У статті вперше сформульовано та описано дослідження психологічного феномену симбіотичної співзалежності підсвідомостей у системі відносин актор-глядач, їх взаємний підсвідомий (спонтанний) психотерапевтичний ефект. Розкрито можливий психотерапевтичний моделюючий вплив на формування у бажаному напрямку емоційно-тілесного інтелекту та особистості хореографа і його долі за рахунок усвідомлення витіснених у підсвідомість автоматичних емоційних реакцій та їх комплексів через свідому моторну активність тіла хореографа-творця, виконавця і зворотний емоційний зв'язок із глядачем.

**Висновки.** Дослідження факту пригнічення професійними хореографами самоусвідомлення під час роботи над роллю і перекодування цінностей природного механізму виникнення емоцій на штучні сценічні розкриває актуальність усвідомленого використання сучасним хореографом-творцем, виконавцем, педагогом психологічних феноменів «фокус уваги», «тунельний зір», «емоційно-тілесне самоусвідомлення» як основ формування емоційно-тілесного інтелекту особистості хореографа-творця, хореографа-людини. Психотерапевтичний ефект усвідомлення симбіотичної співзалежності підсвідомостей у системі відносин актор-глядач та дифузія сценічної драми в життєву драму актора і навпаки можуть позитивно впливати на відхід творчої частини особистості хореографа від необхідності штучно драматизувати власне життя. Усвідомлене розв'язування психологічних сюжетів може стати невід'ємним складником творчого процесу і подальшого професійного й особистісного розвитку творця, виконавця, педагога і людини взагалі в хореографії. Тоді хореографія з ігрового будиночка-притулку



заляканої, залишеної, загубленої дитини перетвориться на потужний інструмент пізнання, прожектор, який висвітлює витіснені у глибини підсвідомості недопережиті болісні ситуації (незавершені гешталти).

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Брагіна, К. І. (2022). *Губристична мотивація як умова прояву емоційного інтелекту осіб літнього віку* [Дисертація доктора філософії, Волинський національний університет імені Лесі Українки].
- Варій, М. Й. (2018). Підсвідомий рівень психіки людини у психоенергетичній концепції: основні засади. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, 6(69), 165, 73–77. <http://doi.org/10.31174/SEND-PP2018-165VI69-17>
- Думкоформи. (2021, 30 листопада). Publish Україна. <https://publish.com.ua/nepiznane/dumkoformi.html>
- Енергетичне тіло людини: опис, види, функції. (2021, 21 вересня). Mzosh19. <https://mzosh19.org.ua/121165/energeticheskoe-telo-cheloveka-opisanie-vidy-funkcii/>
- Лавриченко, Н. (2016). Множинний інтелект і обдарованість у теоретичній моделі Говарда Гарднера. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 4(58), 11–20.
- Моторнюк, У. І., & Крохмальна, Я. О. (2022). Емоційний інтелект у системі управління персоналом: структура та проблеми оцінювання. *Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення та проблеми розвитку*, 2(8), 52–60. <https://doi.org/10.23939/smeu2022.02.052>
- Парадоксальність психології людини. (б.д.). Stud.com.ua. Взято 20 грудня 2022 з [https://stud.com.ua/88301/psihologiya/paradoksalnist\\_psihologiyi\\_lyudini](https://stud.com.ua/88301/psihologiya/paradoksalnist_psihologiyi_lyudini)
- Ребро, Д. (б.д.). *10 фактів про історію та фільм «Список Шиндлера»*. Християни для України. Взято 11 грудня 2022 з <https://c4u.org.ua/10-faktiv-pro-istoriyu-ta-film-spysokshyndlera/>
- Романенко, М. І., Братаніч, Б. В., & Куций, А. М. (2019). Соціальний інтелект як предмет філософських та психологічних досліджень. *Гілея*, 140(1), 2, 37–40.
- Соціальний інтелект: що це таке в психології, тести, методики діагностики та розвитку. (2022, 6 лютого). Alexus. <https://alexus.com.ua/socialnij-intelekt-shho-ce-take-v-psihologii%D1%97-testi-metodiki-diaagnostiki-ta-rozvitok/>
- «Сродна праця» як основний принцип самореалізації людини. (б.д.). Studwood. Взято 20 листопада 2022 з [https://studwood.net/2537661/filosofiya/srodna\\_pratsya\\_osnovniy\\_printsip\\_samorealizatsiyi\\_lyudini](https://studwood.net/2537661/filosofiya/srodna_pratsya_osnovniy_printsip_samorealizatsiyi_lyudini)
- Стрикалюк, Б. (2018, 26 червня). *Психоаналіз Зігмунда Фрейда. Теорія психоаналізу*. Філософія і Релігійзнавство. <https://tureligious.com.ua/psyhoanaliz-zyhmunda-frejda-teoriya-psyhoanalizu/>
- Тишкевич, М. (2023, 1 квітня). Абрагам Маслоу та його кроки до щастя. *Український інтерес*. <https://uain.press/blogs/abragam-maslou-ta-jogo-kroky-do-shhastyu-1209346>
- Ткаченко, Л. І. (2012). *Проблема розвитку особистості в педагогічній спадщині Григорія Савича Сковороди* [Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова].
- Тунельний зір: причини, діагностика, лікування. (2022, 20 листопада). Promedical. <https://promedical.com.ua/hvorobi/tunelnij-zir-prichini-diaagnostika-likuvannja/>
- Фокус уваги. (б.д.). Psychologis. Взято 11 грудня 2022 з [http://psychologis.com.ua/fokus\\_vnimanija.htm](http://psychologis.com.ua/fokus_vnimanija.htm)



