

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФІЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ І СПОРТУ УКРАЇНИ

Кафедра хореографії і танцювальних видів спорту



МАТЕРІАЛИ

Міжнародної науково-
практичної конференції
«Хореографічна термінологія:
виклики сучасності»

12 листопада 2025 року

Київ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФІЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ І СПОРТУ УКРАЇНИ
Кафедра хореографії і танцювальних видів спорту



МАТЕРІАЛИ

Міжнародної науково-практичної конференції
«Хореографічна термінологія: виклики сучасності»

12 листопада 2025 року

Київ 2025

Редакційна колегія:

Соронович Ігор Михайлович Кандидат наук з фізичного виховання та спорту, майстер спорту України міжнародного класу, суддя міжнародної категорії WDC, завідувач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України, керівник Всеукраїнської ради спортивних танців, керівник Асоціації спортивних танців м. Києва

Козинко Лілія Леонідівна Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України

Хом'яченко Олеся Олександрівна Доктор філософії з фізичної культури і спорту, старший викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України

ББК 75.151.2

УДК 792.8

Хор 79

Хореографічна термінологія: виклики сучасності: Збірник тез доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 12 листопада 2025 р. [Електронний ресурс]. – К., 2025. – 145 с.

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Хореографічна термінологія: виклики сучасності», проведеною кафедрою хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України 12 листопада 2025 р. До збірника увійшли тези учасників конференції у авторській редакції.

Затверджено на засіданні кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України протокол № 7 від 23 грудня 2025 р.

© Автори статей

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1. Хореографічна термінологія: між традицією та сучасністю***Чепалов Олександр Іванович***

Проблеми узгодження дефініцій на теренах хореології..... 5

Сосіна Валентина Юрївна

Термінологія в спорті і хореографії: особливості та значення..... 8

Плахотнюк Олександр Анатолійович

Проблематика українського термінологічного словника хореографічного мистецтва: подолання наслідків зросійщення та знищення української культури імперськими впливами..... 12

Білаш Ольга Сергіївна

Хореографічна термінологія між традицією і глобалізацією: французька, англійська та українська системи у професійній підготовці здобувачів освіти..... 17

Кузик Олег Євгенович

Антологія хореографічної культури: етапи розвитку та класифікація танцю..... 22

Щур Людмила Богданівна

Хореографічний термін як носій культурної пам'яті..... 30

Козинко Лілія Леонідівна

Питання термінологічного визначення «перформативних мистецтв» у сучасних реаліях створення стандартів вищої освіти..... 33

Рубан Віктор Васильович

Танцплан для гармонізації взаємодії у хореографічній освіті: міжнародний та український досвід..... 39

Вероніка Зінченко-Гоцуляк

Музикознавчі аспекти інтерпретації поняття «сучасний український балет»..... 44

Солонинка Тетяна Василівна

Термінологія українського автентичного та народно-сценічного танцю: точки перетину та спільні елементи..... 47

Вельган Лілія Петрівна

Слово і рух: взаємодія терміна та хореографічного жесту у сценічній практиці..... 49

Верховенко Ольга Анатоліївна

Напрями реформування розвитку хореографічного мистецтва в Україні в умовах сучасних інтеграційних процесів..... 52

Скиба Юлія Юрївна

Співвідношення понять «перформанс» і «перформативне мистецтво» в контексті сучасних художніх практик..... 58

СЕКЦІЯ 2. Дослідження молодих науковців***Стоколоса Олена, Маркевич Лариса***

Семантичне поле мистецтва балетмейстера: взаємодія термінів у системі хореографічних дисциплін..... 62

<i>Коверзюк Дарина Миколаївна, Козинко Лілія Леонідівна</i>	
Переосмислення поняття «пластичність» у сучасному танці: соматичні практики як простір тілесної трансформації.....	72
<i>Богуславська Юлія Андріївна, Тараненко Юлія Петрівна</i>	
Патріотичне виховання дітей засобами українського народного танцю...	76
<i>Губа Анастасія Олександрівна, Козинко Лілія Леонідівна</i>	
Визначення рівнів розвитку артистичних здібностей молодших школярів у процесі використання імпровізації на заняттях хореографії.....	80
<i>Крутієнко Матвій Віталійович, Бабак Світлана Віталіївна</i>	
Необхідність масажу для покращення гемодинаміки у танцюристів.....	85
<i>Кравченко Марія Олександрівна, Козинко Лілія Леонідівна</i>	
Хореографія як невід’ємна складова циркового номеру.....	90
<i>Кочубей Анна Олександрівна, Козинко Лілія Леонідівна</i>	
Лабан-аналіз як метод дослідження тілесності танцівника.....	95
<i>Струкова Анастасія Миколаївна, Рожкова Тетяна Андріївна</i>	
Комплексний вплив занять спортивними танцями на морфофункціональні та психоемоційні показники жінок із надмірною масою тіла.....	101
<i>Черненко Катерина Юріївна, Козинко Лілія Леонідівна</i>	
Потенціал інтеграції технік сучасного танцю у підготовці художніх гімнасток.....	105
<i>Богатирьова Майя Едуардівна, Щур Людмила Богданівна</i>	
Традиційні терміни в сучасній хореографічній практиці: нові трактування.....	108
<i>Виклюк Роксолана Романівна, Лупак Наталія Миколаївна</i>	
Перспективи використання сучасних цифрових систем фіксації руху у професійній підготовці майбутніх хореографів.....	113
<i>Яремій Ангеліна Ярославівна, Водяна Валентина Олександрівна</i>	
Рух як текст: семіотичні підходи.....	117
<i>Слепухін Володимир, Соколова Ольга Валеріївна</i>	
Роль візуалізації у формуванні художньо-образного мислення майбутніх хореографів.....	121
<i>Кучер Тетяна Михайлівна, Хом’яченко Олеся Олександрівна</i>	
Сучасний стан проблеми впливу самооцінки на психологічний стан та досягнення танцюристів у спортивних танцях.....	124
<i>Конобас Олексій Русланович, Сороневич Ігор Михайлович</i>	
Баланс між дисципліною та довірою в хореографії.....	128
<i>Євтушенко Тетяна Петрівна, Рожкова Тетяна Андріївна</i>	
Психолого-педагогічні чинники розвитку професійної компетентності тренера зі спортивного танцю.....	132
<i>Демков В’ячеслав Іванович, Хом’яченко Олеся Олександрівна</i>	
Теоретичні основи та особливості формування тактичної майстерності спортсменів-танцюристів на етапі спеціалізованої підготовки.....	136
<i>Єсик Ліза Володимирівна, Рожкова Тетяна Андріївна</i>	
Інтеграція сучасних іт-технологій у спортивні танці як інструмент залучення спонсорів та розвитку партнерств.....	139

СЕКЦІЯ 1: ХОРЕОГРАФІЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА СУЧАСНІСТЮ

ПРОБЛЕМИ УЗГОДЖЕННЯ ДЕФІНІЦІЙ НА ТЕРЕНАХ ХОРЕОЛОГІЇ

Чепалов Олександр Іванович

професор, доктор мистецтвознавства,

заслужений діяч мистецтв України,

завідувач кафедри хореографічного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

м. Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>

Хореологія - наука про танець (теорія танцю), яка, з деяких причин уповільнено, але в цілому впевнено, орієнтуючись на світові зразки, посідає зараз відповідне місце у колі навчальних дисциплін та вітчизняних наукових розробок. Одне з нагальних завдань цієї науки - систематизація хореографічної термінології, над чим останнім часом працювали багато науковців і практиків танцю. Проте остаточна мета ще не досягнута, а отримані результати не завжди відповідні. Особливо ті, де відбувається плутанина з базовою дефініцією «хореографія» (мистецтво створення танцю) та «хореологія» - наука для її теоретичного обґрунтування. Принаймні за аналогією з тим, що музику вивчають музикознавці (музикологи), а театральне мистецтво – театрознавці.

Український балетмейстер з великим практичним досвідом Ю. В. Колесниченко ще у 2012 році випустив довідник «Инструменты хореографа. Терминология хореографии». Вже у анотації до книги він наполягає, що «хореограф як професіонал нічим не відрізняється від професійного столяра, шахтаря, двірника (? – О.Ч.). Різниця тільки в тому, наполягає автор довідкового видання, які інструменти вони використовують і який результат при цьому отримує. Терміни – ті ж інструменти. Знання термінів розширює можливості професіонала-хореографа» [1, с. 2].

Слова дослідника можна розуміти так, що терміни, які вживає хореограф, дорівнюють мітлі двірника або рубанку столяра. Вочевидь ігнорується специфіка роботи хореографа, який оперує не з термінами (хоча, звичайно, вживає їх у роботі),

а з цілком матеріальними тілами танцівників, а водночас й метафізичними поняттями, тобто хореографічними образами. Показово, що рецензентом книги виступила кандидат філологічних наук Ю. Дядищева-Ростовецька, яка класифікувала її як лексикографічне видання, себто словник. Проте професійні критерії до довідника з хореографічного мистецтва, як на мене, дещо інші: це має бути не старанний конспект або реферат текстів інших авторів, а вмотивоване пояснення власної позиції, що на них спирається або ж їх спростовує.

Подібну ж помилку припускає український дослідник Д. Шариков, який називає одну зі своїх робіт «Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури» [4]. Таким чином виходить, що культурним феноменом (тобто екстраординарним явищем) виступає у його дослідженні не хореографічна культура, а хореологія як інструмент її вивчення. До того ж Д. Шариков висуває низку строкатих дефініцій, серед яких відштовхують своєю науковою незграбністю «фулеризм», «дунканізм», «фокінізм», що нібито «властиві хореографії України», а також «необежаризм» та «ейфманізм» [3, с. 72]. Хоча для того, аби зрозуміти специфіку творчої вдачі Лої Фуллер, Айседори Дункан, Моріса Бежара, Бориса Ейфмана, вочевидь недостатньо додати до їх прізвищ псевдонаукові наліпки з «ізмами» на кінці. Випадкові або дуже поверхові ствердження та історичні невідповідності буквально переслідують дослідника, коли він розглядає такі фундаментальні дефініції як неокласика, модернізм, постмодернізм. Подібні видання можуть дезорієнтувати читачів, які не мають інших джерел інформації, та негативно впливають на реноме хореології в науковому світі, вносять плутанину у розуміння хореографічної культури як еволюційного процесу.

Насправді ж хореологія як наука про танець має допомогти майбутнім фахівцям з хореографії в опануванні теоретичних підвалин хореографічного мистецтва в широкому культурологічному контексті. Ця наукова й естетична система базується на вивченні всіх можливих форм людського руху. Вона не претендує на вирішення суто практичних завдань у галузі танцю. Її мета – зробити більш усвідомленим та стилістично цілісним створення і когнітивне прочитання хореографічного твору.

Це стосується також скомпрометованого та штучно впровадженого у різних дослідженнях поняття синтезу (або знов-таки невірно зрозумілої синкретичності), і на практиці пояснюється звичайними міждисциплінарними зв'язками у сучасних поліфункціональних складових мистецького витвору. Окремо треба сказати про дефініцію «хореавтор», уведена в обіг ще у 1930-ті роки хореографом, танцівником та теоретиком танцю українського походження С. Лифарем. Саме таке ставлення до роботи балетмейстера-постановника навіть на сучасному етапі уможливорює його юридичний статус, встановлює непорушність хореографічного малюнку та заборону його вільного використання.

Потребують більш докладного розгляду й такі стильові дефініції як танець модерн, модерн-джаз, контемпорарі, неокласика, які у зарубіжних словниках танцю отримали цілком відповідні та переконливі тлумачення. А в Україні продовжують бути дискусійними. Саме тому у глосарії власної монографії «Хореологія» (2020) я акцентую увагу на термінологічній універсалізації наукової та педагогічної діяльності у галузі танцю й наполягаю на необхідності створення українського довідкового словника термінів для фахівців хореографічного мистецтва та студентів ВНЗ відповідного профілю [2].

Якби ми у додержанні наукових та навчальних дефініцій вийшли на міжнародний рівень, нас би не змогли бюрократичними методами вичавити на інші «території», у тому числі у царину так званої «перформативності», яке виходить за межі класичної теорії мистецтв. Вочевидь, перформативність в хореографії має сенс тільки у виконавському аспекті. Бо це дійсно загальний термін для усіх виконавських (театральних та музичних) мистецьких форм, які розгортаються на сцені у реальному часі. Але не треба забувати, що образність в хореографічному мистецтві народжується (переважно і безумовно) виражальними засобами людського тіла, і тому має власну специфіку, яку не мають ані драматична вистава (здебільшого донесення тексту), ані опера, оперета, мюзикл (переважно співи з музичним акомпанементом) тощо.

Тілесна образотворчість, зрозуміло, набагато сильніша за декламаційно-оповідальний стиль і має практикуватися за іншими правилами. Позбавлення

хореографічного мистецтва права на мистецьке та культурне визначення знов-таки ігнорує його природу, блокує не тільки творчі, а й дослідницькі напрями. До того ж поняття перформативного мистецтва теоретично переводить намагання митців до авангардного поняття перформансу, жанру, який вплинув на розвиток театрального мистецтва, але не є домінуючим саме на сценічному майданчику. Адже його народження відбувалось на дахах, вулицях, у виставкових залах, тобто у середовищі, яке до звичайного театру прямого відношення не має. Цей «перебудовчий» процес дуже нагадує поганозвісну оптимізацію — засіб, у який бюрократія хоче штучно позбавитись окремих ланок гуманітарної культури, аби скоротити кількість проблемних питань.

Список використаних джерел

1. Колесніченко Ю. В. Інструменти хореографа. Термінологія хореографії К.: Кафедра, 2012. С. 2.
2. Чепалов О. Хореологія. К.: Ліра-К. 2020. 228 с.
3. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії. К.: Вид. Карпенко В. М., 2008. 168 С.
4. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії : монографія. К. : КиМУ. 2013. Ч. III. 90 С.

ТЕРМІНОЛОГІЯ В СПОРТІ І ХОРЕОГРАФІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ТА ЗНАЧЕННЯ

Сосіна Валентина Юріївна,
*професор, кандидат педагогічних наук,
завідувач кафедри хореографії та мистецтвознавства
Львівського державного університету фізичної культури
імені Івана Боберського;
професор кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Львів, м. Київ, Україна*
<https://orcid.org/0000-0003-4866-532X>

Термінологія – це система термінів, спеціальних назв для позначення рухових дій, поз, понять, явищ (1, 2). В спорті та хореографії – це дві різні галузі, які іноді змішуються, перехрещуються, включають терміни з суміжної сфери

діяльності. Зрозуміло, що така ситуація відбувається на основі інтеграції, взаємопроникнення однієї сфери діяльності в інший, і така тенденція буде відбуватися й надалі. Проте у кожному виді діяльності, будь-то різний вид хореографії або техніко-естетичний вид спорту існує своя специфічна термінологія.

Термінологія в хореографії – це система спеціальних назв для позначення рухів, поз, композицій, яка призначена для прискорення навчання, забезпечення чіткого розуміння техніки їх виконання. Термінологія в хореографії – це перш за все спосіб мислення танцівника, балетмейстера, педагога. В окремих випадках хореографічна термінологія дає змогу зрозуміти:

- 1) конкретну дію (наприклад, *plie*),
- 2) як виконувати рухову дію (наприклад, *fondu* – плавно, м'яко),
- 3) створює візуальну дію (стрибок кота – *pas de chat*) і т.д.

Використання хореографічної термінології свідчить про грамотність людини, саме тому дуже важливо навчати правильній інтерпретації рухових дій майбутніх викладачів хореографії. Наприклад, на кафедрі хореографії та мистецтвознавства ЛДУФК ім. Івана Боберського введено навчальну дисципліну «Додаткова іноземна мова (французька)», що допомагає студентам - майбутнім хореографам чітко і правильно розуміти і вимовляти назви хореографічних рухів.

Кожному виду хореографічного мистецтва притаманна своя хореографічна мова. Якщо термінологія класичного танцю була створена у Раулем Фейе з використанням французької мови і вперше введена у XVII сторіччі, то термінологія сучасного танцю спирається на англійську мову [1]. Сучасна хореографічна термінологія найяскравіше проявляється у контемпорарі та джаз-модерн танці, які виникли у США. Танець модерн з його термінами міцно увійшли у систему хореографічної термінології та вилучили усі інші словосполучення, які були притаманні назві цього напрямку в різні періоди його існування (вільний танець, дунканізм, танець босоніжок, художній і ритмо-пластичний, виразний, експресивний, абсолютний, новий художній танець та ін.)

[4]. Для сучасних напрямків танцювального мистецтва притаманні свої терміни, серед яких відомі:

Air turn - поворот в повітрі,

boll change – зміна ніг, починати з іншої ноги,

cross – переміщення в просторі,

kick – кидок ноги вперед або вбік на 45 градусів або на 90 градусів,

lip - стрибок з однієї ноги на іншу.

Багато з тих термінів сучасного танцю увійшли й в систему спортивної термінології (спортивна аеробіка, черліденг, спортивний рок-н-ролл).

Хореографічна термінологія народного танцю перш за все пов'язана з країною виникнення того або іншого танцю. Так виникли: айра – башкирський народний танець, аркан – чоловічий гуцульський танець, блюз – танець американських негрів, гопак – український народний танець, джига – старовинний англійський парний танець, краков'як – польський народний танець і т.д. В роботах окремих авторів розкрито взаємовплив та взаємозбагачення лексики танців народів, які мешкають на території України, а саме взаємодію української лексики з елементами спорту, акробатики, національних ігор та розваг; детально проаналізовано структурно-технологічні ознаки, манера виконання, за якими рух отримує назву; проведено точну уніфікацію рухів українського народного танцю [1, 2 та ін.].

Спортивна термінологія – це сукупність спеціальних термінів, слів і словосполучень, які використовуються у сфері фізичної культури і спорту для точного найменування понять, явищ, рухів і правил.

У 20-30-тих роках в Україні почався активний розквіт спортивної термінології, з'явилися нові терміни: волейбол – називався «відбиванкою», баскетбол – кошиковкою, настільний теніс – сітківкою, футбол – копанним м'ячем і т.п. Великих зусиль в цьому напрямку доклали провідні діячі українського тіло виховання, зокрема Іван Боберський.

Існують однакові терміни, якими користуються викладачі, тренери, хореографи (наприклад, під час занять класичною хореографією), є такі самі або подібні терміни (наприклад, опорна і робоча нога), проте є абсолютно різні

словосполучення і терміни, що позначають рухові дії в спорті та хореографії. Тому це питання в сучасному світі викликає багато дискусій і непорозумінь.

Так для чого нам потрібно володіти грамотною хореографічною мовою:

- 1) ця мова прискорює процес навчання, не витрачається дорогоцінний час на довге пояснення, вивчення і вдосконалення рухів;
- 2) дозволяє спілкуватися педагогам і тренерам з різних країн;
- 3) дає змогу краще засвоїти техніку виконання різноманітних рухових дій і комбінацій;
- 4) дозволяє записувати, фіксувати та відтворювати окремі рухи, комбінації, уроки, спектаклі;
- 5) свідчить про грамотність і компетентність людини.

Сьогодні гостро стоїть питання оновлення сучасної термінології як в різних видах хореографічного мистецтва, так і в техніко-естетичних видах спорту (3, 4 та ін.). Але в сучасному світі – це проблема, яка торкається широкого кола спеціалістів: педагогів, тренерів, хореографів, україно знавців, літераторів та ін.

Список використаних джерел

1. Данчевська Ю. Деякі аспекти лексичних одиниць терміносистеми класичного танцю. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*. 2011. № 709. С. 69–73.
2. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю [Електронний ресурс]: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01. Київ: Київський державний університет культури і мистецтв, 1998. 52 с.
3. Ковальчук Н., Гнітецька Т., Томащук О. Значення гімнастичної термінології та необхідність її уніфікації. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 15: Науково-педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт)*. 2023. № 3К(162). С. 192–197.
4. Танець модерн [Електронний ресурс]. *Wikipedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Танець_модерн.

**ПРОБЛЕМАТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО
СЛОВНИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА – ПОДОЛАННЯ
НАСЛІДКІВ ЗРОСІЙЩЕННЯ ТА ЗНИЩЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО
КУЛЬТУРИ ІМПЕРСЬКИМИ ВПЛИВАМИ**

Плахотнюк Олександр Анатолійович
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
м. Львів, Україна*
<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

Русифікації – це поняття нічого спільного не має словами Русь (Київська Русь) та руський (русин, руси – населення київської русі), для більш об'єктивності використовуємо термін «зросійщення», або ж «московщення» та інші. У науковому осередку розглядаються основні періоди знищення української культури:

- Починаючи з 1690 р. заборона церковних друкованих книг Староукраїнською мовою (українська мова XIV–XVIII ст. Тогочасна назва – руська мова, мова Русі). Згодом Указ Петра I про заборону друкування книжок українською мовою [1, с. 28–36].

- 1764 р. Катерина II видає Указ про зросійщення України, Соленщини, карін Балтії та Фінляндії [1, с. 38–56]. А згодом буде заборона освіти українською мовою; вживати українську мову церковних службах, ведення судочинства українською мовою.

- 1863 р. «Валуєвський циркуляр» – «Української мови не було, немає і бути не може, а хто цього не розуміє – ворог росії».

- 1864 р. Тисячі пудів архівних матеріалів вивезли до москви після судової реформи. Згідно з обіжником Міністерства юстиції від 3 грудня 1866 р., туди потрапило багато документів ліквідованих установ із Волинської, Київської, Катеринославської, Подільської, Херсонської та Чернігівської губерній.

- 1876 р. Емський указ. Заборона ввозити українські книги з-за кордону, заборона підписувати українські тексти під нотами, заборона українських вистав.

- 1910 р. Указ Столипіна про зарахування українців до розряду іногородців і про заборону будь-яких українських організацій [1, с. 93–100].

Як наслідок всіх цих розпоряджень, указів, циркулярів, постанов, законів, дій московських церковників проводить до заборони всього, що пов'язано з українською культурою.

- 1922 р. Ліквідація «Просвіт» на Кубані, в Зеленому Клину та в інших місцях проживання українців [1, с. 236–240].

- 1958 р. Постанова Пленуму ЦК КПРС про перехід українських шкіл на російську мову викладання. 17 вересня 1959 Верховна Рада УРСР прийняла відповідну Постанову [1, с. 320–340].

- 1970 р. Наказ Міністерства освіти СРСР про написання і захист усіх дисертацій лише російською мовою. Затвердження тільки в Москві [1, с. 319–320].

- 2012 р. Верховна Рада України прийняла Закон про мови Колесніченка-Ківалова. Закон був підписаний президентом України Віктором Януковичем і набув чинності 10 серпня.