- Шабаліна, О. М. (2018). Філософсько-дослідницька платформа С. Кравчинського та А. Годовської у створенні вистави «Батаї і світанок нових днів». *Танцювальні студії*, 2, 69–75. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154494>
- Шабаліна, О. М. (2021). Маска та емоційно-тілесний інтелект у мистецтві танцю ХХ – початку ХХІ століття. *Танцювальні студії*, 4(1), 51–63. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.1.2021.236223>
- Beldoch, M. (1964). Sensitivity to expression of emotional meaning in three modes of communication. In J. R. Davitz (Ed.), *The communication of emotional meaning* (pp. 31–42). McGraw-Hill.
- Elkins, J. (1995). Art history and images that are not art. *The Art Bulletin*, 77(4), 553–571.
- Goleman, D. (1995). *Emotional intelligence*. Bantam Books.
- Greaves, D. A., Pinti, P., Din, S., Hickson, R., Diao, M., Lange, C., Khurana, P., Hunter, K., Tachtsidis, I., & Hamilton, A. F. C. (2022). Exploring theater neuroscience: Using wearable functional near-infrared spectroscopy to measure the sense of self and interpersonal coordination in professional actors. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 34(12), 2215–2236. [https://doi.org/10.1162/jocn\\_a\\_01912](https://doi.org/10.1162/jocn_a_01912)
- Leuner, B. (1966). Emotionale Intelligenz und Emanzipation. Eine psychodynamische Studie über die Frau. *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, 15(6), 196–203.
- Payne, W. L. (1985). *A study of emotion: Developing emotional intelligence* [Doctoral Dissertation, The Union for Experimenting Colleges and Universities].
- Steiner, C., & Perry, P. (1997). *Achieving Emotional Literacy*. Avon Books.
- The arts. (n.d.). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved October 14, 2022, from <https://web.archive.org/web/20201008171250/https://www.britannica.com/topic/the-arts>
- Vernier Culture: theatre dance musique cirque 2021/2022 [Brochure]. (2022). Atar Roto Presse SA.

## REFERENCES

- Beldoch, M. (1964). Sensitivity to expression of emotional meaning in three modes of communication. In J. R. Davitz (Ed.), *The communication of emotional meaning* (pp. 31–42). McGraw-Hill [in English].
- Brahina, K. I. (2022). *Hubrystychna motyvatsiia yak umova proiavu emotsiinoho intelektu osib litnoho viku* [Hubristic motivation as a condition for the manifestation of emotional intelligence of elderly people] [Doctoral Dissertation, Lesya Ukrainka Volyn National University] [in Ukrainian].
- Dumkoformy* [Opinion forms]. (2021, November 30). Publish Ukraine. <https://publish.com.ua/nepiznane/dumkoformi.html> [in Ukrainian].
- Elkins, J. (1995). Art history and images that are not art. *The Art Bulletin*, 77(4), 553–571 [in English].
- Enerhetychne tilo liudyny: opys, vydy, funktsii* [Human energy body: description, types, functions]. (2021, September 21). Mzosh19. <https://mzosh19.org.ua/121165/energeticheskoe-telocheloveka-opisanie-vidy-funkcii/> [in Ukrainian].
- Fokus uvahy* [Focus of attention]. (n.d.). Psykholohis. Retrieved December 11, 2022, from [http://psychologis.com.ua/fokus\\_vnimanija.htm](http://psychologis.com.ua/fokus_vnimanija.htm) [in Ukrainian].
- Goleman, D. (1995). *Emotional intelligence*. Bantam Books [in English].
- Greaves, D. A., Pinti, P., Din, S., Hickson, R., Diao, M., Lange, C., Khurana, P., Hunter, K., Tachtsidis, I., & Hamilton, A. F. C. (2022). Exploring theater neuroscience: Using wearable functional near-infrared spectroscopy to measure the sense of self and interpersonal coordination in professional actors. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 34(12), 2215–2236. [https://doi.org/10.1162/jocn\\_a\\_01912](https://doi.org/10.1162/jocn_a_01912) [in English].



- Lavrychenko, N. (2016). Mnozhynnyi intelekt i obdarovanist u teoretychnii modeli Hovarda Hardnera [The multiple intelligences and giftedness in the theoretical model of Howard Gardner]. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, 4(58), 11–20 [in Ukrainian].
- Leuner, B. (1966). Emotionale Intelligenz und Emanzipation. Eine psychodynamische Studie über die Frau [Emotional intelligence and emancipation. A psychodynamic study on women]. *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, 15(6), 196–203 [in German].
- Motorniuk, U. I., & Krokmalna, Ya. O. (2022). Emotsiynyi intelekt u systemi upravlinnia personalom: struktura ta problemy otsiniuvannia [Emotional intelligence in the staff management system: structure and problems of assessment]. *Management and Entrepreneurship in Ukraine: Stages of Formation and Problems of Development*, 2(8), 52–60. <https://doi.org/10.23939/smeu2022.02.052> [in Ukrainian].
- Paradoksalnist psykholohii liudyny [Paradoxical nature of human psychology]. (n.d.). Stud.com.ua. Retrieved December 20, 2022, from [https://stud.com.ua/88301/psihologiya/paradoksalnist\\_psihologiyi\\_lyudini](https://stud.com.ua/88301/psihologiya/paradoksalnist_psihologiyi_lyudini) [in Ukrainian].
- Payne, W. L. (1985). *A study of emottion: Developing emottional intelligence* [Doctoral Dissertation, The Union for Experimenting Colleges and Universities] [in English].
- Rebro, D. (n.d.). *10 faktiv pro istoriiu ta film "Spysok Shyndlera"* [10 facts about the story and the movie "Schindler's List"]. Khrystyiany dlia Ukrainy. Retrieved December 11, 2022, from <https://c4u.org.ua/10-faktiv-pro-istoriyu-ta-film-spysok-shyndlera/> [in Ukrainian].
- Romanenko, M. I., Bratanich, B. V., & Kutsyi, A. M. (2019). Sotsialnyi intelekt yak predmet filosofskykh ta psykholohichnykh doslidzhen [Social intelligence as a subject of philosophical and psychological research]. *Hileya*, 140(1), 2, 37–40 [in Ukrainian].
- Shabalina, O. M. (2018). Filosofsko-doslidnytska platforma S. Kravchynskoho ta A. Hodovskoi u stvorenni vystavy "Batai i svitanok novykh dniv" [Philosophical and research platform of S. Kravchinski and A. Godovska in creating "Bataille and retention of new days"]. *Dance Studies*, 2, 69–75. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154494> [in Ukrainian].
- "Srodna pratsia" yak osnovnyi pryntsyyp samorealizatsii liudyny ["Related work" as the main principle of human self-realization]. (n.d.). Studwood. Retrieved November 20, 2022, from [https://studwood.net/2537661/filosofiya/srodna\\_pratsya\\_osnovniy\\_printsip\\_samorealizatsiyi\\_lyudini](https://studwood.net/2537661/filosofiya/srodna_pratsya_osnovniy_printsip_samorealizatsiyi_lyudini) [in Ukrainian].
- Shabalina, O. M. (2021). Maska ta emotsiino-tilensnyi intelekt u mystetstvi tantsiu XX – pochatku XXI stolittia [Mask and emotional and bodily intelligence in the art of dance of the 20th – early 21st centuries]. *Dance Studies*, 4(1), 51–63. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.1.2021.236223> [in Ukrainian].
- Sotsialnyi intelekt: shcho tse take v psykholohii, testy, metodyky diahnostryky ta rozvytok [Social intelligence: what it is in psychology, tests, diagnostic methods and development]. (2022, February 6). Alexis. <https://alexus.com.ua/socialnij-intelekt-shho-ce-take-v-psixologi%D1%97-testi-metodiki-diaagnostiki-ta-rozvitok/> [in Ukrainian].
- Steiner, C., & Perry, P. (1997). *Achieving Emotional Literacy*. Avon Books [in English].
- Strykaliuk, B. (2018, June 26). *Psykhoanaliz Zihmunda Freida. Teoriia psykhoanalizu* [Psychoanalysis of Sigmund Freud. The theory of psychoanalysis]. Filsofia i Relihiieznavstvo. <https://tureligious.com.ua/psyhoanaliz-zyhmunda-frejda-teoriya-psyhoanalizu/> [in Ukrainian].
- The arts. (n.d.). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved October 14, 2022, from <https://web.archive.org/web/20201008171250/https://www.britannica.com/topic/the-arts> [in English].
- Tkachenko, L. I. (2012). *Problema rozvytku osobystosti v pedahohichnii spadshchyni Hryhorii Savycha Skovorody* [The problem of personality development in the pedagogical heritage of Gregory S. Skovoroda] [Abstract of PhD Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University] [in Ukrainian].



- Tunelnyi zir: prychny, diahnostyka, likuvannia* [Tunnel vision: causes, diagnosis, treatment]. (2022, November 20). Promedical. <https://promedical.com.ua/hvorobi/tunelnij-zir-prichini-diaagnostika-likuvannja/> [in Ukrainian].
- Tyshkevych, M. (2023, April 1). *Abraham Maslou ta yoho kroky do shchastia* [Abraham Maslow and his steps to happiness]. *Ukrainskyi interes*. <https://uain.press/blogs/abragam-maslou-ta-jogo-kroky-do-shhastya-1209346> [in Ukrainian].
- Varii, M. Y. (2018). Pidsvidomyi riven psykhyky liudyny u psykhoenerhetychnii kontseptsii: osnovni zasady [The subconscious level of the human psyche in the psychic and energetic conception: the basic principles]. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, 6(69), 165, 73–77. <http://doi.org/10.31174/SEND-PP2018-165VI69-17> [in Ukrainian].
- Vernier Culture: theatre dance musique cirque 2021/2022* [Brochure]. (2022). Atar Roto Presse SA [in English].