Видання праць під чітким контролем ідеологічного цензора радянського союзу. Як результат у працях присвячених українському народному танцю підмінюються основоположні поняття української народної танцювальної традиції, а саме вона стає «молодшою сестрою»; на неї впливали народи інших територій, а особливо «московити»; нав'язується хибна теза спорідненість хореографічного тексту танців України і росії; відповідно корінні назви українських танцювальних рухів визначаються як «Жаргон» «Архаїзм» і т.д.; відбувається підмінна термінів, що визначають лексику українського танцю русизмами наприклад «вірвовочка»;

Проведений ґрунтовний аналіз видань радянської доби окреслює проблемні питання російщення українського хореографічного мистецтва на прикладі відомих праць з українського танцю, згідно яких пропонуються

зовсім інша манера виконання українського танцю де не буде прочитуватись будь яка ознака танцю етнічного регіону України, спостерігається типова уніфікація національного костюму до рівня «шароварищини». Відповідно для хореографічних колективів України дозволений репертуар українського танцю, саме той що був дозволений і описаний працях довозлених московською цензурою. В результаті 90% хореографічних колективів стають однотипними у своєму репертуарі, будь яка етнічна ознака в хореографічному творі призводить до репресій. Відповідно простежується заборона праць етнохореологів фольклористів України наприклад праця Романа Герсимчука [4].

Проблематика українського термінологічного словника хореографічного мистецтва проблема має кілька ключових аспектів, які необхідно вирішити для забезпечення автентичності та наукової коректності української хореології.

Можемо виокремити декілька ключових аспектів, а саме:

По-перше. Подолання наслідків зросійщення та калькування російських методичних праць середини ХХ століття, що були видані в УРСР. Саме в цей тривалий радянський період) українська термінологія була штучно зведена до кальок або прямих запозичень з російської мови. Це стосується як класичного балету (де використовувалися російські транслітерації французьких термінів), так і народно-сценічного танцю.

Для подолання цієї проблеми потрібно, усунути неуніфікованість та хаос формування українського термінологічного словника хореографічного мистецтва. Систематична ревізія наявного словникового складу та вилучення термінів, які є необґрунтованими русизмами або калькуванням, що суперечить нормам української мови. Відсутність єдиного термінологічного стандарту у різних школах. Внаслідок розриву наукових зв'язків та ідеологічного тиску, в різних регіонах України та в різних хореографічних школах (особливо народно-сценічного танцю) сформувалися паралельні, неузгоджені між собою терміни для позначення одних і тих самих рухів чи елементів. Одним із засобів вирішення можемо вважати створення єдиної Національної рамки

термінології, яка буде основою для ЗВО та мистецьких шкіл, забезпечуючи академічну мобільність та взаєморозуміння.

По-друге. Відновлення автентичних українських термінів. Імперська політика царської і радянської росії знищувала або ігнорувала місцеву, діалектну лексику. Також потрібно враховувати можливість інтеграції сучасних новітніх світових термінів, хореографія постійно розвивається, але українська термінологія часто відстає від світових наукових практик. Українські фахівці змушені використовувати іншомовні терміни (англійські, французькі) без належної адаптації або вибору українського відповідника, особливо для новітніх стилів (контемпорарі, хіп-хоп, модер-джаз та ін.). Отож відмічаємо відповідну помітну втрату або маргіналізацію автентичної української лексики, що стосується фольклору, ритуалів та побутового танцю. Хореографічні терміни, що використовувалися безпосередньо у громадах де побутовув танець, не були включені до наукового обігу.

Орієнтовним засобом вирішення вбачається проведення етнохореологічних експедицій та глибинних лінгвістичних досліджень для відновлення, фіксації та наукового обґрунтування діалектних та історичних термінів. Це дозволить надати українському народному танцю унікального наукового звучання. «Дослідження та аналіз сучасних тенденцій у хореографії дає можливість виявити напрями розвитку цієї сфери мистецтва, що може бути важливим для планування майбутніх освітніх та творчих ініціатив» [2, с. 153].

Зараз в Україні дуже відчутній «термінологічний розрив» хореографічного мистецтва. Ключовими питаннями постають систематизація та українізація термінів, що стосуються новітнього хореографічного мистецтва, та включення їх у словник, що забезпечить міжнародну релевантність української хореології. «Мультидисциплінарний підхід, який охоплює не лише практичні аспекти хореографічної майстерності, а й такі галузі як: психологія, анатомія, культурологія, історія мистецтва, дозволяє формувати цілісне розуміння хореографії як комплексного мистецького явища. Запровадження інноваційних дослідницьких методик у хореографії, таких як: аналіз руху за допомогою технологій, вивчення впливу танцю на

фізичний та психоемоційний стан – забезпечує поглиблення теоретичного розуміння танцю в якості певної форми мистецтва. Систематизовано вивчення регіональних особливостей хореографічного мистецтва, що дозволяє розвивати індивідуальні особливості національних хореографічних шкіл» [3, с. 208] .

Висновок. Створення сучасного українського термінологічного словника хореографічного мистецтва – це не лише лінгвістичне, а й стратегічне культурне завдання для всіх хореографів починаючи від митця-танцівника до професіонала-хореографа. Що повинні можливо подолати певну власну гординю і прислухатись думки науковців хореологів запропонованих зразків українського термінологічного словника. Обговорити їх вдосконалити і впроваджувати у всі ланки хореографії України. Вирішення такого не простого питання є частиною ширшого процесу деколонізації та утвердження національної ідентичності України.

Список використаних джерел

1. Лизанчук В., Рожик М. Історія російщення українців. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 412 с.
2. Плахотнюк О. Впровадження освітньо-наукового проєкту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку». Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів. 2024. Вип. 24(2023). С. 151–162. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162>.
3. Плахотнюк О. Формування наукової складової освітніх програм спеціальності “Хореографія” Львівського національного університету імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів. 2024. Вип. 25 (2024). С. 198–210. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.198-210>
4. Narasymczuk R. Tańce huculskie. Lwow : Nakładem towarzystwa Ludoznawczego, 1939. 303 p.

ХОРЕОГРАФІЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І ГЛОБАЛІЗАЦІЄЮ: ФРАНЦУЗЬКА, АНГЛІЙСЬКА ТА УКРАЇНСЬКА СИСТЕМИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

Білаш Ольга Сергіївна

*заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін
Коледжу хореографічного мистецтва
«Київська муніципальна академія танцю ім. Серґа Лифаря»
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>

Хореографічна термінологія — це не лише фахова мова професійного спілкування, а й відображення культурної традиції, професійної школи, естетики, педагогіки, навіть національної ідентичності. В умовах глобалізації спостерігається взаємопроникнення французької, англійської та української систем термінів, що створює як нові можливості для взаєморозуміння, так і певні виклики для освітнього процесу.

Вашій увазі представлено аналіз трьох таких систем — французької, англійської та української, які визначають структуру сучасної підготовки здобувачів хореографічної освіти

Французька термінологія — це не лише мова балету, а й основа всієї класичної хореографії. Її витоки сягають XVII століття, часу правління короля Людовіка XIV — «Короля-Сонця», який став не лише покровителем мистецтва, а й активним учасником становлення балету як сценічного жанру.

Як зазначає Jennifer Nomans у праці «Apollo's Angels» (2010) саме за його ініціативи у 1661 році було засновано Королівську академію танцю (Académie Royale de Danse), яка започаткувала систематизацію рухів і створення єдиного термінологічного апарату французькою мовою.

Однак перш ніж балет «заговорив» французькою, його лексичні корені сформувалися в Італії. Саме з італійської придворної традиції ренесансного танцю походять перші назви рухів — ballare, rigouetta, pas, arabesca. Навіть сьогодні, для визначення темпоритму виконання рухів класичного танцю використовуються терміни італійською мовою (allegro, adagio). У XVI столітті

італійські майстри, серед яких Доменіко да П'яченца та Чезаре Негрі, розробили систему опису танцю, яка пізніше була адаптована французьким двором [4]

Таким чином, французька термінологія постала на ґрунті італійської хореографічної школи, але саме у Франції вона набула академічної форми, точності й педагогічної системності.

У добу Людовіка XIV закріпилися базові поняття, що залишаються незмінними й сьогодні: *plié*, *tendu*, *battement*, *arabesque*, *pirouette*, *pas de deux*. У цих словах — не просто назви рухів, а культурна пам'ять, методологія та педагогічна точність.

Відтоді французька мова стала універсальною мовою класичного танцю — зрозумілою балетмейстерам і виконавцям у будь-якій точці світу.

В українських мистецьких навчальних закладах французька термінологія функціонує без перекладу, зберігаючи автентичність і спадкоємність європейської традиції. Як зазначає Наталія Захарчук у «Словнику основних термінів з методики класичного танцю» [2], французька система — це не лише сукупність термінів, а педагогічна структура мислення, у якій кожне слово визначає положення тіла, динаміку руху й логіку виконання.

Наприклад, *plié* — не просто згинання колін, а вираз пластичності й глибини руху; *arabesque* — не лише поза, а втілення гармонії лінії, рівноваги та краси.

Термінологія класичного танцю французькою мовою забезпечує три ключові якості академічної школи:

Точність — кожен рух має єдине визначення;

Універсальність — мова балету зрозуміла у всьому світі;

Спадкоємність — покоління педагогів і виконавців зберігають єдність традиції.

Для української хореографічної освіти ця система є базовою і водночас відкритою до глобалізації. Володіння французькою термінологією забезпечує студентам професійну мобільність, можливість навчання й співпраці у міжнародних колективах, участь у світових мистецьких проектах без перекладацьких бар'єрів.

Отже, «французька хореографічна мова», що виросла з італійських витоків і була систематизована за часів Людовіка XIV, стала універсальним кодом

танцю, який поєднує історію й сучасність, традицію й глобальний культурний обмін. Її стабільність гарантує точність техніки, глибину педагогічної думки та високу культуру руху — усе те, що визначає балет як мистецтво світового рівня.

На відміну від французької академічної стабільності, англійська хореографічна термінологія є більш динамічною, практичною й орієнтованою на сучасність. Вона формується у постійному русі — між традицією і новаторством, між педагогічною структурою та живою сценічною практикою.

Сьогодні англійська термінологія активно функціонує у сферах різних стилів сучасної та бальної хореографії, попкультури та соціальних танців, що формувалися під впливом глобальної культури ХХ–ХХІ століття. Її характерна риса — гнучкість, комунікативність і здатність інтегрувати інші стильові системи (латиноамериканську, джазову, афро- та урбаністичну лексику).

Як зазначає Маргарита Сєдакова у статті «Особливості перекладу англійських термінів сфери бальних танців українською мовою» [5], англійські терміни часто мають практичну спрямованість і багатозначність. Наприклад, *lock step*, *swing action*, *spot turn*, *fan* — це не лише конкретні рухи, а комплекси дії, які описують принцип взаємодії партнерів, ритмічні акценти, напрям і енергетику танцю.

Переклад таких термінів потребує функціонального підходу — розуміння не лише слова, а й рухового змісту, контексту виконання, стилістики й навіть сценічної естетики. Саме тому англійська система вважається мовою практики та комунікації, що поєднує фахівців з усього світу та створює спільний простір професійного спілкування.

Якщо французька термінологія зберігає академічну традицію, то англійська — репрезентує відкритість, інтернаціональність і прагнення до синтезу. Вона природно поєднує різні стилі — від класичного балету до *contemporary dance*, від *ballroom* до *modern dance*, — формуючи гнучке навчальне та творчо-виконавське середовище, у якому народжуються нові педагогічні та хореографічні концепції.

Для української хореографічної освіти англійська термінологія відіграє важливу роль у контексті європейської інтеграції та міжнародного співробітництва. Володіння

нею дає змогу здобувачам освіти і викладачам брати участь у міжнародних фестивалях, воркшопах і наукових конференціях, сприймати актуальні тенденції сучасного танцю без мовних бар'єрів.

Таким чином, «англомовна хореографічна термінологія» — це жива мова сучасного танцю, що поєднує глобальний професійний простір і національні педагогічні традиції, забезпечуючи відкритість, адаптивність і безперервний розвиток мистецької освіти.

Українська хореографічна термінологія — це мовна і культурна ідентичність у русі. Як показують дослідження Лілії Козинко [3], ще від Василя Верховинця, Василя Авраменка та Андрія Гуменюка формувалася власна термінологія народного танцю. Терміни *присядка*, *вихилясник*, *тинок*, *козачок* не лише описують технічні елементи, а й передають етнокультурний код — ритм, характер, темперамент українського танцю.

Українська система має подвійну природу: вона поєднує народну традицію та академічну школу, яка спирається на класичний танець. Саме це поєднання створює міст між етнічним і універсальним, між локальною культурою та глобальними стандартами.

Водночас сучасна українська педагогіка потребує уніфікації термінів — саме це завдання частково вирішується викладачами кафедри хореографії Волинського національного університету ім. Лесі Українки Володимиром Замлинним, Олегом Козачуком та Максимом Кутузовим у «Словнику хореографічних термінів» [1]. Авторами була зроблена спроба поєднати міжнародні та національні поняття, створити професійний стандарт української хореографічної термінології, що охоплює як класичну, так і народну, та сучасну хореографію.

Згідно зі Стандартом вищої освіти України спеціальності 024 «Хореографія» [6], вища освіта здобувачів має забезпечувати:

СК04. Здатність оперувати професійною термінологією в сфері фахової хореографічної діяльності (виконавської, викладацької, балетмейстерської та організаційної).

ПР09. Володіти термінологією хореографічного мистецтва, його понятійно-категоріальним апаратом.

У процесі підготовки сучасного хореографа в Україні важливо не лише знати окремі терміни, а вільно орієнтуватися у трьох мовах — французькій, англійській та українській.

Це дозволяє здобувачам освіти розуміти структуру різних технік, брати участь у міжнародних майстер-класах, конкурсах, резиденціях, а також формувати власний педагогічний стиль.

Таким чином, професійна підготовка у сфері хореографії сьогодні — це не лише розвиток техніки тіла, а й мовна компетенція у світі мистецьких понять.

З вище зазначеного можна зробити наступні **висновки**.

Хореографічна термінологія — це не просто набір слів, а система мислення, традиції й педагогічної спадкоємності.

Французька — мова форми і традиції.

Англійська — мова практики і сучасності.

Українська — мова ідентичності та культурного самовираження.

Сьогодні важливо не протиставляти ці системи, а бачити їх у діалозі, у взаємодії, що формує багатомовний і відкритий освітній простір.

Саме така інтеграція — від традиції до глобалізації — дозволяє українській хореографічній освіті бути частиною світової культури, зберігаючи власне обличчя.

Список використаних джерел

1. Замлинний В. С., Козачук О. Д., Кутузов М. Ю. Словник хореографічних термінів. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2025. 40 с.
2. Захарчук Н. В. Словник основних термінів з методики класичного танцю : навч.-метод. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 56 с.
3. Козинко Л. Термінологія українського народного танцю в дослідженнях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка. *Танцювальні студії*. 2023. Т. 6, № 2. С. 145–154.

4. Медвідь Т. А. Історія хореографічного мистецтва від витоків до епохи Просвітництва : навч. посіб. для студентів спеціальності «Хореографія» вищих навчальних закладів. Херсон : МПП «Издательство «ІТ», 2015. 240 с.
5. Седакова М. Особливості перекладу англomовних термінів сфери бальних танців українською мовою. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 87, Т. 3. С. 247–250.
6. Стандарт вищої освіти України. Перший (бакалаврський) рівень вищої освіти. Галузь знань 02 «Культура та мистецтво», спеціальність 024 «Хореографія» : затв. наказом МОН України від 04.03.2020 № 358.
7. Homans J. *Apollo's Angels: A History of Ballet*. New York : Random House Publishing Group, 2010. 643 p.

АНТОЛОГІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ ТА КЛАСИФІКАЦІЯ ТАНЦЮ

Кузик Олег Євгенович
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
м. Львів, Україна
<https://orcid.org/0009-0009-3784-821X>

Сьогодення диктує зміни у всіх сферах діяльності, оскільки основна увага звернута на зміну, реорганізацію і нове бачення в управлінській, економічній та структурній діяльності освітніх закладів різних рівнів. Процес має нібито закономірний, природний характер, оскільки інноваційні технології, швидкість обміну інформацією, комунікація потребують змін і модернізації. Однак сумбурність поспішних реформ, часті зміни влади змушують бути пильними науково-педагогічних працівників вищих навчальних закладів, практиків на місцях і фахівців в царині освітньої навчально-практичної підготовки майбутніх фахівців культурно-мистецької, розважальної сфери роботи, професійних івент-менеджерів.

Окремо торкнемося питання процесів змін у сфері хореографічного мистецтва та зокрема підготовки спеціалістів з новими професійними і фаховими компетентностями. Важливими компонентами у формуванні майбутніх фахівців з царині хореографії залишаються першочергові ґрунтовні знання значень окремих термінів і термінологічних визначень, які використовуються у хореографічній культурі, зокрема: генезис танцювального мистецтва, структуризація танцювального мистецтва, хореографічна класифікація танців світу та України, хореографічна термінологія, лексика танцювального мистецтва, форми, жанри, стилі, характер, манера виконання і т.д.

Через складність специфіки організації навчально-тренувальних занять, де вся увага сконцентрована на формування фізичних, пластичних і артистичних вмінь виконавців, теоретичні знання інколи залишаються поза увагою ґрунтовного осмислення. Торкнемося лише вибірково деяких з них, щоб активізувати подальшу увагу у процесі навчання молодих фахівців хореографічного мистецтва.

Реальний стан хореографії в Україні відображає тенденції минулого історичного розвитку становлення української культури, тенденційним впливом танцювального світу мистецтва, а також, сформованими за останні тридцять років соціальними реаліями суспільства та освітніх реформ [2, с. 12].

Танцювальне мистецтво має багатовікову історію розвитку як у світі, так і в Україні, що охоплює його генезис від первісних обрядів до сучасних складних форм. Воно характеризується чіткою структуризацією, різноманітною класифікацією за видами та жанрами, а також власною, специфічною лексикою.

Генезис українського танцю також пов'язаний із стародавніми слов'янськими обрядами, трудовими процесами та військовими рухами. Фольклорний танець (гопак, козачок, аркан, метелиця) став ключовим елементом національної культури, відображаючи побут, характер та історію народу.

Народна хореографія, яка черпає свій творчий ресурс з фольклору, народної творчості та побутової культури українців є колоритною та різноманітною. Вона є культурним ідентифікатором унікальності та самобутності з-поміж інших народів. Зразки танцювальної культури ввібрали в себе весь нагромаджений досвід традиційної побутової культури народу, обрядодійств та звичаїв, а також на цій основі сформувалися передумови професійного переосмислення українського хореографічного мистецтва [1, с. 55].

Хореографічна термінологія суттєво відрізняється залежно від стилю танцю, відображаючи його історичне походження та технічні особливості. Нижче наведено огляд термінології в різних видах танцю в світі та Україні.

Лексика танцювального мистецтва — це «словник» танцю, сукупність рухів і термінів. Лексика народного танцю базується на національних рухах та елементах, що мають регіональні особливості. Український народний танець має власну детальну класифікацію, зокрема за локальними регіонами (наприклад, Полісся, Слобожанщина, Гуцульщина, Поділля, Покуття та ін.).

Хореографічна класифікація танців світу та України охоплює різні системи, що структурують танцювальне мистецтво за походженням, формою, технікою виконання та соціальною функцією. Народний танець включає автентичні фольклорні танці різних етнічних груп та національностей. Він відображає культуру, традиції та побут певного етносу чи регіону.

Термінологія народного танцю менш стандартизована на міжнародному рівні і значною мірою залежить від конкретної країни чи регіону. В Україні активно працюють над систематизацією та поверненням автентичних українських назв, позбавляючись іноземних нашарувань. У загальній світовій термінології часто використовують назви конкретних танців (наприклад, полька, мазурка, джигга) або описові назви рухів. Українська термінологія за науковими працями В. Верховинця, А. Гуменюком та інших дослідників народно-сценічних і фольклорних танців фіксує назви окремих рухів, які стали танцювальною народною термінологією: дрібушки, тин, плескачі, присядки, голубці, повзунці, тощо [3, с.34]. Термінологія народно-сценічного

танцю менш стандартизована на міжнародному рівні і значною мірою залежить від конкретної країни чи регіону. В Україні активно працюють над систематизацією та поверненням автентичних українських назв, позбавляючись іноземних нашарувань

Аналізуючи історичні джерела та фіксовані матеріали з танцювального мистецтва кінця XIX - початку XX століття, поряд з народним танцем слід відзначити досвід і передумови утвердження класичного танцю. Світові класичні школи Італії, Франції однозначно дали основний поштовх до формування професійної української хореографічної школи і творчий доробок діяльності знаних оперних театрів у Львові, Києві, Одесі, Донецьку є підтвердженням світового визнання.

Однак, слід зазначити відсутність в достатній мірі фіксованих джерел для продовження історичних та мистецьких наукових та освітньо-практичних досліджень. Українська класична школа XX століття ввібрала досвід світових шкіл, в цей же час сформувала індивідуальну культуру виконавської майстерності. Ці тенденції можна відслідкувати, аналізуючи творчий репертуар театрів, солістів-виконавців та режисерів-постановників [2, с. 67]. Однак цього матеріалу є дуже мало, щоб сформувані сьогодні доказ фундаментальності та виразності української класичної школи навчання. Ймовірно, що історична і політична складова цього часу суттєво зашкодила фіксації писемних матеріалів з танцювального мистецтва. А також, цю інформаційну порожнечу, запис танців та постановок не вдалося заповнити через відсутність технічних засобів і необізнаність про світовий досвід запису-фіксації за системою Рудольфа Лабана [5, с. 68].

Попри це класичний танець (основа балету) це високо систематизована форма хореографії, що ґрунтується на академічних правилах і техніках, які з'явилися у XVII столітті. Він базується на чіткій системі рухів, поз (позиції ніг, рук, корпусу), що прагнуть до геометричної ясності. Основним елементом класичного танцю є виворотність (*en dehors*), великий танцювальний крок, гнучкість, стійкість, обертання, високий стрибок, чітка координація. Відповідна вся структура занять передбачає екзерсис біля станка, на середині зали, адажіо,

алегро (стрибки), вправи на пальцях (пуанти). Всі ці компоненти організацій навчального процесу складають основою для підготовки артистів балету.

Термінологія класичного танцю є найбільш уніфікованою у світі. Ці терміни є міжнародними і загально визнаними як в Україні, так і за її межами.

Торкаючись побіжно теми становлення українського бального танцю, ймовірно необхідно почати з історії дослідження історико-побутових та соціальних танців в Україні. Цей аспект дослідження спонукає до осмислення першочергово культурно-мистецької дійсності та розшарування суспільства минулих століть. Оскільки історично Україні фактично існувала у двох вимірах суспільно-політичних впливів Правобережної та Лівобережної України, відповідно це і вплинуло на формування танцювального мистецтва, зокрема у цьому жанрі бальної хореографії.