УДК 793.3:[614.8:616-001  
DOI: 0.31866/2616-7646.6.1.2023.283731

## ФАКТОРИ РИЗИКУ ТРАВМАТИЗМУ В ХОРЕОГРАФІЇ

## RISK FACTORS OF INJURIES IN CHOREOGRAPHY

**Башкірова Вікторія Валеріївна,**  
викладач хореографічних дисциплін,  
коледж хореографічного мистецтва  
«Київська муніципальна академія танцю  
імені Сержа Лифаря»,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0009-0000-4695-7578>,  
[viktoribashkirova@gmail.com](mailto:viktoribashkirova@gmail.com)

**Victoriia Bashkirova,**  
Lecturer of Choreographic Disciplines,  
College of Choreographic Art  
Serge Lifar Kyiv Municipal  
Academy of Dance,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0009-0000-4695-7578>,  
[viktoribashkirova@gmail.com](mailto:viktoribashkirova@gmail.com)

**Нежива Світлана Миколаївна,**  
старший викладач кафедри  
теоретичних дисциплін,  
коледж хореографічного мистецтва  
«Київська муніципальна академія танцю  
імені Сержа Лифаря»,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0009-0002-2800-4495>,  
[gan9891@bigmir.net](mailto:gan9891@bigmir.net)

**Svitlana Nezhyva,**  
Senior Lecturer at the Theoretical  
Disciplines Department,  
College of Choreographic Art  
Serge Lifar Kyiv Municipal  
Academy of Dance,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0009-0002-2800-4495>,  
[gan9891@bigmir.net](mailto:gan9891@bigmir.net)

### Анотація

**Мета статті** – проаналізувати основні причини, які призводять до травм у танцювальних виконавців, а також надати практичні поради та рекомендації для зменшення цього ризику. **Методологія.** У дослідженні використано такі методи: аналіз літератури – було проведено систематичний огляд наукових статей, розвідок та публікацій, пов'язаних із травматизмом у хореографії. Цей метод дозволив зібрати важливу інформацію про фактори ризику, типові травми та їхні причини; статистичний аналіз – зібрані дані про травми та їхні причини проаналізовано з метою встановлення показників частоти, розподілу травм та визначення взаємозв'язків між факторами ризику; узагальнення результатів – отримані дані були узагальнені та проаналізовані з метою формулювання висновків і розробки рекомендацій для зменшення ризику травматизму в хореографії. **Наукова новизна.** Для запобігання травм у запропонованому дослідженні надано рекомендації, які базу-

### Abstract

**The purpose of the article** is to analyze the major causes of injuries in dance performers and provide practical advice and recommendations to reduce this risk. **Research methodology.** In order to conduct the study, a systematic review of scientific articles, research, and publications related to injuries in choreography was performed through literature analysis. This method allowed us to collect important information about risk factors, typical injuries and their causes. The statistical analysis allowed the collected data on injuries and their causes to be analyzed to establish frequency rates and distribution of injuries and to determine the relationships between risk factors. Using the synthesis of results, the data were summarized and analyzed to draw conclusions and develop recommendations to reduce the risk of injury in choreography. **Scientific novelty.** To prevent injuries, this study provides recommendations based on a synthesis of scientific evidence and practical experience. Considering the various causes of





ються на поєднанні наукових даних та практичного досвіду. Враховуючи різноманітні причини травматизму, включаючи фізичні, психологічні і технічні фактори, а також важливість правильної фізичної підготовки, техніки та відпочинку, ці рекомендації сприятимуть зниженню ризику травм і поліпшенню загального здоров'я танцівників. **Висновки.** Вивчення ризиків травматизму в хореографії є важливим напрямом досліджень, спрямованих на збереження здоров'я танцівників. Воно розкриває різні аспекти, які спричиняють травми в цій області, включаючи фізичні, психологічні, технічні та режимні фактори. Дослідження також ідентифікує найпоширеніші види травм, такі як звивання, розтягнення, переломи, забої і здуття суглобів, та аналізує їх причини. Це дозволяє розробити рекомендації для запобігання цим травмам, включаючи правильну техніку виконання рухів, фізичну підготовку та режим тренувань.

**Ключові слова:**

*хореографічні травми; фактори розвитку; хореографія; реабілітація; фізіотерапія; тренування.*

injuries, including physical, psychological and technical factors, as well as the importance of proper physical training, technique and rest, these recommendations will help reduce the risk of injury and improve the overall health of dancers. **Conclusions.** Studying the risks of injury in choreography is an important area of research aimed at preserving dancers' health. It reveals the various aspects that cause injuries in this field, including physical, psychological, technical and regimen factors. The study also identifies the most common types of injuries, such as twists, sprains, fractures, bruises and joint swelling, and analyses their causes. This allows us to develop recommendations for preventing these injuries, including proper movement technique, physical fitness and training regime.