Розглядаючи цей аспект виразних ознак українського бальної чи соціально-побутової хореографії через призму світових англійських (стандарт) та латино-американських танцювальних шкіл, відчувається відсутність фіксованих друкованих джерел щоб сформувати фахову теоретичну основу дослідження і творчих досягнень українських виконавців та колективів цього танцювального жанру [6, с. 123].

Протягом ХХ століття бальний танець трансформувався, на моє переконання, з мистецько-розважального стилю виконання у професійно-спортивний стиль, сформувавши характер змагальних, рейтингово-кваліфікаційних турнірів. В Україні спортивні бальні танці є популярним видом спорту, проводяться численні змагання з чіткою класифікацією за віковими категоріями (діти, ювенали, молодь, дорослі) та класами майстерності.

Термінологія спортивного бального танцю має міжнародний характер, але відрізняється для європейської (standard) та латиноамериканської (latin) програм. Вона включає суміш англійських, німецьких та іспанських термінів, а також описання фігур.

Сучасна хореографія потребує окремого фахового аналізу щодо визначення знову ж таки впливів української ментальної та мистецької

культури на її розвиток, оскільки був пізнаний українським мистецьким середовищем в останні 30 років. За цей короткий період, лише окремими працями фахівців можна окреслити теоретичну основу вивчення напрямів і стилів сучасного танцю. З активним наповненням світових відкритих інформаційних джерел (інтернет), окремим фіксованим досвідом виконавців та керівників колективів, особистісною комунікацією хореографів та через мистецькі проекти і фестивалі, лише зараз наблизились до формування методики викладання сучасного танцю з аргументованим розумінням лексики, техніки рухів, майстерності та композиційного створення хореографічних вірців цього жанру мистецтва.

Для більш глибоко розуміння поняття сучасного танцю необхідно розкрити історичні передумови та чинники, що вплинули на появу та встановлення різних напрямів та стилів.

В основі сучасного танцю вбачається відмова від канонів традиційних балетних форм, пошук новітніх форм виразності, можливість розкрити свою індивідуальність, духовний світ, передати засобами рухів свої почуття, настрої, думки, емоції. На відміну від класичного балету – концепція, форма, техніка сучасного танцю підлягає постійним змінам, розширюються та збагачуються, наповнюються новими напрямками та варіаціями [7, с. 178]. В Європі однією з ключових фігур в історії сучасної хореографії виступає Рудольф Лабан (1879 – 1958), лідер потужного руху «експресивного танцю» у Німеччині, який розробив власну систему запису рухів людського тіла, засновану на глибокому аналізі природного руху, його просторових моделей і динамічних якостей (пізніше з'явилася назва «Лабанівська система аналізу рухів»), а також заснував мистецтво «хор рухів», метою якого була активізація чуттєвості до групового ритму [5, с. 67].

Сучасний танець увірвався у мистецьке життя української молоді ХХІ століття і розчинив у своїй різноманітності та видах. Цей процес спричинив позитивні тенденції і бажання естетичної різноманітності та насолоди, модності, неповторності і креативності у вирішенні мистецьких образів. Засобами сучасного мистецтва стало можливим самовиразитись бути оригінальним.

Поряд присутній прихований песимізм у професійному сприйнятті і майстерності виконавських технік сучасного танцю – це вільність трактування і відсутність чітких правил. Якщо в народній хореографії традиції і регіональні (локальні) особливості танцю вимагають дотримання лексики танцювальної культури і обов'язковості дотримання чітких правил, недопускаючи еклектики і мистецького фальшування; якщо в класичному танці діють непорушні правила та чіткі методики навчання і виконання, то в сучасному танці – наразі вільні трактування.

Сучасна танцювальна лексика включає широкий спектр рухів, часто запозичених з різних культур, а також елементи імпровізації та перформансу [6, с. 97]. Термінологія постійно розвивається, відображаючи нові напрями. Розвиток танцювальної лексики в Україні відбувається як через збереження народних традицій, так і через активне впровадження світових сучасних технік, що сприяє взаємозбагаченню культур

Висновок. Аналізуючи всі аспекти передумов та історичного становлення українських танцювальних шкіл, які б володіли вичерпною базою теоретичних і практичних знань, приходимо до висновку необхідності активних дослідницьких дій, наукових досліджень та відновлення історичної пам'яті про виконавців-солістів, діяльність творчих знаних у світі колективів, окремих цікавих практик українських хореографів хоча б ХХ століття.

Особливостями національної етнохореологічної лексики є семантика, асинхронність, а також простота і природність як вияв модусу традиційного пластичного мислення етносу. Систему опису (нотації) танцю, що з відповідними уточненнями зберіглася до нашого часу, було запропоновано П. Чубинським. На думку науковців, що проводили теоретико-методологічний аналіз народної хореографії, вдосконалена В. Костівим (Верховинцем) система фіксації хореографічного фольклору (словесний опис, ілюстрації, схеми, замальовки) відповідала завданням діяльності дослідників у цієї галузі. Проте сучасні етнохореологічні дослідження потребують нових способів фіксації, максимально наближених до традиційної танцювально-

пісенної етнокультури, а також етнохореологічного опису, аналізу і етнофонічного відтворення.

Навчальні, освітньо-професійні програми та наукові дослідження різного рівня дозволять сформуванню український вимір наукової дисципліни «хореологія» як науки з комплексного дослідження танцю – історії, теорії, класифікації та кодифікації, техніки, методів фіксації рухів, методики і методології, термінології, системи виховання, здоров'язбереження та терапії.

Згодом, можливо, це створить передумови підготовки професійних хореографів – сучасних менеджерів мистецтва, які володіють усіма фаховими і професійними компетентностями науково-освітнього рівня, знаннями з основ педагогіки, психології, управлінського менеджменту і комунікації.

Список використаних джерел

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій : опис Вінніпег : Школа українського національного танку, 1928. 80 с.
2. Борисенко В. Українська етнологія. Київ : Либідь, 2007. 398 с.
3. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
4. Гаркуша С. В. Формування готовності майбутніх фахівців фізичного виховання до використання здоров'язберезувальних технологій: теоретико-методичний аспект : монографія. Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2014. 392 с.
5. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навч. посіб. / О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк та ін. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 264 с.
6. Українське мистецтво у полікультурному просторі : навч. посіб. Київ : ЕксОБ, 2000. 206 с.
7. Хольченкова Н. М. Сучасний танець як засіб здоров'язбереження: основні характеристики та особливості розвитку. *Вісник*. № 152. Т. 2. Серія: Педагогічні науки. Київ : Видавництво Ліра-К, 2018. С. 176–180.

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ТЕРМІН ЯК НОСІЙ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Щур Людмила Богданівна

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музикознавства та

методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

м. Тернопіль, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-6432-7219>

Хореографічна термінологія – це не лише система професійних понять, а й відображення глибинних культурних процесів, історичних змін та національної ідентичності. Кожен термін несе в собі закодовані смисли певної епохи, школи, традиції, філософії руху. У сучасному мистецькому просторі, де взаємодіють класичні, народно-сценічні та сучасні танцювальні напрями, особливо важливо усвідомити, що терміни виконують функцію збереження культурної пам'яті – вони є носіями традицій, технік, стилів, що формувалися століттями.

Питання термінології у контексті культурної пам'яті досліджували як українські, так і зарубіжні науковці. У вітчизняній науці аспект збереження традицій через терміносистему аналізували Т. Морозовська [4] – у контексті взаємодії танцювальних мов і впливу традиційних систем руху на сучасну хореографію, О. Безклубенко [2] – щодо уніфікації мистецтвознавчої термінології, Л. Андрощук [1] – у зв'язку з формуванням художньої мови сучасного танцю. Дослідження І. Бондаренка [3] підкреслює значення терміна як форми культурної комунікації між поколіннями виконавців і педагогів.

У міжнародному контексті близькі ідеї представлені в працях R. Laban [7], який розглядав рух як «мову культури», A. Carter [5], де трактує термін як інструмент фіксації танцювальної пам'яті, та S. Foster [6], що наголошує на тілесному вимірі культурної спадщини у танці.

Метою дослідження є виявлення ролі хореографічних термінів як носіїв культурної пам'яті та засобів відтворення національної традиції у сучасній хореографічній практиці.

У запропонованому дослідженні застосовано методи історико-термінологічного аналізу, культурологічного порівняння, а також семантичного аналізу ключових понять для простеження змін у змісті хореографічних термінів у часі.

Хореографічний термін – це не лише сегмент професійної лексики, а насамперед носій колективного досвіду. Через нього фіксується унікальний історичний шлях розвитку танцювальної культури, особливості естетики, побуту та ментальності народу.

Так, українські народні танцювальні терміни – «*гопак*», «*козачок*», «*аркан*», «*коломийка*» – зберігають у собі відомості про ритуальні й соціальні функції танцю, його зв'язок з обрядами, військовими традиціями чи святковими діями. Вони не просто позначають жанр чи ритм, а й передають культурний код – енергію спільного руху, дух громади, символічні образи мужності, радості чи єдності. Ці назви пережили трансформації, увійшли в репертуар сценічного танцю, але зберегли у своїй семантиці культурну пам'ять етносу.

Водночас запозичення з європейської класичної школи – *plié, relevé, battement, arabesque* – стали універсальними елементами міжнародної хореографічної мови. Вони фіксують історичний досвід французької придворної культури XVII–XVIII століть, що сформувала академічну школу балету.

Для українського мистецтва ці терміни стали складовою професійної освіти, але з часом набули нових смислів, адаптованих до локальних естетичних моделей.

У XX–XXI століттях виникає тенденція переосмислення термінів – традиційні слова набувають філософського й антропологічного звучання. Наприклад, поняття «*імпровізація*» виходить за межі технічного прийому й означає процес самопізнання через рух; «*пластика*» – уже не лише показник технічної гнучкості, а форма тілесного мислення, що відображає культурний контекст епохи. Такі зміни свідчать про живу динаміку терміносистеми, її здатність адаптуватися до нових художніх реалій, зберігаючи водночас історичну глибину.

Слід також зазначити, що в освітньому процесі хореографічна термінологія виконує виховну функцію: знайомить студентів із традицією, формує відчуття спадковості й національної гордості. Знання етимології та

культурного значення термінів дає змогу педагогам пояснювати не лише «як», але й «чому» певний рух виконується саме так, тобто вводити студента в культурну логіку танцю.

У сучасній сценічній практиці можна простежити тенденцію змішування термінів різних шкіл – академічної, народної, сучасної, що створює поліфонію значень. У результаті формується новий рівень культурної пам'яті – не як статичного архіву, а як живого процесу взаємодії традицій.

Таким чином, хореографічна термінологія стає своєрідним мостом між минулим і теперішнім: через неї відтворюється не лише форма руху, а й духовний досвід народу.

У результаті аналізу встановлено, що багато хореографічних термінів функціонують як знакові маркери культурної пам'яті. Наприклад, українські терміни «*коломийка*», «*аркан*», «*гопак*» не лише визначають види рухів чи танців, а й зберігають інформацію про етнічну ідентичність, обрядові функції, ритмічну структуру народного життя. У класичній традиції терміни французького походження (*plié, relevé, battement*) стали універсальними одиницями, що кодують історію формування європейської танцювальної школи XVIII–XIX століть. У сучасній хореографії відбувається переосмислення термінів, коли старі назви набувають нових смислів (наприклад, «імпровізація» – від технічного прийому до форми тілесного мислення).

Таким чином, термін виступає носієм культурної спадщини, який у процесі педагогічної та творчої діяльності передає знання, стилістику, цінності й образи певної культури.

Хореографічний термін – це концентрована форма культурної пам'яті, що зберігає спадковість між поколіннями виконавців і педагогів. Через терміносистему фіксуються не лише технічні прийоми, а й ментальні коди нації, естетичні принципи, уявлення про тіло й рух. Удосконалення термінологічної бази української хореології має спиратися на глибоке розуміння походження й культурного значення кожного терміна, що дозволить зберегти зв'язок між традицією та сучасністю. Отже, розвиток хореографічної науки потребує створення етноорієнтованого

термінологічного словника, який би поєднав історичний, педагогічний і мистецтвознавчий підходи.

Список використаних джерел

1. Андросук Л. В. Художня мова сучасної хореографії: семантичні аспекти. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 45–52.
2. Безклубенко О. С. Мистецтвознавчі терміни: проблеми уніфікації та стандартизації. Київ: КНУТКіТ, 2012. 164 с.
3. Бондаренко І. В. Хореографічна термінологія як складова професійної підготовки майбутніх педагогів. *Мистецька освіта: традиції та інновації*. 2017. Вип. 2. С. 112–118.
4. Морозовська Т. Д. Взаємодія танцювальних мов як чинник розвитку хореографічного мистецтва. *Мова і культура*. 2014. Т. 1, № 17 (169). С. 68–72.
5. Carter A. *Dance Studies: The Basics*. London: Routledge, 2018. 198 p.
6. Foster S. L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge, 2010. 256 p.
7. Laban R. *The Mastery of Movement*. London: Macdonald & Evans, 1950. 185 p.

ПИТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО ВИЗНАЧЕННЯ «ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ» У СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ СТВОРЕННЯ СТАНДАРТІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Козинко Лілія Леонідівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

Ще на етапі підготовки «Проекту нового переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої та фахової передвищої освіти» [3] опублікованого 08 серпня 2023 року науковці галузі 02 Культура і мистецтво почали активне обговорення питання злиття декількох

спеціальностей в одну. Фактично вся хореографічна спільнота писала офіційні листи з проханням не об'єднувати спеціальності, що не було почуто Міністерством освіти і науки України.

У самому проєкті зазначено «Міністерство освіти і науки України підготувало для громадського обговорення проєкт постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти». Перелік структурно і кількісно наближено до переліку галузей Міжнародної стандартної класифікації освіти та є черговим кроком до переходу на єдині статистичні стандарти та системи класифікації для гармонізації і забезпечення порівнянності державної статистики із такими міжнародними стандартами та рекомендаціями, як міжнародні стандартні системи класифікації ООН» [3].

Після громадського обговорення Постановою Кабінету міністрів України від 30 серпня 2024 року №1021 було започатковано процес внесення змін до переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти та фахової передвищої освіти. Згідно даного наказу було сформовано спеціальність В6 Перформативні мистецтва [2], яка об'єднала в собі існуючі окремо до того спеціальності 024 Хореографія та 026 Сценічне мистецтво. Разом з тим спеціальність 025 Музичне мистецтво до цього переліку не увійшла, а стала окремою – В5 Музичне мистецтво. Що наразі виглядає досить несистемним, адже в англійському перекладі спеціальності В5 та В6 належить до «0215 Music and performing arts».

Давайте звернемося до визначення поняття «Перформативні мистецтва». Якщо ми детально поглянемо на переклад терміну «the performing arts» у кембриджському словнику [4] на українську мову, ми побачимо визначення - «сценічне мистецтво» та «виконавське мистецтво». Більшість англійських словників перекладають «the performing arts» не як перформативні мистецтва, а саме як сценічне або виконавське мистецтво. Також зустрічається переклад терміну як «театр», наприклад, в назві State University of Music and Performing Arts Stuttgart термін «Performing Arts» перекладається саме як «театр»

Штутгартська вища школа музики і театру. Закрадається запитання – чи вірно перекладена та названа наша спеціальність?

Отже, логічно виникає 2 запитання: Чому при перекладі використали саме термін «перформативні мистецтва» наблизивши його до поняття перформативності та перформансу? Чому музичне мистецтво з цього переліку виокремили? Якщо продовжувати досліджувати закордонний досвід, можна впевнитись що всі ці мистецтва стоять в одному ряду.

Так, у тексті Конвенції Юнеско про охорону нематеріальної культурної спадщини визначено, що перформатичне (або виконавське) мистецтво охоплює вокально-інструментальну музику, танці та театр. Воно включає численні культурні сфери, що відображають людську творчість і певною мірою зустрічаються в багатьох інших сферах нематеріальної культурної спадщини [5].

Музику там визнають як найуніверсальніший серед виконавських (перформативних) видів мистецтва який зустрічається в кожному суспільстві, найчастіше як невід’ємна частина інших форм виконавського мистецтва та інших сфер нематеріальної культурної спадщини, включаючи ритуал, святкові події, усну народну творчість.

У свою чергу танець визначено як упорядковані рухи тіла, що зазвичай виконуються під музику. Окрім свого фізичного аспекту, ритмічні рухи, кроки та жести танцю часто виражають почуття чи настрої або ілюструють певну подію чи щоденну дію, наприклад, релігійні танці та ті, що зображують полювання, війну тощо [5].

Театральна вистава у свою чергу поєднує акторську майстерність, спів, танець і музику, діалоги, розповідь або декламацію, але можуть також включати ляльковий театр або пантоміму [5].

У Конвенції наголошено, що багато видів виконавського мистецтва сьогодні перебувають під загрозою зникнення, особливо традиційне мистецтво.

Тобто музичне мистецтво, хореографічне мистецтво, театральне мистецтво стоять в одному ряду. Натомість у наших реаліях навіть при задекларованому русі до Міжнародної стандартної класифікації освіти спеціальності розділені нерівнозначно. В5 Музичне мистецтво є окремою спеціальністю. А В6 вміщує

три В6.01 Театральне мистецтво, В6.02 Циркове мистецтво та В6.03 Хореографічне мистецтво. Це в свою чергу породжує складності при формуванні нових стандартів вищої освіти, оскільки три окремі спеціальності треба поєднати в загальну предметну область, частину загальних компетентностей та програмних результатів навчання.

Наразі майже завершена робота над формуванням предметної області. Яка була значно обмежена в кількості можливих використаних слів для її окреслення. Дозволю собі проголосити якого визначення Перформативних мистецтв дотримувалась комісія при формуванні предметної області стандарту вищої освіти. Дане визначення було складене з урахування пропозицій усіх членів підкомісії, до якої входять:

1. Білаш Ольга Сергіївна доцент кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін Коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря»

2. Бучма-Бернацька Ольга Євгеніїна завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

3. Baptiste Bourgougnon Director of Undergraduate Courses and International Development, London Contemporary Dance School, The Place

4. Козинко Лілія Леонідівна доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України

5. Крипчук Микола Володимирович професор кафедри режисури естради і шоу Київського національного університету культури і мистецтв

6. Мостова Ірина Сергіївна декан факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури

7. Неупокоев Руслан Валентинович завідувач кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Отже, підкомісія сформувала таке визначення (яке наразі не увійшло у предметну область): «Перформативні мистецтва охоплюють виконавські мистецькі форми (сценічне мистецтво, циркове мистецтво та хореографічне мистецтво), які

розгортаються в часі та просторі. Під терміном “простір” слід вважати сцену, арену або позасценічний простір. Під терміном “час” слід вважати процес безпосередньої демонстрації виконавцем творчого продукту глядачу. Підготовка фахівців охоплює широкий спектр освітніх компонент спрямованих на поєднання традиційних та інноваційних підходів до теорії, методики, практичної та пошукової діяльності, спирається на: наукові підходи, методології та методи; критичні системи аналізу творів; традиційні та експериментальні практичні майстерні; проектування та реалізацію творчого продукту».

До предметної області увійшло скорочений його варіант: «Об`єкти вивчення та діяльності: Перформативні мистецтва як мистецький феномен, що охоплюють виконавські мистецькі форми (за спеціалізаціями: сценічне мистецтво, циркове мистецтво та хореографічне мистецтво), які розгортаються у визначеному автором (митцем) часі та просторі; теорія і практика перформативних мистецтв та освіти».

Теоретичний зміст предметної області:

- ключові поняття, концепції, принципи, засади та форми перформативних мистецтв;
- теоретична складова перформативних мистецтв у виконавському, критичному, творчому та дослідницькому аспектах.

Методи, методики та технології:

- мистецтвознавчі підходи, методи та методики (аналіз, вивчення, створення, відтворення та критична рецепція), технології проведення пошуково-дослідницької діяльності в сфері перформативних мистецтв;
- моделювання багатовимірної професійної реальності (технології підготовки, організаційний та репетиційний супровід; випуск, репродукування, презентація; просування, популяризація творчого мистецького продукту);
- педагогічні підходи поєднання теорії та практики перформативних мистецтв в виконавському, критичному, творчому та дослідницькому аспектах;
- міждисциплінарні підходи або дослідження, що знаходяться на межі галузей знань, спеціальностей та/або належать до кількох спеціальностей;
- інформаційні та комунікативні технології в сфері перформативних мистецтв.

Інструменти та обладнання:

- комп'ютерне та/або програмне забезпечення, мультимедійні засоби;
- професійне освітнє середовище з відповідним обладнанням та інструментами.

Підводячи підсумок своєї доповіді, хочу зазначити, що на маю думку першопочатково прийнято не відповідний англійському перекладу термін який і сколихнув громадську думку та нерозуміння на шляху об'єднання спеціальностей. Всі спеціальності є достатньо глибокими, щоб за прикладом музичного під тим самим шифром в англomовному варіанті («0215 Music and performing arts») бути відокремленими одна від одної. Можливо при наступному перегляді спеціальностей це відбудеться. Адже розробників стандартів наразі чекає новий виклик – формування компетентностей які мають підходити всім трьом спеціалізаціям (хоча і можуть містити якісь суто свої).

Список використаних джерел

1. Луговенко Т. Перформативне мистецтво та народно-сценічна хореографія: реальність чи невдалий експеримент? *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Вип. 71, том 2, 2024. С. 87-92. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-13>
2. Про внесення змін до переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої та фахової передвищої освіти: Постанова Кабінету Міністрів України від 30.08.2024 р. №1021. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1021-2024-%D0%BF#Text>
3. Проєкт нового переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої та фахової передвищої освіти. URL: <https://mon.gov.ua/news/proekt-novogo-pereliku-galuzey-znan-i-spetsialnostey-za-yakimi-zdiysnyuetsya-pidgotovka-zdobuvachiv-vishchoi-ta-fakhovoi-peredvishchoi-osviti>
4. Cambridge dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/uk/translate/>
5. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre). *Unesco Intangible Cultural Heritage*. URL: <https://ich.unesco.org/en/performing-arts-00054>

ТАНЦПЛАН ДЛЯ ГАРМОНІЗАЦІЇ ВЗАЄМОДІЇ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ: МІЖНАРОДНИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Рубан Віктор Васильович

доктор філософії з культурології,

викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту

Національного університету фізичного виховання і спорту України,

викладач та лектор відділу критичних досліджень танцю Інституту

театральних студій Вільного Університету Берліну та Академії мистецтв у

Берліні в рамках гостьової професорської програми імені Валешки Герт 2024-2025

м. Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-7902-7411>

Міжнародний культурний контекст сьогодні формує нове розуміння ролі танцю, його політичної, освітньої та соціальної ваги. Досвід участі у Берлінській конференції 2025 продемонстрував, що Україна сприймається на рівних серед європейських партнерів, а не як меншовартісна культура [3]. Європейський мультикультурний простір базується на діалозі, взаємоповазі та співтворенні програм стратегічного розвитку культури [6]. Саме в такому середовищі танець розглядається не як розвага, а як інструмент формування цінностей, демократії та соціальної згуртованості [7].

Розглядаючи всеукраїнську міжнародну ініціативу «Танцплан України» як модель консолідації зусиль освітніх, мистецьких та державних інституцій задля розвитку хореографічної культури [1] у доповіді проаналізовано досвід Австралії [6], Бельгії [5], Швейцарії [7] та Німеччини [8], окреслено їхні стратегічні підходи до розвитку танцю, а також визначено, як ці моделі можуть бути адаптовані в сучасних українських умовах. Особливу увагу приділено першому етапу формування «Танцплан Україна» — міжінституційній кооперації, визначенню викликів, напрямків роботи та принципів взаємодії. Показано значення танцю як освітньої, культурної та суспільної цінності у період війни та відновлення.

Перформативне мистецтво, яке включає танець, театр, цирк та міждисциплінарні практики, розвивається в Україні як у професійному середовищі, так і в академічних інституціях. Міжнародні ініціативи БО МБФ Імпульс Трансформація Платформа та численні партнерські програми за

кураторства, дослідницької та мистецької діяльності — демонструють широту підходів до взаємодії дисциплін. Проте проблеми термінології, зокрема змішування понять «сучасний танець», «контемпорарі», «модерн» та інших термінів в україномовному науковому та фаховому вжитку, потребують узгодження та систематизації, що суттєво підвищить рівень хореографічної освіти. Особливої уваги заслуговує поняття «хореографічна культура», яке автор ввів у англійський дискурс [2] і яке починають все активніше використовувати також і закордонні колеги замість «культура танцю».

Метою дослідження висвітленого у доповіді є аналіз міжнародних моделей «Танцплану» — Австралії, Бельгії, Швейцарії та Німеччини — та визначення можливостей їх адаптації в українських реаліях для розбудови цілісної політики в сфері танцю.

У роботі застосовано порівняльний аналіз програм розвитку танцювального сектору, вивчення програмних документів, статистичних даних, результатів адвокаційних кампаній та інституційних трансформацій.

Австралія вибудувала свою програму навколо ключового твердження: «Танець є невід’ємною складовою освіти кожної молодої людини» [6, С.8]. Це дозволило інтегрувати танець у систему загальної освіти, підсилити його суспільну видимість та створити сталі механізми підтримки засновані на популяризації та суспільній важливості танцю. Таке позиціонування дозволило: інтегрувати танець у шкільну систему; посилити адвокацію мистецтва; створити підґрунтя для розвитку креативних індустрій та забезпечити сталість культурної політики щодо танцю.

Бельгія сформувала свій підхід навколо роботи школи PARTS (1993–2007), яка визначила шість ключових напрямків розвитку: виробництво та створення танцю; автор і митець як творча одиниця; освіта як центральний елемент розвитку сектору; міжнародна мобільність; робота з аудиторіями; моделі дистрибуції та презентації [5] орієнтуючись переважно на підвищенні мистецької цінності нових творів мистецтва танцю.

У Швейцарії (2003–2006) уперше було проведено масштабне дослідження інфраструктури танцю та потреб сектору, що лягло в основу розвитку мережі

Danse Suisse. Зокрема, окреслено такі вектори: повний аналіз хореографічної освіти (професійної, аматорської, допрофесійної); розвиток інфраструктури та дистрибуції; система перепідготовки кадрів; збереження спадщини танцю; механізми взаємодії митців і суспільства [7], які розглядаються як важливі напрямки сталої підтримки для забезпечення сфери танцю як цілісної екосистеми.

Німеччина ж створила найбільш комплексну модель структурного розвитку сектору — Tanzplan Deutschland (2005–2010). Завдяки стратегічному рішенню Мадлен Ріттер відмовитися від одноразового фестивалю на користь сталої розвитку сектору були мобілізовані 21 мільйон євро та створено довгострокові моделі співпраці, засновано хореографічні центри, танцхауси, програми підтримки та перепідготовки, посилено роль освіти, інклюзії, збереження спадщини, започатковано Бієнале танцювальної освіти (Dance Education Biennale), для підтримки збереження спадщини танцю об'єднано 5 найбільших національних Танцархівів у мережу, а також започатковано багато інших ініціатив для реалізації потреб представників сфери танцю, зокрема можливостей перекваліфікації танцівників у зв'язку з втратою працездатності через вік або життєвими обставинами, а найголовніше посилено танець зробивши його окремою мистецькою сферою діяльності важливої для держави [8]. Серед досягнень: 426 інституцій-учасників, 277 вистав, 389 хореографів із 48 країн і понад 168 000 глядачів. Програма визнана «візіонерською» у понад 1600 публікаціях. Вплив Tanzplan Deutschland відчутний і сьогодні — програми у Франкфурті, Берліні, Гамбурзі, Мюнхені та Потсдамі стали ядром сучасної хореографічної інфраструктури Німеччини.

Українська танцювальна спільнота у період війни демонструє надзвичайну стійкість і переживає одночасно неймовірну стагнацію можливостей та разом з тим значну динаміку активності (подій, фестивалів, нових творів, нових способів взаємодії із різними соціальними групами та відгуку на виклики війни, нових форм презентації та репрезентації, діяльності з публічної дипломатії на міжнародному рівні тощо).

15 жовтня 2025 року відбулась перша зустріч установчого круглого столу «Танцплан України», організованого БО МБФ Імпульс Трансформація Платформа за підтримки Bureau Ritter [4] та у співпраці з кафедрою хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України, під час якої були визначені потреби сектору та сформовані дев'ять напрямків роботи робочих груп. До ініціативи долучилися 13 кафедр хореографії та 15 організацій із 9 областей України [1]. Пріоритетні напрямки подальшої роботи учасниками установчого круглого-столу було визначено наступні: термінові виклики війни (підтримка діячів біля фронту, психоемоційне відновлення, зв'язок із діаспорою); розвиток професій (арт-критика, менеджмент, продюсування, перекваліфікація); освіта (реформи програм, гармонізація термінології, раннє навчання, міждисциплінарність, міжнародна співпраця); інфраструктура для розвитку танцю і доступність (репетиційні бази, сцени, підтримка незалежного сектору); культурна політика, фінансування та адвокація (включення танцю у стратегії держави, розвиток досліджень); аналітика та видимість танцю (аналітика, статистика зайнятості, фестивалі, професійні спільноти); мережування і профспілки (національні й міжнародні мережі, участь у європейських структурах); інклюзивність та етика праці і навчання (безпека, запобігання насильству, етичні стандарти), а також спадщина танцю (документування нематеріальних практик, робота з музеями, створення протоколів).

Останній напрямок є особливо важливим, зокрема через наявну музейну та архівну політику яка орієнтована на матеріальну культурну спадщину, а також через спотворення і зачистку документів, щодо нематеріальної спадщини у радянський період (етнографії, сценічного мистецтва та всього, що було за межами партійного радянського нарративу). У грудні 2025 р. в Києві відбудеться інтенсив «Усна історія для спадщини танцю», де у співпраці з Рікардо Вівіані, усним істориком Фундації Піни Бауш на базі Національного Художнього Музею України буде розроблено протокол музеєфікації нематеріальної спадщини танцю, а також буде закладено основу для створення Національного архіву танцю України.

Міжнародні приклади доводять, що розвиток танцю можливий лише за умов структурного комплексного підходу: освіта — інфраструктура — культурна політика — спадщина — міжнародна інтеграція, інституційної співпраці, довготривалого стратегічного планування та представленості підтримки танцю і хореографічної культури у культурній політиці держави на рівні з іншими видами мистецтва. «Танцплан України» має всі передумови для впровадження таких змін: активну спільноту, сильну академічну базу, міжнародні партнерства та високу зацікавленість суспільства у мистецтві як засобі відновлення і стійкості. Ця ініціатива покликана не лише гармонізувати сектор, але й створити нову модель міжінституційної політики, що здатна вплинути на розвиток культури на довгі роки вперед, адаптуючи найкращі світові моделі, розробляючи власну ефективну систему підтримки мистецтва танцю в Україні, об'єднавши зусилля закладів освіти, окремих діячів та професійні об'єднання, державні інституції, представників різних секторів, у партнерстві із відповідними інституціями закордоном.

Список використаних джерел

1. Імпульс Трансформація Платформа. Танцплан України - установчий круглий-стіл | Tanzplan Ukraine kick-off round-table meeting, 2025. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hhwBr9ZYoe8> (дата звернення: 20.11.2025).
2. Рубан В. В. Сучасний танець в Україні: питання інституціоналізації у контексті американського та європейського досвіду. : дис. ... д-ра філософії в галузі культурології : 034. Київ, 2024. 300 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Dissertation_Ruban_signed.pdf (дата звернення: 20.11.2025).
3. Berlin Conference 2025. URL: <https://heyzine.com/flip-book/504cb9409b.html> (date of access: 20.11.2025).
4. Bureau Ritter. URL: <https://bureau-ritter.de/en/> (date of access: 20.11.2025).
5. Canaries in the coal mine. Brussels : Vlaams Theater Instituut, 2007. 134 p. URL: <https://wp.assets.sh/uploads/sites/4718/2007/06/CanariesInTheCoalmine.pdf> (date of access: 20.11.2025).
6. National Council for the Arts Reports. Dance plan australia. 2000–2010. Ausdance | Dance Advocacy. URL:

<https://ausdance.org.au/uploads/content/projects/dance-plan-2012/dance-plan-2012.pdf>

(date of access: 20.11.2025).

7. Projet Danse : Pour un encouragement global de la danse en Suisse. Berne : Office fédéral de la culture et Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, 2006. 44 p.
URL :

https://www.bak.admin.ch/dam/bak/fr/dokumente/kulturfoerderung/berichte/projekt_tanz_wegezeueinerumfassendentanzfoerderungschlussbericht.pdf.download.pdf/projet_danse_pourunencouragementglobaldeladanseensuisserapportfi.pdf (date d'accès : 20.11.2025).

8. Tanzplan Deutschland. URL: http://www.tanzplan-deutschland.de/tanzplan-deutschland.de/planb2fc.html?id_language=2 (date of access: 20.11.2025).

МУЗИКОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ «СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ БАЛЕТ»

Вероніка Зінченко-Гоцуляк

доктор філософії,

старший викладач кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін

Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра

м. Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-8607-3582>

У сучасному українському мистецькому дискурсі поняття «сучасний український балет» постає як багатовимірне явище, що поєднує традиції національної хореографічної культури, інновації музичної мови кінця ХХ–поч. ХХІ століть та динамічні процеси міжвидової взаємодії. Музикознавчий підхід до інтерпретації цього феномена дозволяє окреслити його, насамперед, жанрові та стильові параметри.

Визначення поняття «балет» вже демонструє певну проблематику дефінування, адже все залежить від куту зору, професійної специфіки дослідника. Однією з перших документованих згадок про балет можна вважати вислів Луї де Каузак (Loius de Cahusac) 1752 року: «без танцю балет не може існувати, утім без балету танець може існувати» [цит. по 4, с. 47]. Звісно серед перших теоретичних робіт про балетне мистецтво варто згадати працю «Lettres

sur la danse, et les ballets» Жан-Жорж Новеппа (Jean-Georges Noverre), яка побачила світ 1760 року [3].

Серед сучасних дефініцій, більшість з яких подає визначення поняття «балет» крізь призму конкретного напрямку мистецтва (театрального, хореографічного та музично-театрального) можна виділити такі, що виокремлюють саме музичну складову, серед таких опираються: Оксфордський музичний словник (The Oxford Dictionary of Music), де балет означено як «видовище, під час якого танцівники, оповідають історію чи презентують настрій (характер) використовуючи пантоміму та виступаючи під музику» [5, с. 51]; Українська музична енциклопедія, де балет визначений як «синтетичний вид сценічного мистецтва, зміст якого втілюється в музично-хореографічних образах» [1, с. 129] та Енциклопедія сучасної України, де визначено, що «балет – вид музично-танцювального мистецтва, зміст та ідеї якого розкриваються в хореографічних образах за допомогою танцю й пантоміми. Балет – найвища форма хореографії, належить до видовищних, синтетичних, просторово-часових мистецтв і включає в себе літературну драматургію (лібрето), музику, сценографію, акторське мистецтво, які гармонійно поєднані й підпорядковані хореографії» [2].

Проблематика жанрової ідентифікації балетних і споріднених сценічних форм значною мірою ускладнюється синтетичною природою самого балету. Його створення зазвичай передбачає співтворчість кількох митців, серед яких важливо виділити: композитора або саунд-артиста, хореографа (який водночас може виконувати функцію режисера-постановника) та сценографа чи відеографа. Саме результат їхньої взаємодії формує балетний задум, що набуває статусу балету лише після сценічного втілення. Відтак музичний матеріал, навіть якщо автором музики окреслений як «балет», поза сценічною реалізацією не може розглядатися як завершений жанровий твір: це лише композиційна основа для майбутньої постановки. Існує й протилежний аспект зазначеної проблеми: музичний твір, який композитор окреслив як балет, у момент його сценічно-хореографічного втілення набуває статусу повноцінного балету незалежно від того, чи є автор живим на час постановки.

Таке розуміння принципово важливе для аналізу ширшої термінологічної проблеми. У науковому дискурсі та постановчій практиці простежується тенденція до ототожнення та взаємозамінного використання понять «сучасний балет», «танцювальна вистава», «перформанс із балетними елементами», «танцювальний перформанс», що часто впливає не з жанрово-естетичних імпульсів, а радше комерційних. Однак за уявною подібністю цих термінів прихована суттєва різниця професійних оптик, крізь які дослідники та митці осмислюють сценічний твір. Наявні класифікаційні підходи часто відображають саме специфіку дисциплінарного бачення, хореографічного, театрознавчого чи музикознавчого, а не чіткі жанрові межі.

Отже, з музикознавчої точки зору, *балет* це мистецький продукт (під «українським мистецьким продуктом» розуміється витвір митця, який себе ідентифікує українцем, незалежно від місця народження, проживання чи громадянства), який отримав сценічне втілення і є результатом співпраці композитора (безпосередня участь у створенні оригінальної музики до балету або адаптація своєї наявної музики до конкретного балету), хореографа та сценографа (костюмографа, відеографа), а *сучасний український балет* – синтетичний жанр новітнього музично-театрального мистецтва, який об'єднує хореографію, музику (звук), сценографію (костюмографію) і функціонує в хронологічних межах 1990–2020-х років.

Список використаних джерел

1. Загайкевич М. Балет. *Українська музична енциклопедія*. Т 1. НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. С. 129–133.
2. Станішевський Ю. Балет. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. URL: <https://esu.com.ua/article-41211> (дата звернення: 03.11.2025).
3. Noverre, Jean Georges *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, par M. Noverre , maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, 1760, 484 p.

4. Sabee, Olivia Theories of Ballet in the Age of the Encyclopédie. Liverpool : Liverpool University Press. 2022. 182 p.
5. The Oxford Dictionary of Music : Oxford University Press, 1994. 1002 p.

ТЕРМІНОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОГО АВТЕНТИЧНОГО ТА НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА СПІЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ

Солонинка Тетяна Василівна
*асистент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
ім. Володимира Гнатюка,
м. Тернопіль, Україна*

Термінологічні підходи до українського народного танцю в сучасній науковій думці передбачають розгляд руху як культурного коду, в якому зафіксовано ознаки соціального середовища, інтонаційні моделі та поведінкові патерни. Термінологія є не просто набором назв рухів – це форма матеріалізації пам'яті, спосіб передачі та впізнавання пластичного змісту. Особливої уваги потребує аналіз взаємодії двох пластів – автентичної лексики та народно-сценічної терміносистеми, що сформувалася за умов професійного постановочного середовища ХХ століття, де важливу роль відіграли методи кодифікації руху [1, с. 19; 4, с. 13]. У науковому полі ця проблема засвідчує тенденцію до інтеграції та взаємодоповнення.

У фольклорній практиці назви рухів виникають із побутового спостереження, локальних мовних кодів та метафор («припадання», «голубець», «круточка», «яструб»). У цих поняттях закладено не лише назву дії, а цілу ситуаційність жесту – темп, характер, імпульс, емоційність. Через це терміни мають образний, а не суто технічний характер. У професійному середовищі народно-сценічного танцю домінують кодифіковані описи руху й композиції (позиції ніг, port de bras, passé, екзерсис, варіант стилістичної комбінації), однак автентичні назви не відкидаються – вони слугують маркерами походження руху та стилістичної ідентичності [2, с. 45].

Точки перетину між пластами проявляються у функціональності термінів: і автентичні, і сценічні лексеми фіксують рух і роблять його доступним для відтворення; різниця – у способі опису та рівні узагальнення. Автентична лексика задає смисловий «корінь» традиції, а сценічна – методичний інструмент навчання, komponування та варіативного моделювання. Саме взаємодія цих підходів забезпечує етичну стилізацію: збереження первинних сенсів при створенні сценічної форми (репрезентації локальних манер, манери тримання корпусу, акцентуації руху й ритмо-пластичних формул).

У навчальних планах і підручниках простежується тенденція «взаємного уточнення»: автентичні терміни вводяться як ідентифікаційні, тоді як педагогічний опис конкретизує амплітуду, напрям, опорність, логіку перенесення ваги, варіант ритмізації тощо. У такий спосіб традиційні назви стають навчальними одиницями в межах екзерсису, комбінацій та ансамблевих композицій; із свого боку, кодифікований опис допомагає відтворювати локальні манери, не нівелюючи їх.

Висновок: автентична та народно-сценічна термінологія не протиставляються, а творять інтегроване поле сучасної хореографічної освіти: перша забезпечує змістову пам'ять і зв'язок із традицією, друга – аналітичну системність і професійні засоби постановки. Коректна диференціація та поєднання обох пластів є передумовою етичної стилізації, наукової класифікації й збереження культурної ідентичності українського танцю.

Список використаних джерел

1. Володько, В. Ф. Методика викладання народно-сценічного танцю : навч.-метод. посіб. Київ : ДАКККиМ, 2007. 306 с.
2. Гуменюк, А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 610 с.
3. Литвиненко, В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2017. 20 с.
4. Чернишова, А. М. Теорія і методика народно-сценічного танцю : конспект лекцій. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2018. 124 с.
5. Nahachewsky, A. Ukrainian Dance: A Cross- Approach. Jefferson, NC : McFarland, 2012. 268 p.

СЛОВО І РУХ: ВЗАЄМОДІЯ ТЕРМІНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ЖЕСТУ У СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Вельган Лілія Петрівна

заслужений працівник культури України,

асистент кафедри музикознавства

та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

ім. Володимира Гнатюка,

м. Тернопіль, Україна

Хореографічне мистецтво є унікальною системою невербальної комунікації, у якій рух постає не лише як засіб вираження, а як носій значення, змісту, художнього смислу. У цьому контексті хореографічна термінологія набуває особливого статусу – вона виступає посередником між словесним та пластичним вираженням, між мовою фахівців і художнім образом, між поняттям і жестом. Проте в українському науковому дискурсі проблема взаємодії терміна та руху у сценічній практиці досі залишається недостатньо дослідженою, що визначає актуальність запропонованої теми.

У хореографічній науці термінологія традиційно розглядається як система назв рухів, поз, комбінацій, жанрів і видів танцю. Проте сучасні культурологічні тенденції, орієнтовані на міждисциплінарність, дозволяють осмислювати термін і як культурний знак, що має власну семантику та здатен впливати на творчу інтерпретацію. Саме тому аналіз взаємозв'язку між словом і рухом виходить за межі лінгвістики, охоплюючи психологічні, педагогічні, семіотичні та мистецтвознавчі аспекти.

Наукові дослідження останніх років (Л. Козинко, Л. Косаковської, Р. Фондери та ін.) засвідчують зростання інтересу до семантики хореографічної мови. Водночас спостерігається потреба у переосмисленні способів передачі хореографічних понять у сценічному просторі. Термін у цьому сенсі є не лише технічним позначенням руху, а своєрідною «формулою дії», яка визначає внутрішню логіку пластичного висловлювання. Наприклад, поняття *па*, *пліє*,

турне, атітюд або *гопак* уже не сприймаються як механічні позначення рухів – вони є кодами певних традицій, естетичних принципів і стилістичних ознак.

Метою даного дослідження є виявлення особливостей взаємодії вербального терміна та хореографічного жесту у сценічній практиці, а також визначення ролі терміна як інтерпретаційного інструмента у процесі створення сценічного образу. Для досягнення поставленої мети використано методи порівняльно-аналітичного аналізу, семіотичного підходу, спостереження за постановками сучасних українських театрів танцю.

Аналіз показав, що термін у практиці сучасного хореографа має багатопланову структуру. На першому рівні він функціонує як професійний знак – фіксована одиниця технічної системи рухів. На другому – як смисловий орієнтир, який допомагає виконавцеві зрозуміти емоційний стан або характер персонажа. Нарешті, на третьому рівні – як художній символ, що набуває метафоричного змісту у сценічному контексті.

У процесі постановки хореограф використовує терміни не лише як інструкції, а як *пускові імпульси для тілесного переживання*. Наприклад, інтерпретація терміна «аджітаж» (від франц. *agitation* – «збудження») у сучасному танці може реалізуватися через динамічний, хаотичний рух, який передає внутрішній стан героя. У цьому випадку вербальне слово стає семантичним джерелом руху, тобто термін і жест зливаються в єдину образну систему.

Порівняння сценічних практик класичного балету та сучасного танцю показує різницю у функціонуванні терміна. У класичному балеті термін є фіксованим елементом традиції – він означає усталений рух, який підлягає строгим канонам виконання. У *contemporary dance*, навпаки, термін нерідко перетворюється на гнучку метафору, що задає лише напрям пошуку: поняття *release*, *flow*, *center* або *gravity* стають не технічними, а концептуальними орієнтирами. Таким чином, термінологічна система сучасного танцю є відкритою, варіативною, інтерпретаційною, що свідчить про перехід від нормативного до семіотичного підходу.

Важливим є також педагогічний аспект взаємодії терміна і жесту. У процесі навчання майбутніх хореографів словесне пояснення руху відіграє роль інструмента

усвідомлення пластичного матеріалу. Викладач, добираючи термінологію, фактично формує у студента мову мислення рухом. Якщо термін сприймається не лише як слово, а як стимул до дії, навчання стає глибшим і твореннєвішим. Тому в сучасних методиках дедалі частіше застосовуються інтерпретаційні підходи, коли студент має самостійно знайти тілесний еквівалент поняття.

У сценічній практиці взаємодія терміна і руху набуває синтетичного характеру. Хореограф, створюючи виставу, може свідомо відмовитися від усталених назв рухів, замінюючи їх власними символами або вербальними формулами. Так, у постановках Радю Поклітару використовуються нові словесно-пластичні коди, які народжуються безпосередньо під час репетиційного процесу. Термін тут стає живим процесом творення, а не застиглою категорією.