**Keywords:**

*choreographic injuries; developmental factors; choreography; rehabilitation; physiotherapy; training.*

**Актуальність теми дослідження.** Хореографія, мистецтво танцю демонструють велику красу та експресію, втілюючи рух у неповторні образи. Танець, як і будь-яка фізична діяльність, супроводжується ризиком травм і пошкоджень. У своїй складній техніці та потужних емоціях, які передаються через танцювальне виконавство, хореографія може ставити перед танцівниками низку факторів ризику. Для того, щоб розуміти ці ризики й уникати можливих травм, необхідно детально вивчити їхні причини та способи запобігання. Розуміння факторів ризику травматизму в хореографії є ключовим для здоров'я танцівників та тривалості їхньої професійної кар'єри.

**Аналіз останніх досліджень.** Робота ґрунтується на аналізі науково-методичної літератури, наукових статей, періодичних видань та напрацювань вчених і дослідників, серед яких S. J. Kenny, O. O. Петрик, Л. М. Червонська, В. І. Горошко.

**Мета статті** – проаналізувати основні причини, які призводять до травм у танцювальних виконавців, а також надати практичні поради та рекомендації для зменшення цього ризику.

**Виклад основного матеріалу.** Аналіз ризикових зон тіла в хореографії дає можливість зрозуміти, які з них найбільш вразливі до травм. Основні ризикові зони, які можна виділити, включають ноги, гомілки, коліна, стегна, спину, шию, зап'ястя та стопи. Розглянемо кожну із цих зон детальніше:



– Ноги. Танцівники нерідко стикаються із травмами стоп та їхніх ділянок, таких як п'яти і носок. Це можуть бути звивання, розтягнення зв'язок, переломи, а також різні ушкодження, спричинені повторними стрибками і стрибками на ноги.

– Гомілки та коліна. Танцюристи піддають гомілки та коліна значному навантаженню під час різних виконавських елементів, таких як скакання, прогини та повороти. Травмами, пов'язаними із цими ділянками, можуть бути забої, розтягнення зв'язок, меніскальні ушкодження та переломи.

– Стегна. Інтенсивні танцювальні рухи, які вимагають силового зусилля і гнучкості, можуть ставити під загрозу стегна. Розтягнення м'язів стегна, перенапруження та неправильна техніка можуть призвести до забоїв, розривів м'язів та інших м'язових ушкоджень.

– Спина і шия. Звороти, нахили, гнучкість та акробатичні елементи в хореографії можуть ставити під загрозу спину і шию. Неправильна техніка виконання, надмірна напруга та перенавантаження спричиняють травми хребта, такі як напруження м'язів спини, грижі диску.

– Зап'ястя. Хореографічні рухи, які включають підняття та повороти рук, ставлять під загрозу зап'ястя. Перенавантаження, погана підтримка або неправильна техніка призводять до розтягнення зв'язок, зап'ястних бурситів та зап'ястних тендинітів.

– Стопи. Танцівники виконують багато складних рухів, які потребують гнучкості, стійкості та точності стоп. Неправильне розташування, перенапруження або недостатня підтримка стоп можуть призвести до травм, таких як забої, розтягнення зв'язок, зап'ястя або п'яти (Smith et al., 2016, p. 54).

Вивчення механізмів травматизму цих ризикових зон тіла дозволяє краще розуміти фактори, що спричиняють травми в хореографії. Наприклад, основними причинами травматизму можуть бути недостатня гнучкість, слабкість м'язів, неправильна техніка виконання рухів або надмірне навантаження. Результати досліджень сприятимуть розробці ефективних методів профілактики, а саме правильної фізичної підготовки, розтяжок, коректної техніки виконання рухів та застосування захисного спорядження, що зменшує ризик травматизму в цих конкретних ділянках тіла.

Фізичні фактори ризику в хореографії можуть включати ряд аспектів, які збільшують імовірність травм. Ось деякі з них:

– Недостатня міцність, витривалість та загальна фізична підготовка можуть збільшити ризик травм. Слабкі м'язи і недостатня фізична витривалість можуть призвести до неправильного виконання рухів, втрати контролю над тілом і збільшення навантаження на суглоби та м'язи, що спричинятиме пошкодження.

– Недостатня гнучкість тіла може обмежувати діапазон руху і призводить до неправильного розташування тіла. Це може підвищити ризик травм, оскільки виконання складних елементів з обмеженим діапазоном руху може бути небезпечним для суглобів та м'язів.

– Нестабільні або слабкі суглоби можуть збільшити ризик травм. Неправильне розташування або нестабільність суглобів можуть привести до неправильної дистрибуції навантаження під час рухів і збільшити небезпеку пошкодження.



– Некоректна техніка виконання рухів може підвищити ризик травм. Неправильне розташування тіла, надмірне навантаження на окремі частини тіла або неправильний руховий шаблон можуть бути причинами травм.

– Надмірне тренування без достатнього відпочинку і відновлення може призвести до перенапруження тканин тіла (McEwen & Young, 2011, p. 160).

Психологічні фактори ризику в хореографії включають ряд аспектів, які можуть збільшити ймовірність травм. Серед них:

– Високий рівень стресу: танцюристи часто стикаються з великим психологічним навантаженням через виступи на сцені, конкурси, іспити або тренування тощо. Це може впливати на їх психоемоційний стан, знижувати концентрацію та увагу, що може призвести до неправильної техніки виконання рухів і збільшити ризик травм.