Результати дослідження дозволяють зробити кілька узагальнень. По-перше, хореографічний термін не може розглядатися поза контекстом сценічного виконання – він завжди набуває нового змісту залежно від естетики постановки. По-друге, сучасна сцена демонструє тенденцію до *розширення семантичних меж терміна*, коли слово стає метафорою, а рух – способом її тлумачення. По-третє, взаємодія слова і руху створює унікальний художній феномен – тілесно-вербальний текст, що поєднує властивості лінгвістичної й пластичної систем.

Отже, термін і жест у сучасній хореографії постають як взаємозалежні категорії, що формують єдиний семантичний простір сценічного мистецтва. Слово у хореографічному процесі перестає бути лише інструкцією, воно стає частиною художнього мислення, засобом комунікації між митцем і глядачем, між культурними традиціями минулого і сучасністю. Подальші дослідження цієї проблематики варто спрямувати на створення електронних мультимедійних словників, які об'єднують як візуальний, так і текстовий рівні опису термінів, а також на розроблення методик формування термінологічного мислення у студентів-хореографів.

Список використаних джерел

1. Козинко Л. Термінологія українського народного танцю в дослідженнях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка. *Танцювальні студії*. 2023. Т. 6, № 2. С. 145-154. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ds_2023_6_2_7

2. Косаковська Л. П. Поліаспектність прояву традиційних танцювальних рухів у культурно-мистецькому просторі України. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. X Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 05–06 червня 2025 р.). Київ : НАКККиМ, 2025. С. 9–11.

3. Фондера Р. В. Народний танець як мова національного самовираження: сценічна адаптація етнокультурного змісту. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. X Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 05–06 червня 2025 р.). Київ : НАКККиМ, 2025. С. 57–60.

НАПРЯМИ РЕФОРМУВАННЯ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Верховенко Ольга Анатоліївна
*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хореографії і
танцювальних видів спорту*

*Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0000-0001-5063-3306>

На сучасному етапі розвитку українського суспільства особливо актуальним є питання якості освіти, пошуку нового змісту, форм, методів і засобів навчання та виховання молоді. Сьогодні особистість, її знання, інтелект, компетентність, духовність, культура є найвищою цінністю суспільства, яке прагне посісти чільне місце серед цивілізованих країн ХХІ століття. Глобалізований світ з його високим динамізмом змін та спрямованістю на відродження національних традицій висуває нові вимоги до реформування вищої мистецько-педагогічної освіти в Україні, яка б забезпечувала розробку та впровадження інноваційних стратегій розвитку індивідуальності, творчої активності, самостійності та становлення професійної компетентності майбутніх учителів хореографії [2, с. 61].

Сучасні інтеграційні процеси, розширення інформаційного простору нав'язують молоді світогляд, що руйнує процес духовного становлення і

розвиток особистості на національно-культурних традиціях, нівелює загальнолюдські цінності, які склалися впродовж багатьох століть. Національна доктрина розвитку освіти в Україні XXI століття наголошує на необхідності нагального вирішення комплексу завдань щодо відродження, збереження, засвоєння та творення молодим поколінням духовних надбань народу.

Хореографічну освіту в контексті виникнення та становлення хореографічного мистецтва, фольклорно-етнографічних традицій різних регіонів України вивчали А. Підлипська, І. Аксьонов, О. Бігус, А. Гоцалюк, К. Кіндер, А. Кирилюк, Б. Кокуленко, А. Кривохижа, О. Лиманська, В. Пастух, О. Смоляк. Основи теорії вітчизняного та зарубіжного танцювального мистецтва, народну хореографію, методологію танцювального мистецтва обґрунтовано в працях В. Авраменко, В. Верховинця, П. Вірського, А. Гуменюка, В. Ніжинського, М. Соболя, К. І. Шамаєвої.

Наукові праці, присвячені проблемі професійно-педагогічної підготовки вчителів хореографії на факультетах мистецького спрямування ЗВО висвітлено в роботах Л. Андрущук, Т. Благова, Н. Гавликовського, Г. Гусєва, Є. Громова, Ю. Громова, А. Запісоцького, А. Кривохижі, О. Мартиненко, О. Ребрової, Т. Середюк та ін.

Мета статті полягає у розгляді напрямів реформування розвитку хореографічного мистецтва, зокрема в Україні, вирішення яких, зумовить його подальший розвиток в умовах сучасних інтеграційних процесів.

Сучасна українська педагогічна система перебуває на етапі кардинальних змін і характеризується інтегративними процесами щодо зближення з освітніми системами країн зарубіжжя. Модернізація вітчизняної освіти та її входження в європейський освітній простір висуває сучасні вимоги до підготовки фахівців.

Сьогодні важливим є не тільки об'єм знань, які отримують випускники, а й формування у них практичних навичок майбутньої професійної діяльності. Фахівець повинен бути готовим до змін та вміти пристосовуватися до нових вимог, оперувати й управляти інформацією,

активно діяти, швидко приймати рішення, навчатися впродовж життя [1, с. 72]. Професійна вища хореографічна освіта крім формування глибокої теоретичної бази знань, широкого спектра практичних умінь і навичок, необхідних у майбутній професії, вимагає виховання в студентів особистісних професійно значущих якостей.

На результат хореографічної освіти впливає наявність таких якостей, як образно-естетичне і психолого-педагогічне мислення, творча індивідуальність, творча активність (креативність), рефлексія, емпатія, духовність, артистизм, музичність, танцювальність, пластичність, емоційність при виконанні або показу танцю, загальнокультурний розвиток і фізичний розвиток, що, на нашу думку, складає високий рівень готовності до професійної діяльності у хореографічних кадрів.

Для підготовки педагога-хореографа нового покоління, універсального танцюриста, дослідника і творця, необхідне інноваційне відношення до процесу професійної підготовки і свіже бачення освітньої моделі, вміння реагувати на вимоги, пропоновані до нього суспільством, застосовуючи у своїй роботі теоретичні й практичні досягнення хореографічної науки [3].

Молодий фахівець-хореограф, випускник закладу вищої освіти повинен: вирішувати завдання, що відповідають його кваліфікації; уміти здійснювати процес навчання у танцювальному колективі з орієнтацією на завдання навчання, виховання й розвитку особистості та з урахуванням специфіки предмета, що викладається; уміти стимулювати розвиток позаурочної діяльності учнів з урахуванням психолого-педагогічних вимог, пропонованих до освіти і навчання; уміти аналізувати власну діяльність, з метою її вдосконалювання і підвищення своєї кваліфікації.

Комплексний характер професійної підготовки майбутнього педагога хореографа передбачає вивчення студентами цілого спектру спеціальних курсів, спрямованих на формування основних якостей як педагога-балетмейстера, так і хореографа-виконавця. Основними серед профільних дисциплін на кафедрі хореографії і танцювальних видів спорту НУФВСУ є: «Теорія і методика викладання класичного танцю», «Теорія і методика викладання народно-

сценічного танцю», «Теорія і методика викладання бального танцю», «Теорія і методика історико-побутового танцю», «Історія хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», «Практикум з підготовки концертних номерів», «Методика роботи з дитячим хореографічним колективом», «Хореографічна культура України», «Основи акторської майстерності», «Аналіз хореографічних форм», «Теорія та методика викладання сучасного танцю», «Дитяча хореографія», «Практикум з ритміки в хореографії», «Основи створення сценічного образу» тощо . Крім того, навчальним планом передбачено викладання спецкурсів та спецпрактикумів, тематика яких щорічно визначається кафедрою хореографії і танцювальних видів спорту та висвітлює актуальні проблеми розвитку хореографічного мистецтва, інноваційні методики викладання хореографії, творчий досвід авторських танцювальних шкіл.

Одним з напрямів практичної підготовки студентів вищого педагогічного закладу освіти є використання методу мікровикладання, який допомагає майбутньому фахівцю краще усвідомити сутність педагогічних явищ, набути певного рівня педагогічної майстерності. Моделюючи фрагмент практичної діяльності педагога-хореографа, студенти розвивають свої фахові уміння та здібності, набувають педагогічного досвіду. Використанням методу мікровикладання забезпечує формування у студентів таких професійних якостей, як комунікативність, емпатія, педагогічна інтуїція, самовладання, педагогічний оптимізм. Важливо, щоб у практичній діяльності вони поєднувалися з глибокими теоретичними та фаховими хореографічними знаннями [5].

Структура хореографічної підготовки в системі педагогічної освіти передбачає різноманітні форми організації навчально-пізнавальної діяльності студентів. Серед них найбільш використовуваними є лекція, практичне і лабораторне заняття, самостійна та індивідуальна робота студентів, консультації, реферати, курсові роботи, а також різні види педагогічних практик.

Сучасна лекція з дисципліни хореографічного циклу (інформаційна, лекція-візуалізація, лекція-прес-конференція, проблемна, лекція-діалог, інтерактивна лекція, лекція-конференція, лекція з розбором конкретних навчальних ситуацій) висвітлює основні теоретичні засади курсу, спрямована на

збагачення студентів новітньою науковою інформацією, а також дає установку на самостійну роботу, аналіз і навчальний пошук [4, с. 112].

Практичні заняття як форма організації навчально-пізнавальної діяльності студентів тісно пов'язані з лекційними заняттями та є їх логічним продовженням. Тематика практичних занять упорядкована відповідно до змісту лекційного курсу і спрямована на закріплення знань, отриманих на лекційних заняттях та під час самостійної роботи. На практичних заняттях відбувається розвиток координаційних прийомів, музикальності й виразності виконання, студентам також пропонується ознайомлення з методикою вивчення хореографічних фігур, з'єднань та композицій, принципами побудови окремих частин уроку [6, с. 215].

Для дисциплін практичного спрямування характерним є також підготовка відеоматеріалів, які презентують власні творчі доробки студентів – самостійно створені танцювальні композиції, записи фрагментів уроків, постановочні роботи. Така форма звітності дає можливість викладачу об'єктивно оцінити рівень засвоєння студентом навчального матеріалу, конструктивно проаналізувати його методичні й технічні помилки, недоліки та досягнення виконавської майстерності.

Проведення майстер-класів є ефективною формою організації навчання майбутніх педагогів-хореографів, що передбачає запрошення відомого викладача чи виконавця з метою передачі студентам творчого педагогічного досвіду та його технічної майстерності. У процесі таких занять студенти мають можливість ознайомитися з різними формами подачі матеріалу, сформулювати уявлення про поліваріативність методик проведення занять, здійснити їх порівняльний аналіз, узагальнення, визначити шляхи формування власної методики викладання хореографічних дисциплін з урахуванням передового педагогічного й хореографічного досвіду [1, с. 76].

Отже, фахова підготовка педагогів-хореографів є складним довготривалим процесом, що вимагає не лише досконалого професійного оволодіння технічною майстерністю, але й засвоєння методик викладання дисциплін хореографічного циклу, формування загальнопедагогічних та спеціальних умінь, оновлення

навчально-методичних комплексів із загальнопедагогічних та фахових дисциплін, які були б орієнтовані на сучасні тенденції розвитку мистецько-педагогічної освіти. Напрями реформування національної системи хореографічної освіти дозволять підвищити якісний рівень підготовки хореографів у контексті інтеграційних процесів.

Список використаних джерел

1. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів- хореографів у системі педагогічної освіти. *Вісник Житомирського державного університету. Педагогічні науки*. 2019. Вип. 5. С. 72-76.
2. Верховенко О.А. Сучасне українське мистецтво. Новий погляд. Новий початок. *Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ 19-20 квітня 2007 р. К.: Вид-во КНУКІМ, 2007. С. 61-65.
3. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 17.00.01 - теорія та історія культури. Київ, 2003. 23 с.
4. Косиченко В. А. Сутність наукових концепцій підготовки майбутніх вчителів хореографії до виховання молоді на засадах етнокультурних традицій. Засоби навчальної та науково-дослідної роботи: Збірник наукових праць. 2013. Вип. 40. С. 111-121.
5. Філімонова О. Актуальні проблеми професійної підготовки майбутніх хореографів. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1538>
6. Тараненко Ю. П. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії в контексті розвитку мистецької педагогіки. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки*: зб. наук. праць. Вип.1. Бердянськ : БДПУ, 2017. С. 215-221.
7. Enseignement de la danse: Schema d'orientation pedagogique / Ministere de la culture et de la communication. Direction de la musique, de la danse, du theatre et des spectacles. Paris, 2019. 24 с.

СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ «ПЕРФОРМАНС» І «ПЕРФОРМАТИВНЕ МИСТЕЦТВО» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК

Скиба Юлія Юріївна

доктор філософії,

доцент кафедри хореографії та фітнесу

Бердянського державного педагогічного університету

м. Запоріжжя, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-9448-2511>

У сучасному мистецтві відзначається значне поширення практик, які акцентують процес, дію та взаємодію, а не лише об'єкт чи результат. «Перформанс» і «перформативне мистецтво» є центральними поняттями для аналізу цих процесів, однак у науковій літературі вони часто ототожнюються, що створює методологічну плутанину. Розмежування цих категорій дозволяє глибше зрозуміти природу сучасного художнього досвіду і специфіку взаємодії митця та аудиторії.

Проблематика перформансу та перформативного мистецтва посідає центральне місце в сучасних мистецьких і теоретичних дискусіях. Починаючи з 1960-х років, поняття performance набуло статусу окремого художнього жанру, який виник у межах концептуального мистецтва, авангарду та хепенінгу. Його сутність полягає у подієвості, тілесності та часово-просторовій обмеженості дії. Ключовою фігурою у формуванні концептуальної основи перформативності є Джон Остін, який у праці «How to Do Things with Words» 1962 року запровадив термін перформативне висловлювання — таке, що не описує реальність, а творить її. Цей принцип став філософським підґрунтям для розуміння художнього акту як дії, що змінює контекст. Джудіт Батлер у роботі «Gender Trouble» 1990 року, розвинула ідею Остінівської перформативності у соціальному вимірі, показавши, що повторювані дії формують ідентичність, соціальні ролі й норми. Еріка Фішер-Ліхте у своїй праці «The Transformative Power of Performance» 2008 року, розглядає перформанс як подію трансформації, де відбувається обмін енергією між виконавцем та глядачем, а сам процес стає джерелом художнього сенсу. Андре Лепеккі у «Exhausting Dance» 2006 року,

наголошує на політичному й тілесному вимірі перформативності в сучасній хореографії, де рух і дія заміщують репрезентацію.

Отже, сучасна наукова література дозволяє розмежувати поняття «перформанс» як жанрову форму і «перформативність» або «перформативне мистецтво» як методологічну парадигму. Ці підходи визначають не лише структуру твору, а й способи взаємодії митця та аудиторії, що особливо актуально для сучасної хореографії.

Мета дослідження – розглянути співвідношення понять «перформанс» і «перформативне мистецтво» в контексті сучасних художніх практик.

Перформанс виникає у 1960-х роках у межах концептуального та авангардного мистецтва, як реакція на традиційні форми живопису та скульптури. Основними рисами перформансу є: подієвість та неповторність — дія існує лише у конкретному часі та просторі, тілесна присутність митця — тіло стає носієм ідей та емоцій та інтерактивність та експериментальність — часто передбачає взаємодію з глядачем або соціальне втручання [5].

Наприклад, Марина Абрамович у своїх перформансах демонструє тіло як інструмент межових досліджень, а Йозеф Бойс використовував перформанс для висловлення політичних і соціальних концепцій. У танцювальному перформансі, як у роботах Вільяма Форсайта, дія тіла визначає ритм і сенс, що створюється тут і тепер.

Перформативне мистецтво не обмежується жанровими рамками. Воно базується на концепції *перформативності*, запропонованій Дж. Остіном, де висловлювання створює реальність, а не лише описує її [2]. У мистецтві це означає, що дія, рух або жест митця актуалізує смисл у моменті взаємодії з аудиторією.

Дж. Батлер розширює це поняття, показуючи, що повторювана дія формує ідентичність та соціальні ролі [1, с. 179]. У хореографії та перформансі це виявляється через ритуалізовані рухи, повтори, відмову від лінійного наративу, що дозволяє глядачеві стати співтворцем дії. Е. Фішер-Ліхте підкреслює, що перформанс — це трансформаційна подія, де художній акт змінює як учасників, так і контекст [4, с. 161]. А. Лепеккі додає, що сучасний танець

демонструє перформативність як відмову від репрезентації, що робить рух і дію первинними засобами вираження [3, с. 88].

Отже, перформанс слід розглядати як специфічний жанр сучасного мистецтва, що має чітко визначені структурні та формальні рамки, включно з просторово-часовими координатами та конкретною організацією художньої дії. Він ґрунтується на безпосередньому втручанні митця в матеріальний або соціальний контекст і передбачає інтеграцію тілесності, руху та взаємодії з аудиторією. Перформанс виявляється не лише як форма вираження художнього задуму, а й як самостійна практика, де процес здійснення дії стає визначальним елементом художнього сенсу.

У той же час перформативність виступає ширшим концептуальним принципом, який визначає спосіб функціонування мистецької дії як акту творення сенсу. Вона не обмежується конкретними жанровими чи формальними межами, а здатна проявлятися в різних видах мистецтва та культурної практики, акцентуючи увагу на самому процесі творення, взаємодії та конструюванні значень у конкретному контексті. Усвідомлення перформативності дозволяє перейти від підходу, орієнтованого на репрезентацію або відтворення образу, до аналізу безпосередньої дії як основи художнього досвіду. У хореографічному мистецтві перформативність виявляється через експеримент із рухом, тілом і взаємодією з глядачем, виявляючи ідентичність та сенси.

Таким чином, перформанс функціонує як форма вираження, тоді як перформативне мистецтво — як підхід до мислення та творення мистецтва, що підкреслює процесуальність, комунікативність і трансформаційність дії. Методологічне розмежування цих понять дозволяє точніше аналізувати сучасні художні процеси, уникати термінологічної плутанини та розширювати інтерпретаційні можливості аналізу мистецького досвіду.

Розмежування понять «перформанс» і «перформативність» має важливе методологічне значення, оскільки дозволяє більш глибоко досліджувати сучасні художні практики та хореографічні експерименти. У цьому контексті ключовими стають категорії взаємодії, тілесності та подієвості, які виступають центральними як у процесі створення, так і у сприйнятті мистецького твору. Таке

аналітичне розділення дозволяє системно підходити до вивчення сучасного мистецтва, розкриваючи його потенціал не лише як форму естетичного вираження, а й як складний соціокультурний та комунікативний феномен.

Список використаних джерел

1. Батлер, Дж. Гендерна проблема: фемінізм і сабверсія ідентичності / пер. з англ. Нью-Йорк: Routledge, 1990.
2. Остін, Дж. Л. *Як робити речі словами* / пер. з англ. К.: Наукова думка, 1962.
3. Лепеккі, А. Виснажливий танець: перформанс і політика руху / пер. з англ. Нью-Йорк: Routledge, 2006.
4. Фішер-Ліхте, Е. Трансформаційна сила перформансу: нова естетика / пер. з англ. Лондон: Routledge, 2008.
5. Performance art : from futurism to the present. URL: https://files8.webydo.com/9582889/UploadedFiles/8A7668E2-A9FC-E613-ADF5-13FFDA070B6F.pdf?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 6.11.2025).

СЕКЦІЯ 2: ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ МИСТЕЦТВА БАЛЕТМЕЙСТЕРА: ВЗАЄМОДІЯ ТЕРМІНІВ У СИСТЕМІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Стоколоса Олена

*студентка спеціальності 024 Хореографія
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету
ім. Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

Науковий керівник:

Маркевич Лариса

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного
мистецтва, Тернопільського національного педагогічного
університету
ім. Володимира Гнатюка,
м. Тернопіль, Україна*

<https://orcid.org/0000-0001-7224-7756>

Сучасна хореографічна освіта висуває високі вимоги до точності, системності та уніфікації термінології, оскільки саме поняттєво-категоріальний апарат є основою наукової комунікації в цій галузі. Термінологічна чіткість у дисципліні «Мистецтво балетмейстера» відіграє ключову роль у формуванні фахової мови хореографічної науки, забезпечуючи узгодженість у трактуванні понять між теоретичними та практичними курсами: такими як композиція танцю, педагогіка танцю, сценічний рух, аналітика хореографічного твору [1; 5].

Терміни, що використовуються, у дисципліні «Мистецтво балетмейстера», відображають багаторівневу структуру хореографічного процесу - від творчої ідеї до сценічної реалізації, від педагогічного задуму до аналітичного осмислення готового твору. Зокрема, поняття «пластична фраза», «композиційна побудова», «хореографічний мотив», «кульмінація», «динамічна хвиля» функціонують не лише в постановчій практиці, а й у суміжних дисциплінах, що вивчають закономірності розвитку танцювальної форми, виразності руху й логіки сценічної дії.

Таким чином, дисципліна «Мистецтво балетмейстера» формує ядро хореографічної науки, оскільки її термінологічний апарат інтегрує поняття з різних напрямів професійної підготовки: класичного танцю, народно-сценічного танцю, сучасної хореографії, спортивно-бального танцю. Кожен із цих напрямів має власні виконавські, методичні та стилістичні особливості, проте в межах балетмейстерської творчості вони набувають спільного методологічного ґрунту. Для прикладу, поняття «пластичний малюнок» у класичному танці акцентує академічну чистоту позицій, тоді як у сучасній хореографії воно розглядається як засіб індивідуального самовираження; у спортивно-бальному танці - як інструмент створення візуально досконалого просторового образу. Така інтердисциплінарність термінологічної системи підтверджує її функцію як об'єднувального чинника між теорією, педагогікою й практикою танцю. Уніфікація термінів забезпечує послідовність наукового викладу, коректність педагогічних інтерпретацій і створює умови для формування єдиного фахового простору в галузі хореографічної освіти. Саме тому дисципліна «Мистецтво балетмейстера» закономірно визначається як концептуальне ядро хореографічної науки, що поєднує аналітичний, творчий і виконавський аспекти професійної підготовки фахівців мистецького профілю.

Дослідження останніх років підкреслюють роль термінів балетмейстерської діяльності як системоутворюючих одиниць хореографічної освіти [1; 3]. Людмила Андрощук зазначає, що семантичне поле дисципліни «Мистецтво балетмейстера» сприяє основі для міждисциплінарного навчання та виконавської практики [1]. Володимир Грек підкреслює важливість чіткого визначення термінів для організації навчального процесу та аналізу хореографічних творів [3]. Лілія Козинко акцентує, що розподіл термінів на концептуальні та суміжні кластери дозволяє забезпечити їхнє ефективне використання в різних дисциплінах: від постановки танцю до педагогічної практики [5]. Концептуальні кластери охоплюють терміни, які пов'язані зі створенням художнього задуму, формуванням драматургічної логіки, композиційної структури та образно-пластичної мови постановки. Натомість суміжні кластери репрезентують терміни, що характеризують педагогічний,

виконавський, аналітичний та технологічний виміри діяльності балетмейстера, забезпечуючи інтеграцію його творчого, методичного та практичного досвіду.