– Тривога, нервовість й емоційне напруження впливають на фізичну і психічну готовність танцюриста та можуть призвести до погіршення координації рухів, поганой техніки виконання і збільшення ризику травм.

– Недостатня концентрація: неправильна або недостатня увага під час виконання складних хореографічних рухів може призвести до неправильного розташування тіла, недостатнього контролю над рухами і збільшення ризику травм. Причинами цього можуть бути втома, розподіл уваги на багато завдань або емоційний стан.

Дослідження психологічних факторів ризику можуть спрямовуватись на розробку та впровадження методів зниження стресу, поліпшення психологічного благополуччя танцюристів та підвищення рівня концентрації під час тренувань і виступів (Kenny et al., 2016, p. 1001).

Рекомендації для запобігання травмам включають:

– Створення розумної тренувальної програми, яка враховує розподіл навантаження, відпочинок і відновлення, може допомогти уникнути перенапруження та втоми.

– Навчання правильній техніці виконання рухів і контроль за тілом, що допоможе уникнути неправильного розташування суглобів і надмірного навантаження на м'язи.

– Розігрівання та розтяжку. Перед тренуваннями та виступами проведіть належне розігрівання, яке включає легкі аеробні вправи і розтяжку м'язів для поліпшення гнучкості та підготовки тіла до фізичного навантаження.

– Поступове збільшення інтенсивності та обсягу тренувань дозволить вашому тілу адаптуватися до нових навантажень. Уникайте раптового збільшення навантаження, що може негативно вплинути на м'язи та суглоби.

– Правильний вибір взуття та екіпірування. Відповідне взуття та екіпірування можуть забезпечити підтримку та захист суглобів і м'язів під час тренувань і виступів. Вибирайте взуття з амортизуючими підшвами та добре підходящими підтримуючими вставками.

– Працюйте із кваліфікованим тренером або інструктором, який може надати вам правильну техніку виконання рухів, поради щодо тренувань і виступів, а також спостерігати за вами, щоб виявити можливі проблеми або недоліки.

– Дбайте про своє фізичне і психологічне благополуччя. Регулярна фізична активність, здорове харчування, достатній сон і відпочинок, а також зменшення рівня стресу підвищать вашу стійкість до травм і сприятимуть загальному здоров'ю.



– Ретельна реабілітація та відновлення: у разі травми важливо надати своєму тілу достатньо часу для відновлення та реабілітації. Дотримуйтесь порад і інструкцій лікарів і фахівців із фізичної терапії, щоб повернутися до тренувань і виступів тільки після повного відновлення (Горошко, 2020, с. 173).

Режим тренувань та відпочинку є важливим аспектом запобігання травмам у хореографії. Недостатня підготовка та перевтома збільшують ризик травм. Оптиміальний режим тренувань та відпочинку передбачає кілька важливих кроків.

Передусім визначте розумний графік тренувань. Розподіліть їх протягом тижня таким чином, щоб уникнути надмірного навантаження в один день і забезпечити достатній час для відновлення між тренуваннями. Розподіліть інтенсивні та менш інтенсивні тренування в різні дні, щоб ваше тіло мало можливість відновитися.

Поступово збільшуйте навантаження під час тренувань. Уникайте раптового збільшення інтенсивності або обсягу тренувань, що може перевантажити ваше тіло і призвести до травми. Поступово збільшуйте навантаження з часом, дозволяючи вашому тілу адаптуватися.

Включіть відпочинок і реабілітацію у свій графік тренувань. Надайте своєму тілу достатньо часу для відпочинку і відновлення. Встановіть дні відпочинку, коли ви не проводите тренування і даєте можливість м'язам і суглобам відновитися. Крім того, включіть розтяжку, м'язову релаксацію та інші методи покращення відновлення у свою реабілітаційну програму.

Працюйте під керівництвом досвідченого тренера або інструктора, який допоможе вам розробити індивідуальний графік тренувань та відпочинку, враховуючи ваші потреби і можливості (Петрик, 2012, с. 405–406).

Професійна діагностика та реабілітація є важливими етапами у лікуванні травм, а також у попередженні повторних травм у хореографії. При виникненні травми важливо звернутися до медичного спеціаліста для діагностики та оцінки важкості травми, які можуть включати фізичний огляд, обстеження інструментами, рентгенографію, МРТ або інші діагностичні процедури. Це допоможе встановити точний діагноз і розробити план лікування. Залежно від типу травми, лікування може включати консервативні методи, такі як фізіотерапія, медикаментозне лікування, використання ортезів або хірургічна інтервенція. Мета лікування полягає в поліпшенні зцілення травми, відновленні функцій та зменшенні ризику повторних травм (Мартиненко, 2016, с. 180).

Фізіотерапія грає важливу роль у відновленні функцій після травми. Фізіотерапевт розробляє індивідуальну програму вправ і терапевтичних процедур, спрямованих на покращення м'язової сили, гнучкості, стійкості та повернення до попереднього рівня активності. Це може включати масаж, розтяжку, вправи з вагами, роботу з балансом та координацією.