Метою дослідження є аналіз семантичного поля мистецтва балетмейстера та демонстрація взаємодії термінів із суміжними хореографічними дисциплінами для уніфікації термінологічного апарату в освітньому процесі.

У роботі використано методи контент-аналізу навчальних програм, порівняльного аналізу термінів у різних хореографічних дисциплінах, а також структурно-семантичний аналіз термінологічних кластерів.

У процесі дослідження встановлено, що семантичне поле мистецтва балетмейстера має системну будову, у межах якої терміни групуються у функціональні кластери, відповідні до основних напрямів балетмейстерської діяльності: творчо-концептуального, педагогічного, виконавського та аналітичного. Така кластеризація дає змогу систематизувати знання, підкреслити міждисциплінарні зв'язки та забезпечити послідовне формування компетентностей студентів. Взаємозв'язок між концептуальними та суміжними кластерами забезпечує цілісність і послідовність хореографічного процесу. Концептуальні кластери виконують функцію ядра терміносистеми, визначаючи основні смислові і композиційні орієнтири діяльності балетмейстера, тоді як суміжні кластери реалізують інтегративну функцію, доповнюючи та конкретизуючи виконавську техніку, педагогічну діяльність та аналітичну роботу. Така структурна організація термінології дозволяє не лише стандартизувати поняття, але й відобразити логіку професійної діяльності, забезпечуючи взаємне узгодження творчого задуму, виконавської техніки, методики навчання та аналітичного осмислення хореографічного твору.

Постановочний кластер - задум, хореографічна партитура, мізансцена, драматургія, пластичний мотив [1]. Він охоплює терміни, що описують процес створення та структурної організації хореографічного твору. Забезпечує методологічну основу постановочної діяльності, дозволяє формулювати художні задуми та планувати хореографічну партитуру. Для прикладу, термін «мізансцена» допомагає визначити розташування танцівників на сцені, взаємодію рухових ліній та художню композицію, а «пластичний мотив» слугує

елементом, який повторюється або варіюється для посилення драматургічного ефекту. Це сприяє точності передачі задуму від постановника до виконавців.

Композиційно-аналітичний кластер - ритм, контраст, варіація, кульмінація, композиційна логіка [5]. Терміни цього кластеру зосереджені на аналізі внутрішньої структури твору та на виявленні закономірностей взаємодії рухових елементів. Вони дозволяють оцінювати ритмічні, динамічні та драматургічні аспекти композиції, що є важливим для педагогічного та наукового аналізу. Для прикладу, викладач аналізує варіацію та кульмінацію, щоб показати студентам, як контраст та ритмічні зміни створюють драматургічну напругу, а композиційна логіка дозволяє об'єднати окремі елементи у завершену сценічну форму.

Педагогічно-виконавський кластер - пластика, техніка, етюд, імпровізація, методика управління класом [5]. Цей кластер охоплює терміни, що визначають практичну підготовку студентів та методи викладання хореографії. Він інтегрує навчальні та виконавські аспекти, поєднуючи розвиток технічних навичок, пластичності та творчого мислення. Для прикладу, термін «етюд» використовується як навчальна одиниця для відпрацювання техніки та пластики, а «методика управління класом» допомагає студенту-хореографу опановувати організаційні та педагогічні навички, необхідні для роботи з групою.

Структура семантичного поля мистецтва балетмейстера демонструє взаємозв'язок між постановочною, аналітичною та педагогічно-виконавською складовими. Вона забезпечує системність навчання та дозволяє інтегрувати терміни у всі хореографічні дисципліни, підвищуючи ефективність навчального процесу та наукового аналізу. Кластерний підхід сприяє формуванню цілісної термінологічної культури, що є необхідною умовою міждисциплінарної комунікації та підготовки висококваліфікованих фахівців у сфері хореографії.

Взаємодія термінів балетмейстерської діяльності з суміжними хореографічними дисциплінами є однією з ключових складових міждисциплінарного дослідження семантичного поля. Аналіз їхнього застосування демонструє, що терміни мистецтва балетмейстера, в межах балетмейстерської творчості, не лише описують рухові та композиційні одиниці, а й виконують методологічні, освітньо-педагогічні та аналітичні функції.

«Композиція» - як структурна логіка постановки та навчальний принцип побудови комбінацій [3]. Даний термін «композиція» інтегрується у всі дисципліни, що пов'язані з формуванням структури танцювального твору. Він дозволяє студентам та викладачам бачити логіку взаємозв'язку рухів, побудову ритму та контрастів, а також формувати цілісну концепцію постановки. При розборі танцювальної партитури викладач показує, як послідовність етюдів і варіацій утворює композиційну лінію, що відображає драматургічний розвиток твору. У навчальній практиці студенти застосовують ці принципи, створюючи власні короткі хореографічні композиції.

Термін «образ» - як сценічно-драматургічне значення, виховний елемент та аналітична категорія [5]. Виступає ключовим у поєднанні сценічної естетики та педагогічного процесу. Він дозволяє формувати у студентів розуміння художнього змісту, драматургічної логіки та емоційного навантаження рухів. Викладач пояснює, як танцювальні елементи передають характер персонажа або настрої сцени. Студенти вчаться аналізувати «образ» під час створення власних постановок, а також оцінювати виконання танцювальних партій у колективі.

«Пластична дія» - як методична одиниця та аналітична категорія при розборі партитури [1]. Термін поєднує методичний і аналітичний аспекти, дозволяючи структурувати навчальний процес та систематично аналізувати рухові одиниці. Це забезпечує цілісне розуміння як технічного, так і художнього значення елемента. Студент аналізує хореографічний текст, визначає ключові пластичні дії та їхню роль у розвитку танцювальної композиції. У педагогічній практиці «пластична дія» використовується для розробки вправ, спрямованих на розвиток координації, пластики та виразності.

Загалом, взаємодія термінів балетмейстерської діяльності зі суміжними дисциплінами забезпечує цілісний підхід до навчання та аналітичного опрацювання хореографічного матеріалу. Вона формує єдину термінологічну систему, яка поєднує постановочні, композиційні та педагогічні аспекти, сприяє розвитку творчих і аналітичних компетентностей студентів, а також підвищує ефективність педагогічної та наукової комунікації у хореографічному середовищі.

Розглядаючи функції термінів, у сучасній хореографічній освіті та науковому дослідженні мистецтва балетмейстера, особлива роль належить термінології, яка виступає не лише інструментом опису руху, а й засобом системного мислення, аналізу та комунікації. Визначення функцій термінів дозволяє розкрити багатогранність їхнього застосування та підкреслити функціональну цінність даного дослідження.

Номінативна функція термінів фіксує явища та процеси постановочної праці [1]. Вона забезпечує точне позначення елементів хореографічної роботи, що критично важливо як для виконавців, так і для викладачів. Це дозволяє уникнути неоднозначності у розумінні рухових і композиційних рішень, створюючи основу для узгодженого аналізу творчого процесу.

Методологічна функція формує категоріальний апарат для теоретичних узагальнень [3]. Терміни, що систематизують постановочні та композиційні елементи, стають основою для формування наукових моделей та методичних схем, що дозволяє здійснювати порівняльний аналіз хореографічних творів та досліджувати закономірності розвитку танцювальних структур.

Комунікативна функція забезпечує єдність наукової мови викладачів та практиків [5]. Використання термінів як узгодженого лексичного апарату сприяє ефективній взаємодії між викладачами різних дисциплін, а також між студентами і науковцями, забезпечуючи точність і зрозумілість педагогічного та аналітичного дискурсу.

Освітньо-педагогічна функція формує професійний словник студента-хореографа [1]. Завдяки системному навчанню термінам, студент набуває спроможності не лише виконувати рухи, але й описувати, аналізувати та оцінювати їх у контексті мистецької композиції. Це сприяє розвитку компетентностей, необхідних для професійної діяльності у хореографії та педагогіці танцю.

Інтерпретаційна функція допомагає осмислювати творчі явища через терміни [3]. Терміни стають не лише позначенням дій чи структур, а й засобом аналітичного та художнього осмислення танцювального матеріалу, що дозволяє глибше зрозуміти смислові, емоційні та драматургічні аспекти хореографічної роботи.

Функціональний аналіз термінів у межах цього дослідження демонструє,

що вони виконують не лише описову роль, а й слугують методологічною, комунікативною, освітньо-педагогічною та інтерпретаційною основою, забезпечуючи цілісний підхід до хореографічної освіти, постановочної діяльності та наукового аналізу. Це робить дослідження особливо цінним для розробки уніфікованого термінологічного апарату, який сприятиме системності та ефективності навчання в міждисциплінарному контексті.

Дослідження семантичного поля мистецтва балетмейстера у міждисциплінарному контексті має особливу наукову цінність через виявлення та систематизацію проблем, що стримують ефективне використання термінології у хореографічній освіті та науковому аналізі. Аналіз літератури та навчальних матеріалів дозволяє виділити кілька *ключових проблем*, які визначають функціональні та методологічні межі сучасного дослідження:

1. Неоднорідність вживання термінів у методичних матеріалах [1]. Проблема полягає у відсутності єдиних стандартів вживання термінів у підручниках, навчальних посібниках та програмних матеріалах. Це призводить до того, що одні й ті ж поняття можуть мати різні інтерпретації залежно від автора чи навчального закладу. Наслідком є утруднене засвоєння студентами хореографічної термінології та ризик виникнення непорозумінь у виконавській практиці. Для прикладу, термін «етюд» у різних підручниках може позначати як коротку навчальну вправу, так і завершену сценічну композицію, що ускладнює його застосування у навчальному процесі.

2. Розбіжності у перекладі та інтерпретації термінів [5]. Особливо актуально це для термінів, запозичених із класичної європейської традиції балету. Невідповідності у перекладі або різна інтерпретація термінів створюють труднощі у міждисциплінарному навчанні, де студенти та викладачі працюють із матеріалами різних авторів і культурних контекстів.

3. Відсутність єдиного електронного тезаурусу для хореографічної термінології [3]. На сьогодні відсутні систематизовані електронні ресурси, які б охоплювали весь спектр термінів мистецтва балетмейстера та їхнє застосування у різних дисциплінах. Це обмежує доступ студентів та викладачів до уніфікованої термінології та ускладнює міждисциплінарну координацію. Для

прикладу, відсутність централізованого словника ускладнює підготовку студентів до аналітичних завдань з композиції та педагогіки танцю, адже терміни доводиться уточнювати у кількох джерелах.

Таким чином, описані проблеми визначають функціональну цінність даного дослідження: створення системи уніфікованої термінології, розробка електронного тезаурусу та методичних рекомендацій сприятиме ефективній інтеграції термінів мистецтва балетмейстера у навчальні програми, забезпечить точність педагогічного та наукового дискурсу та підвищить якість міждисциплінарної комунікації.

Перспективи дослідження семантичного поля балетмейстера визначають його значення для подальшого розвитку хореографічної освіти та наукового аналізу танцювального мистецтва. Виявлені можливості впровадження результатів дослідження спрямовані на підвищення системності, уніфікації та доступності хореографічної термінології:

1. Створення електронного тезаурусу з термінами мистецтва балетмейстера як центрального кластера. Розробка інтерактивного електронного ресурсу дозволить забезпечити централізоване зберігання та систематизацію термінів. Такий тезаурус стане основою для швидкого доступу до визначень, прикладів застосування та міждисциплінарних зв'язків, що спростить навчальний процес та підвищить точність викладання.

2. Впровадження термінологічних модулів у програми всіх хореографічних дисциплін. Інтеграція модулів у навчальні плани забезпечить послідовне засвоєння термінології та її практичне застосування. Це дозволить уникнути дублювання пояснень у різних дисциплінах і сприятиме формуванню у студентів цілісного розуміння хореографічної мови.

3. Співпраця між вищими навчальними закладами для уніфікації термінів. Міжвузівська координація дозволить розробити єдині стандарти термінології, що підвищить якість підготовки фахівців та сприятиме науковому обміну. Уніфікація термінів забезпечить студентам і викладачам стабільну та зрозумілу мову для навчання, досліджень і постановок.

Таким чином, реалізація зазначених перспектив забезпечить підвищення

функціональності та практичної значущості термінологічного апарату балетмейстера, сприятиме підвищенню якості хореографічної освіти, розвитку наукового дискурсу та ефективній міждисциплінарній комунікації.

Термінологічна чіткість у дисципліні «Мистецтво балетмейстера» формує ядро хореографічної термінології та забезпечує міждисциплінарну комунікацію. Термінологія балетмейстера слугує своєрідним «каркасом» для всіх хореографічних дисциплін. Вона дозволяє викладачам, студентам і постановникам говорити однією мовою щодо структурних, пластичних та композиційних елементів танцю. Уніфікація термінів сприятиме підвищенню якості освіти та наукового аналізу. Єдиний термінологічний апарат дозволяє уникнути непорозумінь під час навчального процесу та наукових досліджень. Коли всі дисципліни використовують спільні терміни, студенти швидше опановують матеріал, а дослідники можуть ефективно порівнювати результати аналізу хореографічних творів.

Розробка електронного тезаурусу та термінологічних модулів дозволить забезпечити єдину термінологічну культуру у хореографічній освіті. Створення електронного ресурсу з усіма термінами мистецтва балетмейстера та їхніми визначеннями допоможе студентам швидко знаходити потрібні поняття і порівнювати їх у різних дисциплінах. Також це дозволить інтегрувати термінологію у дистанційні курси та онлайн-навчальні платформи.

Інтерпретаційна та аналітична функція термінів посилює творчий потенціал студентів і викладачів. Використання точних термінів дозволяє не тільки описувати рухи, а й оцінювати їхній художній зміст. Це сприяє розвитку творчого мислення і вдосконаленню аналітичних навичок. Інтеграція термінів мистецтва балетмейстера у суміжні дисципліни забезпечує системний підхід у навчанні хореографії. Використання термінів з концептуального кластера у композиції, педагогіці, сценічному аналізі та творчій практиці забезпечує послідовність і логіку у навчальному процесі, допомагає уникати дублювання або плутанини у визначеннях.

Список використаних джерел

1. Андрощук Л. М. Мистецтво балетмейстера: *навчально-методичні матеріали*. Київ : КУ імені Б. Грінченка, 2021. Електрон. дані. Режим доступу:

<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/40872>

2. Бевз М. В. Мистецтво балетмейстера як навчальна дисципліна в системі підготовки. *Культура і сучасність*. 2017. №1 (17). С. 87-95. Електрон. дані. Режим доступу:

https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Kultura_i_such/KiS_1_17.pdf

3. Грек В. А. Мистецтво балетмейстера: *навчально-методичні матеріали*. Київ : КУ імені Б. Грінченка, 2020. Електрон. дані. Режим доступу:

<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/34432>

4. Данчевська Ю. Деякі аспекти лексичних одиниць терміносистеми класичного танцю. *Вісник НУ «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*, 2011, №709, с. 69-73. Електрон. дані. Режим доступу:

<https://science.lpnu.ua>

5. Козинко Л. Л. Термінологія українського народного танцю в дослідженнях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка. *Dance Studies*. 2023. Електрон. дані. Режим доступу:

<https://reposit.uni-sport.edu.ua/items/f26225ccd316-4128-8d79-9d3719eb353f>

6. «Опис «Хореографічна термінологія»». *Навчально-методичний матеріал, НПУ імені М.П. Драгоманова, факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського*. Електрон. дані. Режим доступу: <https://fm.udu.edu.ua>

7. Силабус дисципліни «Мистецтво балетмейстера» / уклад. Б. М. Колногузенко. Харків : ХДАК, 2024. Електрон. дані. Режим доступу:

https://ic.ac.kharkov.ua/navchannya/hm/nh/materials/s/m_1.2.5.pdf

8. Шевченко О. М. Термінологія класичного танцю: лекція для студентів 1 курсу спеціальності 024 «Хореографія». Львів, 2018. 17 с. Електрон. дані. Режим доступу: <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/52337>

9. Lerecki A. Dance Discourses: Keywords in Dance Research. *Dance Research Journal*, Vol. 44, Issue 1, 2012, pp. 95-99. Cambridge University Press & Assessment

10. «Dance Glossary and Terminology». World Dance Heritage. Електрон. дані. Режим доступу: <https://worlddanceheritage.org/terminology/>

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ «ПЛАСТИЧНІСТЬ» У СУЧАСНОМУ ТАНЦІ: СОМАТИЧНІ ПРАКТИКИ ЯК ПРОСТІР ТІЛЕСНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Коверзюк Дарина Миколаївна

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:

Козинко Лілія Леонідівна

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

У сучасному танці спостерігається зсув акцентів від зовнішньої форми руху до внутрішнього переживання тілесності. Танцівник стає не лише виконавцем, а дослідником власного тіла, його потенціалу, обмежень і природних імпульсів. У цьому контексті тілесна усвідомленість розглядається як ключова умова розвитку пластичності – здатності тіла до вільного, цілісного, органічного руху [1].

Сучасний танець вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, а й високої чуттєвої чутливості: мікро-варіації ваги, м'язового тону, дихання, внутрішніх відчуттів (interoception). Ця «тілесна усвідомленість» виступає фундатором пластичності – здатності створювати нові моторні рішення, швидко адаптуватись до змінних сценічних умов і розвивати виразність руху [2].

Тілесна усвідомленість (body awareness) – це здатність спостерігати, відчувати й регулювати процеси, що відбуваються в тілі під час руху.

У цьому контексті особливої ваги набувають соматичні практики (Body-Mind Centering, Feldenkrais Method, Release Technique, Contact Improvisation), які розглядають тіло як динамічну систему, здатну змінюватися через усвідомлення, увагу та відчуття [3; 7; 8]. Поняття пластичності набуває нового значення. Якщо

раніше воно асоціювалося з фізичною гнучкістю чи здатністю тіла до деформації, то сьогодні йдеться про пластичність як процес тілесно-свідомісної адаптації, переосмислення і творення нових форм руху.

1. Пластичність як багатовимірне поняття у сучасному танці

Пластичність у сучасному танці охоплює анатомічний, нейрональний, соматичний та художній виміри.

Сучасний танцівник є не лише виконавцем руху, а й мислячим тілом (thinking body), здатним самотійно генерувати хореографічну мову.

Як зазначає Сьюзен Л. Фостер, сучасний танець – це процес, у якому «тіло мислить через рух» [4].

Таким чином, пластичність виходить за межі фізичної форми – вона стає втіленням тілесного мислення, способом взаємодії зі світом.

2. Соматичні практики як основа тілесної пластичності

Соматичні підходи, що активно інтегруються у педагогіку сучасного танцю з 1970-х років, переорієнтували увагу з «зовнішньої техніки» на внутрішнє відчуття руху [7].

У практиках Фельденкрайза, Bonnie Bainbridge Cohen (Body-Mind Centering), Joan Skinner (Releasing Technique) тіло розглядається як «відкрита система», у якій зміни відбуваються завдяки сенсомоторній свідомості [3].

Так виникає поняття соматичної пластичності – здатності тіла трансформувати патерни руху, дихання, сприйняття через усвідомлення [2].

3. Нейросоматичний аспект пластичності

Сучасні нейронаукові дослідження демонструють, що практика танцю стимулює нейропластичність – формування нових нейронних зв'язків і моторних схем [9]. У поєднанні із соматичним підходом це відкриває перспективу нейросоматичної пластичності, коли рух, відчуття і свідомість утворюють єдину систему адаптації.

Отже, тілесна трансформація в сучасному танці має не лише художній, а й психофізіологічний вимір [6].

4. Пластичність як хореографічний принцип

У сучасній хореографії поняття пластичності виходить за межі техніки – воно стає композиційним і філософським принципом.

Хореографи, такі як William Forsythe, Deborah Hay, Meg Stuart, розглядають пластичність як перманентну зміну стану тіла, його взаємодії з простором, гравітацією, партнером або технологічним середовищем.

Forsythe визначає хореографію як «організацію потенційної дії», у якій тіло залишається відкритим до трансформації [5].

Таким чином, пластичність стає засобом дослідження – як тіло мислить, адаптується і створює новий сенс через рух.

Переосмислення поняття «пластичність» у соматичному контексті

Можна запропонувати кілька пунктів, як поняття пластичності може бути переосмислене, коли ми говоримо про соматичні практики.

- Пластичність як тілесна (а не лише нейрональна)

У наукових дискусіях пластичність часто апелює до мозку/нервової системи. Але у соматиці пластичність слід розуміти ширше: як зміну тілесної структури, відчуття, рухових схем, напружень, фасцій, меж тілесності [3; 7]. Наприклад, коли соматична практика розгортається, учасник може відчувати, що «тканина тіла» змінюється, нові сенсорні карти утворюються, м'язові/тканинні патерни «відпускаються» й «оновлюються». Це означає пластичність не лише мозку, але тіла як живої системи.

- Пластичність як усвідомлена зміна (інтерактивна)

У соматичних практиках велике значення має усвідомленість (awareness) – свідоме відчуття, рух, вибір. Таким чином, пластичність тут не є пасивним ефектом тренування, а інтерактивним процесом: «Я відчуваю, я рухаюся, я змінююся» [2].

- Пластичність як процес, а не лише стан

У стандартному вживанні «пластичність» часто асоціюється зі зміною, з новою «формою». Але в соматиці важливо підкреслити процес-пластичність – тобто постійне оновлення, адаптація, відкритість до руху, відчуття і зміни [6].

- Етичний і філософський вимір пластичності

У соматичних практиках також піднімається питання про авторство тіла, усвідомлення патернів (наприклад, травматичних чи усталених рухових схем), і

рівність між тілом і свідомістю. Пластичність тут не означає «маніпуляцію тілом до ідеалу», а може включати трансформацію усталеного патерну, який міг виникнути через травму, стрес, звичку. Це відкриває перспективу пластичності як усвідомленого звільнення від патернів [6; 7].

Отже, поняття пластичність у сучасному танці трансформується від фізичної до онтологічної категорії – як спосіб буття тіла у зміні.

Соматичні практики стають методологічним полем, де пластичність досліджується як процес тілесного переосмислення, усвідомлення та саморегуляції [2; 7]. Це переосмислення відкриває нові шляхи розвитку педагогіки сучасного танцю, хореографічного мислення та тілесної філософії. Сучасний танцівник постає як суб'єкт постійної тілесної трансформації – «пластичний організм» у процесі взаємодії з простором, контекстом і свідомістю. Взаємозв'язок між тілесною усвідомленістю та пластичністю є взаємопідживлювальним процесом: чим глибше танцівник відчуває власне тіло, тим органічнішими стають його рухи; натомість через досвід руху він розширює власне тілесне сприйняття [1].

Саме тому поняття тілесної усвідомленості (body awareness) набуває ключового значення для розвитку пластичності руху.

Список використаних джерел

1. Гриценко Я. Соматичні практики в мистецтві танцю: вплив, взаємодія та спосіб роботи з тілом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 66. Т. 1. С. 50–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-8>
2. Павлюк Т. С. Соматичні практики у сучасній бальній хореографії. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 97–102. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.032>
3. Cohen, B. B. *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Contact Editions, 2018.
4. Foster, S. L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge, 2011.
5. Forsythe, W. *Choreographic Objects*. ZKM, 2008.
6. Ginot, I. “From Shusterman’s Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics.” *Dance Research Journal*, 2012.