Після травми важливо поступово повертатися до тренувань і виступів. Тренер або фізіотерапевт допоможуть вам розробити план поступового повернення до навантажень з урахуванням вашого стану і можливостей. Важливими аспектами є поступове збільшення інтенсивності тренувань, правильна техніка виконання рухів та врахування сигналів вашого тіла про необхідність відпочинку і відновлення. Плануйте регулярні дні відпочинку, коли ви не проводите тренування, щоб дати можливість вашому тілу відновитися. Крім того, включіть елементи розтяж-



ки, релаксації та рекреації у свою програму, щоб підтримувати гнучкість і забезпечувати психологічний відпочинок.

Варто звернути увагу на забезпечення належного харчування та гідратації. Правильне харчування, збагачене необхідними макро- і мікроелементами, допоможе підтримувати здоров'я кісток і м'язів, а також підвищувати енергетичний рівень. Не забувайте про важливість вживання достатньої кількості рідини для забезпечення гідратації під час тренувань (Червонська & Ускова, 2019, с. 67).

Одним з інноваційних методів попередження травматизму в хореографії є впровадження біомеханічного аналізу рухів. Цей метод полягає у вивченні рухів танцювальних постановок із використанням спеціальних технологій, таких як 3D-комп'ютерне моделювання, датчики руху та аналізатори динаміки руху. Збір та аналіз даних про рухи дозволяє виявити незбалансованість, неправильну підтримку, надмірне навантаження на певні частини тіла, що можуть призводити до травм. На основі цих відомостей можна розробляти індивідуальні корекційні вправи та рекомендації для кожного танцюриста з метою попередження неправильних рухових звичок і зменшення ризику травм.

Ще одним інноваційним методом є використання технологій віртуальної реальності. Вони дозволяють танцюристам віртуально переживати і повторювати складні рухи і постановки, виконувати вправи на покращення техніки та балансу без фізичного навантаження. Це дозволяє знизити ризик травм, особливо при виконанні складних елементів або нових постановок (Петрик, 2012, с. 407).

Наступним інноваційним методом є впровадження психологічної підтримки танцюристів. Спортивна психологія може допомогти танцюристам зосередитися, контролювати стрес та емоції, впоратися зі страхом перед виконанням складних рухів або виступів. Психологічна підтримка включає індивідуальні консультації, тренування з ментальної релаксації, а також психологічну підготовку перед виступами.

Інноваційними методами попередження травматизму в хореографії також є різноманітні фізіотерапевтичні підходи та способи реабілітації. Один із них – масаж – може бути використаний для полегшення напруги у м'язах, покращення кровообігу та сприяння загоєнню тканин. Терапевтична гімнастика, зі свого боку, дозволяє зміцнювати м'язи, удосконалювати гнучкість та руховий контроль, що сприяє зменшенню ризику травм. Електротерапія – це використання електричних стимулів для зняття болю, зміцнення м'язів та поліпшення кровообігу у травмованій області. Апаратурні методи, такі як ультразвукова терапія чи лазерна терапія, також можуть використовуватися для прискорення загоєння тканин та зняття запалення (McEwen & Young, 2011, p. 168).

**Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження ризиків травматизму в хореографії полягає в інтегрованому підході до вивчення різних аспектів, які спричиняють травми в цій області. Попередні дослідження часто фокусувалися на окремих аспектах, таких як техніка виконання рухів або фізична підготовка. Однак це дослідження розширює наше розуміння ризикових факторів, включаючи фізичні, психологічні та технічні аспекти, а також режим тренувань і професійну діагностику.

Крім того, для запобігання травм це дослідження пропонує рекомендації, які базуються на поєднанні наукових даних та практичного досвіду. Враховуючи різноманітні причини травматизму, включаючи фізичні, психологічні та технічні фактори, а також важливість правильної фізичної підготовки, техніки і відпочин-





ку, ці рекомендації сприятимуть зниженню ризику травм і поліпшенню загально-го здоров'я танцівників.

Також наукова новизна полягає в дослідженні конкретних частин тіла, які найчастіше піддаються травмам у хореографії, а також механізмів травматизму цих ділянок тіла. Вивчення цих аспектів може допомогти у розробці специфічних стратегій профілактики травм, спрямованих на зменшення ризику та підвищення безпеки танцівників.

**Висновки.** Аналіз ризиків травматизму в хореографії є важливим напрямом досліджень, спрямованих на збереження здоров'я танцівників. Він розкриває різні аспекти, які спричиняють травми в цій області, включаючи фізичні, психологічні, технічні та режимні фактори.

Фізичними факторами ризику є недостатня фізична підготовка, погана гнучкість, неправильна техніка виконання рухів та недостатнє відновлення. Психологічні аспекти можуть включати високий рівень стресу, тривоги та недостатню концентрацію. На ризик травматизму також впливають техніка виконання рухів і режим тренувань.

Дослідження ідентифікує найпоширеніші види травм, як-от звивання, розтягнення, переломи, забої і здуття суглобів, та аналізує їх причини. Це дозволяє розробити рекомендації для запобігання цим травмам, включаючи правильну техніку виконання рухів, фізичну підготовку та режим тренувань.

Для запобігання травм у хореографії рекомендується також враховувати аспекти фізичної підготовки, режим тренувань та відпочинку. Організований підхід до тренувань, включаючи регулярні періоди відпочинку, фізіотерапію та масаж, допоможе уникнути перенавантаження і забезпечити належну реабілітацію після травм.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Горошко, В. І. (2020, 19 листопада). Профілактика травматизму в танцювальних колективах. В *Фізична реабілітація та здоров'язбережувальні технології: реальні і перспективи* [Матеріали конференції] (с. 171–173). Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка».
- Мартиненко, О. (2016). *Теорія і методика роботи з хореографічним колективом*. Видавець Ткачук О. В.
- Петрик, О. О. (2012). Травматизм як мотивація для самовдосконалення у хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 29, 400–408.
- Червонська, Л. М., & Ускова, А. Л. (2019, 19 квітня). Запобігання травматизму на уроках класичного танцю у процесі професійної підготовки студентів-хореографів. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти* [Матеріали конференції] (с. 66–68). Візаві.
- Kenny, S. J., Whittaker, J. L., & Emery, C. A. (2016). Risk factors for musculoskeletal injury in preprofessional dancers: a systematic review. *British Journal of Sports Medicine*, 50(16), 997–1003. <https://doi.org/10.1136/bjsports-2015-095121>
- McEwen, K., & Young, K. (2011). Ballet and pain: reflections on a risk-dance culture. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 3(2), 152–173. <https://doi.org/10.1080/2159676X.2011.572181>
- Smith, T. O., Davies, L., De Medici, A., Hakim, A., Haddad, F., & Macgregor, A. (2016). Prevalence and profile of musculoskeletal injuries in ballet dancers: A systematic review and meta-analysis. *Physical Therapy in Sport*, 19, 50–56. <https://doi.org/10.1016/j.ptsp.2015.12.007>





## REFERENCES

---

- Chervonska, L. M., & Uskova, A. L. (2019, April 19). Zapobihannia travmatyzmu na urokakh klasychnoho tantsiu u protsesi profesiinoi pidhotovky studentiv-khoreohrafiu [Prevention of injuries at classical dance lessons in the process of professional training of choreographer students]. *Suchasni stratehii rozvytku khoreohrafichnoi osvity* [Modern strategies for the development of choreographic education] [Conference proceedings] (pp. 66–68). Vizavi [in Ukrainian].
- Horoshko, V. I. (2020, November 19). Profilaktyka travmatyzmu v tantsiuvalnykh kolektyvakh [Injury prevention in dance groups]. In *Fizychna rehabilitatsiia ta zdoroviazberezhuvalni tekhnolohii: realii i perspektyvy* [Physical rehabilitation and health-saving technologies: realities and perspectives] [Conference proceedings] (pp. 171–173). National University "Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic" [in Ukrainian].
- Kenny, S. J., Whittaker, J. L., & Emery, C. A. (2016). Risk factors for musculoskeletal injury in preprofessional dancers: a systematic review. *British Journal of Sports Medicine*, 50(16), 997–1003. <https://doi.org/10.1136/bjsports-2015-095121> [in English].
- Martynenko, O. (2016). *Teoriia i metodyka roboty z khoreohrafichnym kolektyvom* [Theory and methods of working with a choreographic team]. O. V. Tkachuk Publisher [in Ukrainian].
- McEwen, K., & Young, K. (2011). Ballet and pain: reflections on a risk-dance culture. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 3(2), 152–173. <https://doi.org/10.1080/2159676X.2011.572181> [in English].
- Petryk, O. O. (2012). Travmatyzm yak motyvatsiia dlia samovdoskonalennia u khoreohrafi [Traumatism as a motivation for self-improvement in choreography]. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 29, 400–408 [in Ukrainian].
- Smith, T. O., Davies, L., De Medici, A., Hakim, A., Haddad, Fares, H., & Macgregor, A. (2016). Prevalence and profile of musculoskeletal injuries in ballet dancers: A systematic review and meta-analysis. *Physical Therapy in Sport*, 19, 50–56. <https://doi.org/10.1016/j.ptsp.2015.12.007> [in English].

*Наукове видання*

# **ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ**

Науковий журнал

Том 6, № 1  
2023

|  |                               |
|--|-------------------------------|
| Науковий редактор                              | А. М. Підлипська              |
| Літературні редактори                          | Л. В. Таран,<br>К. А. Спрогіс |
| Редактор англomовних текстів                   | Н. І. Сарновська              |
| Бібліографічний редактор                       | Я. С. Буряк                   |
| Дизайн обкладинки                              | А. Ю. Деменчук                |
| Технічне редагування<br>та комп'ютерна верстка | О. П. Щербина                 |

*Scientific publication*

## **DANCE STUDIES**

Scientific Journal

Volume 6, No 1  
2023

Scientific Editor

A. M. Pidlypska

Literary editors

L. V. Taran,  
K. A. Sprogis

English text editor

N. I. Sarnovska

Bibliographic editor

Ya. S. Buriak

Cover design

A. Yu. Demenchuk

Technical editing  
and computer layout

O. P. Shcherbyna

Підписано до друку: 05.07.2023

Формат 70x100 1/16  
Ум. др. арк. 7,96. Обл. др. арк. 6,52.  
Наклад 100 прим.  
Замовлення № 5046

Видавничий центр КНУКіМ  
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру  
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції  
серія ДК № 4776 від 09.10.2014