7. McKechnie, S. "Somatic Practices and Contemporary Dance Training." *Research in Dance Education*, 2002.
8. Paxton, S. *Conversations in Contact Improvisation*. Contact Quarterly, 1992.
9. Teixeira-Machado, L., Arida, R. M., de Jesus Mari, J. "Dance for Neuroplasticity: A Descriptive Systematic Review." *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 2019.

ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Богуславська Юлія Андріївна
*здобувачка першого рівня вищої освіти
3 курсу заочної форми навчання
спеціальності 024 Хореографія
Бердянського державного педагогічного університету
м. Запоріжжя, Україна*

Науковий керівник:
Тараненко Юлія Петрівна
*кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри хореографії та фітнесу
Бердянського державного педагогічного університету
м. Запоріжжя, Україна*
<https://orcid.org/0000-0002-1861-9720>

Патріотичне виховання дітей є одним із найважливіших завдань сучасної освіти, адже саме від рівня національної свідомості та любові до рідної землі залежить майбутнє нашої держави. В умовах відродження української культури, мови та традицій особливої актуальності набуває пошук ефективних засобів формування патріотизму в молодого покоління.

Одним із таких потужних засобів є український народний танець - унікальне явище національної культури, яке поєднує у собі естетику, духовність і глибоку любов до рідної землі.

Актуальність дослідження патріотичного виховання дітей засобами українського народного танцю визначається потребою відродження духовних

цінностей українського народу, формування у молоді почуття національної єдності та гордості за культурну спадщину.

Відомі класики педагогічної науки - Г. Ващенко, В. Верховинець, К. Василенко, А. Гуменюк, Є. Зайцев, С. Огієнко, Я. Ряппо, Г. Сковорода та інші — надавали особливого значення формуванню патріотизму в дітей і молоді.

Формування патріотичних почуттів та національної самосвідомості учнів у контексті загального виховного процесу аналізували українські педагоги й дослідники Т. Бондаренко, В. Борисов, Т. Гавлітіна, О. Коркишко, О. Стюпіна, Б. Ступарик, М. Стельмахович, О. Вишневський, К. Чорна та інші.

О. Бігус розглядала народний танець як чинник розвитку етнічної самосвідомості майбутніх хореографів. В. Синєок акцентувала увагу на значущості народної хореографії у формуванні патріотичних почуттів молодого покоління.

Регіональні особливості українського фольклорного танцю й народно-сценічної хореографії досліджували такі науковці, як А. Гуменюк, О. Колосок, М. Полятикін, З. Сизоненко, Б. Стасько, В. Тітов, Я. Чуперчук та інші.

Науково-методологічні підходи до використання українського танцювального фольклору в роботі з дітьми розглядали В. Верховинець А. Іваницький, Т. Науменко, Н. Сулій, А. Шевчук та ін.

Мета дослідження – визначення можливостей українського народного танцю як засобу патріотичного виховання дітей у хореографічному колективі та окреслення ефективних форм і методів його впровадження.

На основі аналізу літературної джерельної бази, ми можемо зазначити, що патріотичне виховання сьогодні розглядають не лише як формування абстрактної любові до Батьківщини, а як цілеспрямований процес виховання національної ідентичності, громадянської відповідальності й етичної готовності діяти на благо спільноти.

Проблема патріотичного виховання в хореографічному колективі потребує системного науково-методичного осмислення. Її вирішення можливе лише за умови інтеграції змістового, організаційного та особистісно-ціннісного компонентів виховного процесу. Хореографічний колектив має величезний потенціал стати не лише звичайною школою танцю, де учасники набувають хореографічних навичок, а

й школою громадянськості, де мистецтво служить основою формування активного, свідомого та духовно багатого громадянина України.

Ми провели дослідження, яке охопило два етапи: розробку та проведення анкетування серед керівників танцювальних колективів та визначення засобів українського танцю та впровадження їх у зміст хореографічних занять. Так, з метою визначення рівня усвідомлення керівниками (педагогами) ролі українського народного танцю у формуванні патріотичних почуттів дітей, виявлення труднощів, що виникають у процесі виховання патріотизму засобами хореографії ми розробили анкетування із 16 питаннями відкритого та закритого типу.

Опитування хореографів різного віку, стажу роботи показало, що більшість керівників танцювальних колективів усвідомлюють важливість народного танцю як інструменту формування любові до Батьківщини, поваги до культури, традицій і звичаїв українського народу. Хореографічні колективи виступають не лише навчально-творчими, а й духовно-культурними осередками, де формуються цінності національної ідентичності, колективізму, взаємоповаги та відповідальності.

Також, було встановлено, що ефективність патріотичного виховання підвищується за умов включення до репертуару українських народних і стилізованих танців, присвячених історичним і культурним темам. Велике значення має тісна взаємодія між керівником (педагогами), дітьми та батьками через організацію та участь вихованців у державних, благодійних і культурно-просвітницьких заходах. Вміле поєднання традиційних і сучасних методів подачі матеріалу через особистий приклад керівників колективів, їх активної позиції є великим потенціалом для формування громадської позиції маленьких українців.

Разом із тим, виявлено певні труднощі, що впливають на виховні процеси. Сюди можна віднести нестачу методичних матеріалів, сучасного репертуару української тематики, фінансових ресурсів для реалізації патріотичних програм і недостатній рівень професійної підготовки деяких педагогів щодо інтеграції виховного компонента у мистецький процес.

Наступний етап експериментального дослідження передбачав визначення засобів патріотичного виховання здобувачів позашкільної освіти на заняттях з українського народного танцю та впровадження їх в нашу діяльність.

Ми визначили наступні засоби: бесіди про історію танців різних регіонів, перегляд відео зразків, виховні заходи, концертні заходи, майстер-класи з українського народно-сценічного танцю, зустрічі з майстрами народної творчості, використання народних костюмів, участь у благодійних і патріотичних заходах та ін.

На виробничій практиці, керівником якої від закладу вищої освіти була доцент Ю. Тараненко, ми розробили та провели виховний захід на тему «Україна в кожному серці» в хореографічному колективі «Орхідея» м.Нікополя (керівник колективу – В. Кирпа). Захід розпочався зі спільного прослуховування пісні «Моя Україна» та короткої бесіди про те, що для кожного означає слово «Батьківщина». Далі діти ділилися власними асоціаціями: «Родина», «Рідна земля», «Мир», «Пісня», «Танець». Після ми переглядали відеозразки хореографічних композицій відомих ансамблів народного танцю України, а на завершення - створили символічне плакат-панно «Ми - діти України» з відбитками долонь здобувачів позашкільної освіти та патріотичною символікою.

Яскравим засобом патріотичного виховання дітей стало занурення в культуру Запорізького краю та вивчення танцю-хороводу «Весну закликати» з дівчатами середньої групи ансамблю.

Таким чином, проведене дослідження підтвердило, що хореографічний колектив є ефективним середовищем для патріотичного виховання дітей, оскільки поєднує навчально-творчу діяльність із формуванням національної ідентичності та громадянських цінностей. Анкетування керівників танцювальних колективів засвідчило їхнє розуміння важливості українського народного танцю як виховного ресурсу, а також виявило потребу в оновлених методичних матеріалах і сучасному репертуарі патріотичного спрямування.

Експериментальна робота показала, що системне використання бесід, перегляду відеозразків, участі у культурно-просвітницьких заходах, майстер-класів та українських народних танців підвищує ефективність формування патріотичних цінностей у здобувачів позашкільної освіти. Проведений виховний захід та практичні заняття засвідчили позитивний вплив хореографічних форм роботи на розвиток національної свідомості, емоційної залученості та ціннісного ставлення дітей до української культури.

Список використаних джерел

1. Данилюк Г. М. Патріотичне виховання засобами фольклорного танцю у позашкільних закладах. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. 2024. Вип. 5. С. 84–91.
2. Синєок В., Калієвський К. Патріотичне виховання молоді засобами народного хореографічного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 48 (2). С. 54-59.
3. Федоренко О. М. Соціально-психологічні засади патріотичного виховання в мистецькому середовищі. *Психолого-педагогічні студії*. 2024. № 2 (12). С. 87–94.

ВИЗНАЧЕННЯ РІВНІВ РОЗВИТКУ АРТИСТИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОРИСТАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЇ НА ЗАНЯТТЯХ ХОРЕОГРАФІЇ

Губа Анастасія Олександрівна,
*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:
Козинко Лілія Леонідівна
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

Артистичні здібності молодших школярів є важливим компонентом творчого розвитку дитини, що охоплює рухову виразність, креативність, емоційну чутливість та самовираження. Хореографія в освітньому процесі сприяє формуванню цих здібностей, розвиваючи не лише технічні навички, а й художній смак, відчуття ритму і сценічну культури. Імпровізація на хореографічних заняттях виступає ключовим інструментом для розвитку

артистизму в дітей молодшого шкільного віку, адже вона дозволяє розкрити індивідуальність кожного учня і стимулює творчий пошук.

Імпровізація в хореографії – це процес вільного, спонтанного вираження тілесних, психоемоційних та духовних імпульсів танцівника відповідно до музики, часу і простору. Вона може проявлятися у різних формах – від володіння відпрацьованими руховими елементами у певних обставинах до абсолютно вільного самовираження поза канонами й стандартизованими формами. Імпровізація допомагає розвивати вміння грати зі зміною темпу, ритму, формою рухів, а також встановлювати контакт із партнерами під час групової або дуетної роботи. Для молодших школярів імпровізація є особливо доступною формою творчості, оскільки містить елементи гри і базується на власному досвіді та уяві дитини [2, с. 85].

Розглядаючи види імпровізації на заняттях хореографії можна виділити основні:

1. Індивідуальна імпровізація – виконання танцювальних рухів самотійно, без заздальгідь заданих схем, зосереджене на внутрішньому відчутті танцівника.
2. Групова імпровізація – творча взаємодія між кількома учасниками, де важливі спостереження, реакції та партнерство в русі.
3. Тематична імпровізація – створення рухової інтерпретації певної теми, сюжету або образу.
4. Імпровізація з предметами – використання додаткових об'єктів для розвитку рухової фантазії і виразності.
5. Контактна імпровізація – взаємодія з партнером через фізичний контакт, що розвиває взаєморозуміння в просторі і ритмі [7, с. 60].

Методи імпровізації в хореографії передбачають як технічні вправи – засвоєння базових рухових структур і реакційних навичок, так і творчі завдання для вивільнення індивідуального стилю. Важливим аспектом є створення сприятливого середовища для експериментів, підтримка безстрашної виразності та прийняття помилок як частини творчого процесу [5, с. 180].

Імпровізація може бути використана в ролі джерела нових рухів, способу пошуку оригінальних композиційних рішень та засобу тілесно-емоційного терапевтичного самовираження. Вона є ключовим інструментом як у класичній, так і в сучасній хореографії.

Імпровізація відіграє важливу роль у розвитку артистичних здібностей, оскільки сприяє формуванню емоційної відкритості та вмінню самовиражатися, розвиває рухову пластичність і координацію, що особливо важливо у хореографії, стимулює творче мислення та здатність швидко знаходити оригінальні рішення. Вона також допомагає школярам бути більш адаптивним до непередбачуваних ситуацій під час виступу, підвищує впевненість у власних силах і сприяє зростанню самооцінки [3, с. 85 - 92].

Артистичні здібності включають вміння проявляти емоції, відчуття ритму, пластичність рухів, психофізіологічну готовність до спонтанної творчості і вираження власного внутрішнього світу через мистецтво. Імпровізація у цьому контексті – це вільна, творчо-експериментальна діяльність, яка дозволяє дитині висловити власні емоції, почуття та ідеї без суворої попередньої підготовки, що стимулює розвиток креативності, емоційної виразності та сценічної волі.

Досліджуючи рівні розвитку артистичних здібностей молодших школярів на хореографічних заняттях із застосуванням імпровізації можна поділити на три основні: низький, середній і високий.

Низький рівень – діти починають усвідомлювати власне тіло, вчать виконувати прості рухи в просторі, реагувати на музичний супровід та задачу в імпровізації. Вони часто повторюють запропоновані моделі рухів і намагаються відкоригувати свої дії згідно з інструкціями вчителя.

Приклад застосування в практиці: педагог пропонує дітям уявити, що вони – різні тварини (наприклад, метелик, кіт, зайчик). Задача – показати рухи обраної тварини навпомацки, без чіткої хореографії, залишаючись відкритими для власної творчості. На цьому рівні діти часто повторюють свої перші імпровізації.

Середній рівень свідчить про те, що учні вчать комбінувати прості рухові елементи, виражати емоції через рухи, спонтанно реагувати на зміни музики та

партнерів. Зростає навичка усвідомленого використання художніх засобів (пластика, темп, глибина руху) для передачі образу чи настрою.

Практичне застосування: під час імпровізації діти отримують завдання створити невеликий танцювальний етюд на задану тему, наприклад, «Ранок у лісі». У меті – використати різні рухи, щоб показати пробудження природи, щебет птахів, шелест листя. Учні починають варіювати швидкість та якість рухів відповідно до власних відчуттів.

Відповідно високий рівень характеризується здатністю творчо трансформувати рухи, вільно експериментувати з простором, темпом, емоцією, формою. Діти проявляють імпровізаційні навички у формуванні унікальних хореографічних образів і сценічних міні-композицій, які можуть мати виразний сюжет або абстрактний зміст.

На цьому рівні учні самостійно створюють партитуру рухів у межах певної теми або музичного твору, імпровізують у групі, поєднуючи індивідуальні ідеї в колективній постановці. Наприклад, імпровізація на тему «Кольори настрою», де кожен учасник передає через рух різні емоції та кольорові образи.

Оцінювання рівнів розвитку артистичних здібностей учнів здійснюється за допомогою якісних і кількісних критеріїв, що враховують комплекс навичок і умінь у творчій діяльності. До основних підходів оцінювання відносять:

Компоненти оцінювання:

- Технічна майстерність рухів (точність, координація, контроль тіла).
- Емоційна виразність і пластика (переконливість передачі настрою і образу).
- Творче мислення (оригінальність рішень у рухах, здатність до імпровізації).
- Комунікативність (сприймання партнерів, взаємодія у групі).
- Рівень усвідомленості виконуваних рухів і виразних засобів.

Рівні оцінки:

- Початковий рівень: учень виконує завдання з допомогою вчителя, рухи прості, емоційність слабка.

– Середній рівень: учень комбінує рухи, передає образи, але іноді недостатньо незалежний у творчості.

– Високий рівень: учень самостійно створює імпровізації, глибоко виражає емоції, демонструє індивідуальний стиль.

Методи оцінювання:

- Спостереження за виконанням імпровізаційних вправ.
- Аналіз творчих постановок і етюдів.
- Самооцінка і взаємооцінка серед учнів.
- Використання рейтингових таблиць за критеріями артистизму.

Таким чином, оцінка рівнів розвитку артистичних здібностей включає систематичну фіксацію прогресу у технічних, емоційних і творчих аспектах танцювальної імпровізації, створення умов для розвитку індивідуальності дітей, а не лише формального відтворення рухів [6, с. 55].

Отже, використання імпровізації як методики у хореографічних заняттях активно сприяє розвитку артистичних здібностей молодших школярів на різних рівнях: від початкового знайомства з тілесною мовою до складних форм творчої самореалізації. Імпровізація розвиває не лише технічні рухові навички, а й емоційну чутливість, творче мислення, комунікативність та впевненість у собі. Важливо враховувати вікові особливості дітей і поступово ускладнювати завдання для максимально ефективного розвитку.

Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид.: у 2-х т.: Т. 1 (А–Л). Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.
2. Белкіна Е. Виховання мистецтвом. *Мистецтво та освіта*. 2001. № 2. С. 36-38.
3. Бурназова В. В. Розвиток артистизму і творчого потенціалу молодших школярів як домінанта професійної майстерності вчителя мистецьких дисциплін. *Наукові записки БДПУ*. 2016. Вип. 2. С. 85–92.
4. Крилов Е. Школа творчої особистості. *Дошкільне виховання*. 2002 № 7. С.11.
5. Лазарев М.О. Основи педагогічної творчості: Навч. посібник для пед.

ін-т. Суми : ВВП «Мрія» ЛТД. 1995. С. 204

6. Марцинів В.В. Діагностика рівня розвитку творчих здібностей учнів шкіл мистецтв. 2018. С. 68–79.

7. Хоцяновська Л. Ф., Рехвіашвілі А. Ю. Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації: навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2017. 104 с.

НЕОБХІДНІСТЬ МАСАЖУ ДЛЯ ПОКРАЩЕННЯ ГЕМОДИНАМІКИ У ТАНЦЮРИСТІВ

Кругієнко Матвій Віталійович

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри медичної біології та спортивної дієтології*

*Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0009-0001-6185-0530>

Науковий керівник:

Бабак Світлана Віталіївна

кандидат біологічних наук, доцент,

доцент кафедри медичної біології та спортивної дієтології

*Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0000-0002-6985-1394>

Стан гемодинаміки є критично важливою у танцівників, оскільки танець – це форма високої фізичної активності, яка безпосередньо впливає на серцево-судинну систему. Функціонування судин, серця, особливості руху крові мають значний вплив на відновлення і запобігання травм.

Гемодинамічні порушення – це зміни кровотоку, тиску, перфузії або венозного повернення, які виникають під час або після інтенсивної рухової активності. У танцюристів вони трапляються у 65–80 % випадків після 3-х і більше годин репетицій або виступів, і є однією з трьох топ-причин травм (після перевантаження м'язів та суглобів). У професійній хореографії це пояснює, чому регулярний моніторинг гемодинаміки зменшує ризик травм на 25–30 %, дозволяючи адаптувати організм для індивідуальних фізіологічних профілів.

Нами проведено огляд наукової інформації з різних Інтернет-джерел, (PUBMED, Scopus та ін.) для розуміння того, яким чином можна допомогти хореографам і танцюристам досягати вищих результатів, при цьому зменшити ризик травматизації та збільшити час їх перебування у даному виді спорту.

Танці – ритмічні, виразні рухи тіла, зазвичай вибудовуються в певну композицію і виконувані з музичним супроводом. Знання законів біофізики та застосування їх в роботі танцівників має допомогти їм у виконанні танцювальних елементів і зменшити ймовірність травмованості. Основні танцювальні рухи пов'язані із рівновагою. Рівновага є важливою частиною верстата та екзерсису.

Екзерсис – комплекс тренувальних вправ, що становлять основу уроку класичного танцю, який сприяє розвитку сили м'язів, еластичності зв'язок. Впевнено стояти на ногах, а часто навіть на одній, допоможе дотримання простого правила: вертикальна проекція центра ваги повинна знаходитися всередині площі опори.

Техніка обертань так само дуже важлива в класичному танці. Обертання безпосередньо залежать від рівноваги, але в даних випадках діють дещо інші закони. Приклади обертань: *pirouette* (пірует), *fouetté* (фуете) і ін. При виконанні балериною обертальних рухів працює закон збереження кутового моменту – щоб підвищити швидкість обертання потрібно знизити масу або наблизити її до осі обертання. Танцівниця це і робить, притискаючи руки або ногу до тіла.

Починаючи пірует, танцівник ставить опорну стопу на носок, відштовхується робочою ногою від підлоги, надаючи собі обертальний імпульс. За частку секунди він приймає необхідну позу, якій відповідає початковий момент інерції, тому початкова швидкість обертання виконавця досить низька. Балерун (або балерина) притискає руки і опускає ногу. Момент інерції скорочується в 7 разів, на стільки ж збільшується кутова швидкість – завдяки чому балерун робить кілька швидких обертів на носку, а для того щоб припинити крутитися, він знову піднімає ногу і руки, тоді швидкість зменшується і танцівник зупиняється.

При виконанні *fouetté* діють два принципи – прояви закону збереження моменту імпульсу. Існує прийом, який використовується при здійсненні фуете:

танцівниця піднімає руки в 3 позицію, завдяки цьому вона починає обертатися швидше. Отже, всі обертання – це правильне застосування закону збереження моменту імпульсу і обертального імпульсу. При обертальних рухах, особливо швидких та з прискоренням, різко змінюється перерозподіл крові у різних частинах тіла, що може викликати розрив дрібних судин, зокрема у пальцях кисті. Тому, важливим є розуміння гемодинамічних процесів у тілі танцівника.

Гемодинаміка – це розділ біомеханіки, який вивчає рух крові в судинній системі, зміну тиску судинного русла, а також енергію рухомої крові. Гемодинаміка – це ключовий аспект у хореографії, бо танець – це інтенсивне фізичне навантаження, яке безпосередньо впливає на серцево-судинну систему. Кровообіг клітин органів і тканин забезпечується роботою серця і судинних ланцюгів, об'єднаних у систему кровообігу. Основними параметрами системної гемодинаміки є робота серця (ударний і хвилинний об'єм крові), загальний об'єм циркулюючої крові, артеріальний і центральний венозний тиск, частота серцевих скорочень, загальний периферійний опір [1, с.123-125].

Одним із основних показників, які характеризують діяльність серцево-судинної системи, є внутрішньо судинний тиск крові, що залежить від об'ємної швидкості кровообігу і судинного опору. На різних ділянках судинної системи тиск різний, тому розрізняють тиск артеріальний, капілярний і венозний. Сумарний гемодинамічний ефект, зумовлений від'ємним тиском у грудній порожнині, рівний нулю. Рух крові в судинній системі та розподіл її між різними ділянками цієї системи залежить від роботи серця, площі перерізу судин, їх еластичності, кількості циркулюючої крові, її реологічних властивостей, тону судин і регулюється центральною нервовою системою.

Масаж – метод фізіотерапії, що полягає в ритмічному, послідовному застосуванні прийомів (погладження, розтирання, розминання, вібрація, ударні) для покращення крово- та лімфообігу, обміну речовин, зменшення болю, прискорення регенерації тканин та нормалізації психоемоційного стану. Масаж особливо показаний після виконання складних оберткових рухів [2; 3, с. 180-190].

Масаж є досить необхідною процедурою для тіла танцюриста, оскільки:

- а) сприяє та прискорює природний процес відновлення організму,

- б) допомагає запобігти травмам,
- в) підвищує продуктивність, знімаючи м'язову і нервову напругу,
- г) сприяє процесу загоєння при незначних травмах м'язових тканин,
- д) покращує гнучкість та діапазон рухів,
- е) сприяє загальному розслабленню організму [2].

Хореографічний вид діяльності охоплює велике коло людей різних національностей, вікових категорій та різної статі. Танцюристам показано звертатися до масажистів як до своїх основних медичних працівників для лікування травм опорно-рухового апарату та для підтримки своєї найкращої форми.

Огляд наукової літератури стосовно масажу у хореографії (з акцентом на користь для танцюристів) показує наступні ефекти впливу масажу на організм танцівників.

1. Покращення гнучкості на 10-20 % у нижніх кінцівках. Масаж (мануальний або з використанням foam roller) постійно збільшує діапазон рухів у м'язах ніг, таких як підколінні сухожилля та квадрицепси, що критично для танцювальних рухів як розтяжки чи повороти. Ефект помітний одразу після 5-10 секунд і триває до 48 годин, без шкоди для сили.

2. Зменшення відкладеного м'язового болю на 20-40 %. Після інтенсивних тренувань масаж знижує рівень креатинкінази (маркер пошкодження м'язів) і зменшує біль та набряки через 24-48 годин. Це допомагає танцюристам швидше відновлюватися після репетицій з ексцентричними рухами, як стрибки чи приземлення.

3. Прискорення відновлення на 48 годин. Масаж сприяє відновленню сили м'язів та зменшенню втоми після виснажливих вправ, перевершуючи пасивний відпочинок. У танцюристів це знижує ризик перетренування під час інтенсивних хореографічних сесій.

4. Зниження кортизолу (гормону стресу) на 25-30 %. У дослідженні з 30 студентками-танцюристками 30-хвилинний масаж двічі на тиждень протягом 5 тижнів зменшив рівень кортизолу в слині, тоді як релаксаційна терапія – ні. Це покращує стресостійкість під час хореографічної підготовки.

5. Зменшення тривоги та депресивного настрою. Обидві групи (масаж та релаксація) у дослідженні танцюристів повідомили про зниження тривоги та покращення настрою, але масаж додатково зменшив біль у шії, плечах та спині.

6. Збільшення діапазону рухів у шії та плечах. Тільки група з масажем показала зростання мобільності у шийному розгинанні та відведенні плеча, що корисно для хореографії з акцентом на верхню частину тіла, як у сучасному танці.

7. Покращення кровотоку та лактатного кліренсу. Масаж підвищує артеріальну перфузію та прискорює виведення лактату після вправ, допомагаючи танцюристам швидше відновлюватися між сетами хореографії.

8. Запобігання травмам через зменшення запалення. Масаж послаблює запальні сигнали після пошкодження м'язів, знижуючи ризик хронічних проблем у танцюристів, де статистика показує до 72 % травм.

9. Масаж покращує гемодинаміку, знижуючи жорсткість артерій і тиск крові. Дослідження показують, що ручний масаж або фоум-ролінг зменшує артеріальну жорсткість і покращує автономні відповіді (баланс симпатичної/парасимпатичної нервової системи).

10. У танцюристів після 10–15 хв масажу ніг потік крові зростає на 20–38 %, зменшуючи набряки та втому. Це запобігає травмам (наприклад, у нижніх кінцівках, де 50 % проблем у балерин).

11. Масаж активує “м'язовий насос”, прискорюючи венозний відтік на 30–45 %, що ідеально для відновлення після 4-годинної хореографії – ноги стають легшими, стрибки вищими.

12. Регулярний масаж зменшує запалення суглобів, покращує циркуляцію і навіть психічний стан (знижує стрес, який порушує гемодинаміку) [2; 3, с. 190-200].

Висновки. Масаж є невід'ємною складовою у хореографічній діяльності. Масаж має позитивний вплив на регуляцію та нормалізацію гемодинаміки у танцюристів, є важливим до початку та після тренувань та змагань, сприяє відновленню після травм.

Список використаних джерел

1. Михалюк Є. Л., Сиволап В. В., Ткаліч І. В., Чечель М. М. Центральна гемодинаміка, варіабельність серцевого ритму та фізична працездатність у

спортсменів високого класу, що розвивають фізичні якості швидкості й сили. *Проблеми фізичного виховання і спорту*. 2008. 12. С. 123-125.

2. Davis H. L, Samer A., Chico T. J. A. Effect of sports massage on performance and recovery: a systematic review and meta-analysis. *BMJ Open Sport Exerc Med*. 2020. Vol. 6 (1). Art. e000614. DOI: <https://doi.org/10.1136/bmjsem-2019-000614>

3. Poppendieck W., Wegmann M., Ferrauti A., Kellmann M., Pfeiffer M., Meyer T. Massage and Performance Recovery: A Meta-Analytical Review. *Sports Med*. 2016. Vol. 46 (2). P. 183-204. DOI: <https://doi.org/10.1007/s40279-015-0420-x>

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ЦИРКОВОГО НОМЕРУ

Кравченко Марія Олександрівна,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна

Науковий керівник:
Козинко Лілія Леонідівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

Хореографія – незамінний компонент підготовки та роботи циркового артиста. Саме вона виховує артистичну подачу, розвиває координацію, вдосконалює пластичність тіла, надає витонченості руху, а також допомагає гармонійно працювати з музичною основою та полегшує задачу перевтілення в різні образи. Саме завдяки хореографічним засобам цирковий номер набуває художньої завершеності, стає естетично виразним та емоційно насиченим.

Циркове мистецтво постійно розвивається, трансформується, синтезується та переходить на новий рівень. За словами голови організаційного комітету Всесвітнього фестивалю цирку у Монте-Карло У. Пілса: «[...] інноваційні зміни у сучасному цирку торкаються, головним чином, п'яти моментів. Перший –

хореографія. Оновлена хореографія серйозно змінила облік сучасного цирку...» [4].

Хочемо звернути увагу на те, що першим ключовим моментом розвитку циркового номеру та шоу, який зазначив У. Пілс, є саме хореографія. Кожен жанр має власну специфіку фізичної та артистичної підготовки, проте об'єднуючим фактором для всіх є важливість виразності руху, пластики тіла та сценічної культури, що безпосередньо пов'язано з хореографічним мистецтвом. Саме завдяки хореографії цирковий артист з технічного виконавця перетворюється у справжній образ обраного персонажа з історією, сенсами та почуттями [3].

Хореографія в цирковому мистецтві має такі ключові функції:

- Естетична – рухи артиста повинні бути не лише технічно правильними, а й пластично виразними, наповненими, гармонійними та витонченими.
- Композиційна – хореографія допомагає створити структуру номеру, підсилити його драматургію, ритміку та динаміку.
- Функціональна – завдяки правильній постановці послідовності трюкових частин та «пауз» (перехід з однієї трюкової частини в іншу, наприклад: спочатку у повітряної гімнастики трюкова частина може виконуватися статично, а далі вона переходить в круговий політ) артист може оптимізувати обсяг фізичних навантажень, забезпечуючи безпеку виконання трюків та ефективність технічних дій.
- Емоційна – за допомогою пластики артист передає характер, настрій, емоційний стан свого персонажа або ідею номеру [2].

Таким чином, хореографія є не лише прикрасою циркового виступу, а важливим інструментом, що забезпечує його художню цілісність та професійну якість, а також дозволяє передавати історію номеру через рух, взаємодіяти з партнером та глядачем та створювати емоційну атмосферу на манежі.

Пропонуємо розглянути важливість хореографічного мистецтва в циркових номерах детальніше:

- Акробатичний жанр.

Хореографічна складова допомагає з'єднувати технічні елементи в цілісну композицію, підкреслюючи динаміку та ритмічність номеру. Яскравий приклад можемо взяти з цьогорічної програми Національного цирку України «Сяєво» – акробатичний номер на батутній доріжці. Професійні акробати з балетом створили цілий сюжетний номер і саме хореографія задавала темп та створювала динаміку номеру, підкреслюючи трюкову частину акробатів, а також під час танцювальних частин, акробати мали можливість налаштуватися на трюки вищої складності.

- Повітряні жанри.

«Силові елементи – це не єдиний аспект підготовки повітряних гімнастів, другою за значимістю та впливу на результативність виступу – є хореографічна підготовка виконавців» – зазначає Драч Т.Л., з цього приводу вона додала, що для повітряних артистів хореографічна підготовка, насамперед, має включати роботу на дотягнутість стоп, виразні лінії тіла, пластичність вільних кінцівок та голови під час трюку, а також над артистичною виразністю виконавців [1]. Також, варто звернути увагу на вихід та фінал номеру, адже він, зазвичай, відбувається в партері, тому ці два моменти номеру мають бути хореографічно наповненими, задля гармонійної динаміки номеру.

- Еквілібристика.

В цьому жанрі дуже важливо вміти відчувати та контролювати тіло в непростих просторових умовах, тримати баланс і статику. Хореографічна підготовка тут забезпечує пластичне оформлення номеру, що підсилить ефект рівноваг та допоможе зберігати образ, навіть у мінімалістичному русі, коли артист тримає рівновагу.

- Жонгливання.

Незважаючи на технічну складність жонгливання, багато номерів сьогодні активно використовують танцювальні елементи для підвищення видовищності. Жонглери використовують хореографію як засіб просторового переміщення, структурування дій та зміну темпу номеру, підвищуючи видовищність виступу. Вони часто рухаються у просторі, змінюючи траєкторії та конфігурацію дії – без хореографічних навичок такі номери втрачають цілісність.

- Пантоміма та клоунада.

В цьому жанрі хореографія відіграє особливу роль, вона тісно переплітається з акторською майстерністю, мімікою та пластикою тіла, адже вся робота артистів побудована саме на русі, що дозволяє створити певний образ, характер, передати емоційний стан персонажа, а також, комунікувати з глядачем без голосу, тільки пластикою та мовою тіла.

- Ілюзія.

Для ілюзіоністів хореографія важлива як засіб створення сценічного образу, підсилення візуального ефекту фокусів, а також для точного володіння тілом у просторі манежу.

- Дресура.

Можливо неочікувано, але в цьому жанрі хореографія виконує функцію переміщення артиста по манежу, навіть звичайні кроки мають бути виразними та впевненими.

Незважаючи на основний жанр, цирковий артист має володіти базовими знаннями та уміннями з різних напрямів хореографії: класичної, народної, сучасної та бальної хореографії. Це дозволить урізноманітнити номер та адаптувати його до будь-якого стилю програми.

Вивчення та оволодіння базових рухів у різних стилях хореографії дає змогу артисту підлаштуватися під поставлену програму. Зараз дуже актуальна тема піднесення та популяризації українських традицій, тому в багатьох програмах використовуються елементи стилізованої народної хореографії. Але все ж, більшість програм створюється на основі сучасної хореографії.

Сьогодні провідним навчальним закладом, який здійснює підготовку професійних артистів для цирків країни, є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв – єдиний в Україні й унікальний в своєму роді заклад вищої освіти, який готує спеціалістів естрадного та циркового мистецтв [4].

Ми розглянули освітньо-професійну програму КМАЕЦМ для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціалізацією: В6.02 циркове мистецтво та звернули увагу на кількість навчальних кредитів для хореографії – 12,0 навчальних кредитів, тоді як на спеціалізацію виділено – 45,0 навчальних

кредитів, на акробатику – 14,0, на жонглювання, пантоміму та акторську майстерність по 8,0 навчальних кредитів (зазначено за 4 роки навчання).

Аналізуючи розподіл навчального навантаження, ми бачимо, що на хореографію виділено немало кількість годин, що суттєво вплине на роботу студента та його досягнення в подальшому. Адже, як і будь-яким навичкам циркового жанру, тілу потрібен час, сили та практика для оволодіння різними новими рухами, набуття пластичності та вміння перевтілення себе в іншого персонажа. Хореографія є невід’ємною частиною циркового номеру, яка створює змістовну складову, допомагає гармонійно робити переміщення у просторі та додає чуттєвості у кожен рух, який, в тандемі з трюком, буде чіпляти глядача та дарувати йому цілу низку різних почуттів.

Отже, хореографія є не допоміжним, а системоутворювальним елементом циркового мистецтва. Вона поєднує техніку і художність, фізичну майстерність і емоційність, створюючи гармонійний синтез, що визначає рівень професіоналізму артиста та художню якість усього циркового видовища. Саме завдяки їй цирк перетворюється на справжнє мистецтво руху, де кожен жест і пластичний акцент стають мовою почуттів, змісту й краси.

Список використаних джерел

1. Драч Т. Л. Важливість хореографічної підготовки для виконавців з повітряної гімнастики на полотнах. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Вип. 46. С. 47–50. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2022/46.9>
2. Драч Т. Л. Хореографічна підготовка артистів естради та цирку. *Молодий вчений*. 2020. № 3 (79). С. 66–68. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-15>
3. Курінна Г. В. Деякі особливості проблематики драматургії сучасної циркової вистави. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 10. С. 50-56. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_10_7.
4. Пожарська О. Ю. Цирк у просторі культури України: інституціоналізаційний аспект: дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософії зі спец. 034 – культурологія / НАКККиМ, Київ. 2020. 218 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/dysertatsii/Pozharska_dysertaciya.pdf

ЛАБАН-АНАЛІЗ ЯК МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ ТІЛЕСНОСТІ ТАНЦІВНИКА

Кочубей Анна Олександрівна
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна

Науковий керівник:
Козинко Лілія Леонідівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

Усе наше життя нерозривно пов'язано з рухом: поки ми рухаємось – ми живемо. Якщо визнати, що життя є рух, то логічним буде прагнення пізнати людське життя саме через рух. Глибоке розуміння функціонування тіла, механізмів і процесів, яким воно підпорядковується, є ключовим у пізнанні самого руху. Через власне тіло людина здатна відчувати час, текстуру, простір, а аналізуючи рівні, цілі та структури руху – розкривати багатство і повноту навколишнього світу.

Руховий аналіз відкриває перед людиною нові шляхи самопізнання, дає змогу краще зрозуміти себе, свої потреби та взаємозв'язки з іншими. Усвідомлений рух дозволяє досягти внутрішньої гармонії та віднайти своє місце в світі [5].

Перейдемо до поступового розгляду теми та почнемо з визначення про тілесність у різних контекстах нашого життя.

1. Що таке тілесність у повсякденному житті?

Це не просто фізичний об'єкт, який живе, рухається і дихає. Тілесність – це основа існування, в якій зароджуються емоції, почуття, а також тісний зв'язок з позиціонуванням та комунікацією людини з навколишнім світом, що має і зворотню дію, а саме: наше сприйняття навколишніх реалій.

2. Якщо розглянути тілесність з філософської точки зору, то є кілька версій:

- 1) Тіло – не просто оболонка, а спосіб буття в цьому світі (за Морісом Мерло-Понті) [4].
- 2) Тіло – це носій культурного, соціального і мовного коду (за Ж. Лаканом) [7].
- 3) Тілесна суб'єктність: тіло не є лише об'єктом впливу (поглядів, норм), а активним учасником творення сенсу [4].

3. Поняття тілесності в контексті танцю

Звісно, як і в будь-якій сфері діяльності, тілесність в танці також має свою революцію. Якщо раніше тіло танцівника сприймали як суто інструмент технічного відтворення матеріалу, то з початку ХХ століття, окрім гарної картинки на сцені, почали додавати справжні емоції та побудову діалогу з глядачем, тобто, комунікацію.

Для якісного танцівника, необхідне чітке розуміння тілесності, а саме, що це не лише технічне володіння тілом, а й глибоке усвідомлення його рухів, взаємодії з простором, часом і енергією. Саме тут на допомогу приходить Лабан-аналіз – система, яка дозволяє описувати, аналізувати та розуміти тілесну мову танцю [8].

4. Практичний вимір у танцювальній практиці

Тілесність у сучасному танці виявляється у:

- 1) Присутності: танцівник «проживає» рух, а не просто його виконує. Акцент на відчуттях у моменті.
- 2) Автентичності: відмова від шаблонів і технічних стандартів. Важливо те, як рухається конкретне тіло, з його історією, вадами, ритмами.
- 3) Імпровізації: тіло стає інструментом безпосереднього вираження думки чи емоції. Танець народжується тут і тепер.
- 4) Дослідженні меж: тілесність виходить за межі сцени – у міські простори, онлайн-платформи, взаємодії з глядачем, відеотанець тощо [1].

5. Тілесність як політичне і соціальне висловлювання

У сучасному танці тілесність часто використовується як форма опору або висловлювання на соціальні теми: стать, ідентичність, насильство, норми краси,

екологія, інвалідність тощо. Через тіло танцівники ставлять запитання, провокують, розкривають глядачеві приховане [2].

Тепер окремо поговоримо про Лабан-аналіз та його синтез з тілесністю танцівника.

Лабан-аналіз (Laban Movement Analysis, LMA) виник на початку ХХ століття як результат комплексного підходу до руху, де перетиналися мистецтво, наука, педагогіка та філософія. Його автор — Рудольф Лабан (1879–1958), хореограф, теоретик танцю, дослідник простору та людської тілесності.

Його біографія глибоко вплинула на формування методу:

- Навчання в Парижі в школі витончених мистецтв сприяло розвитку естетичного мислення.
- Виступи в Мулен Руж і участь у балетах розширили його розуміння сценічного тіла.
- Подорожі на Схід і знайомство з ритуальними танцями різних культур сформували розуміння руху як універсальної мови.

Творець системи аналізу рухів вважав, що сучасне індустріальне суспільство накладає фізичні обмеження на людей. Він був упевнений, що танець може допомогти зняти ці обмеження, особливо через танцювально-рухову терапію. Розділення руху на частини поліпшує спостереження та сприйняття. Рух надає впевненості, сили й сміливості. Лабан дійшов цього висновку, спостерігаючи за традиційними бойовими танцями племен, де воїни налаштовувалися на бій, були агресивнішими й менш чутливими до болю. Цей стан схожий на гіпноз, дозволяючи тілу витримувати сильні навантаження без серйозних наслідків [3].

Рудольф Лабан поділяв людське тіло на три головні складові.

1. Голова – зона органів чуття, що забезпечує сприйняття світу і відповідає за інтелектуальну та психологічну діяльність людини.
2. Тулуб – центральна частина тіла, де відбуваються процеси травлення, очищення організму та розмноження.

3. Кінцівки (руки та ноги) – рухливі частини тіла, які призначені для переміщення та виконання різноманітних рухів і жестів. Вони також важливі для взаємодії з простором і навколишнім світом [9].

Людське тіло здатне здійснювати рухи в межах тривимірного простору, який Рудольф Лабан визначив як кінесферу. Цей термін стосується особистого простору навколо тіла, у межах якого людина може виконувати рухи без обмежень. Тіло може залишатися в зібраному стані або розширюватися до зовнішніх меж кінесфери, що впливає на форму та амплітуду рухів.

Лабан виокремив кілька ключових характеристик, які визначають ці просторові зміни:

1. **Розмірність** – охоплює три просторові осі: висоту, ширину та глибину. Вони дозволяють визначити, в якому напрямку відбувається рух: вгору-вниз, праворуч-ліворуч чи вперед-назад.

2. **Відстань до тіла** – наскільки близько або далеко від тіла виконується рух. Це впливає на характер взаємодії з простором.

3. **Площини руху** – згідно з просторовими вимірами Лабан виділив три основні площини: горизонтальну («площина столу»), вертикальну фронтальну («площина дверей») та вертикальну сагітальну («площина колеса»).

4. **Центральний або периферійний напрямок** - показує, чи рух здійснюється до центру тіла чи від нього назовні.

5. **Тип спрямованості** – рух може бути прямолінійним і точним (сфокусованим), або гнучким, із змінним напрямком (вільним або розсіяним) [6].

Основні принципи Лабан-аналізу:

А) Рух – це не лише фізична дія, а форма комунікації і самовираження.

Кожен рух – це комбінація тіла, простору, часу, енергії.

Б) Тіло як інструмент мислення

Лабан розглядав тіло як носія сенсу: «рух відображає внутрішній стан», а також «впливає на цей стан».

В) Простір не є пасивним середовищем

Простір - активний партнер руху. Він має геометрію, орієнтацію, напрямки, ритм [10].

Структура методу: 4 основні категорії:

1. Body (Тіло)

- Які частини тіла задіяні?
- Як вони взаємодіють одна з одною?
- Яка моторика домінує: локомоторна, жестикуляційна, симетрична?

2. Space (Простір)

- Де рух відбувається? У якій площині (висота, ширина, глибина)?
- Яке положення тіла в просторі? Центральне чи периферійне?
- Який шлях обирає тіло: прямий чи непрямий?

3. Effort (Зусилля)

Це якісна характеристика руху — його «емоційна» енергія.

4 ключові параметри:

- Час: швидкий ↔ плавний.
- Вага: легка ↔ важка.
- Простір: прямий ↔ гнучкий.
- Потік: вільний ↔ зв'язаний.

4. Shape (Форма)

- Як тіло змінює свою форму?
- Які зміни відбуваються у відповідь на навколишнє середовище чи

внутрішній стан?

- Наприклад: розширення ↔ зібраність, симетрія ↔ асиметрія [11].

Унікальна система Лабану, дозволяє покращувати рухові якості у таких випадках:

- Формування тілесної свідомості у танцівників.
- Навчання основам композиції, просторової геометрії руху.
- Створення руху на основі заданих якостей (зусиль, форми).
- Побудова складних рухових композицій на основі аналітичної моделі.
- Танцювально-рухова терапія.
- Робота з емоційним блоком, тривогою, психосоматикою.
- Розвиток акторської тілесної виразності.
- Робота з жестом, характером руху, тілесною присутністю.

Лабан-аналіз є не лише системою опису рухів, але й філософією тілесності, яка перетворює тіло з інструмента в джерело сенсу, творчості та самопізнання. Завдяки своїй гнучкості та багаторівневій структурі, цей метод може бути застосований у різних сферах: від балету до педагогіки, від театру до психотерапії.

Список використаних джерел

1. Аналіз рухів Рудольфа Лабана. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://totemdancegroup.com.ua/аналіз-рухів-рудольфа-лабана/>
2. Коробейніков Г. В., Мишко В. М., Пастухова В. А., Смоляр І. І. Когнітивні функції та успішність формування хореографічних навичок у танцюристів середнього шкільного віку. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2017. № 3. С. 34–39.
3. Лиманська О. В., Єфімова О. В., Кривенцова І. В., Вноровський К., Бенсбаа А. Розвиток координаційних здібностей у студенток на основі танцювальних вправ. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 15: Науково-педагогічні проблеми фізичної культури*. 2021. № 6(137). С. 77–82.
4. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Переклад з французької О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ, Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
5. Bartenieff I., Lewis D. *Body Movement: Coping with the Environment*. New York, Gordon and Breach, 1980. 288 p.
6. Foster S. L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London, New York, Routledge, 2011. 248 p.
7. Lacan J. The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. *Ecrits: A Selection*. Translation by Alan Sheridan. New York, W. W. Norton, 1977. P. 1–7.
8. Laban R. *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*. Boston, Plays, Inc., 1974. 224 p.
9. Maletic V. *Body–Space–Expression: The Development of Rudolf Laban’s Movement and Dance Concepts*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1987. 256 p.
10. Newlove J., Dalby J. *Laban for All*. London, Nick Hern Books, 2004. 144 p.
11. Byrnes W. C. Cross-Sectional Physiologic Profiling of Modern Dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*. 2014. Vol. 18. No. 2. P. 67–74.

КОМПЛЕКСНИЙ ВПЛИВ ЗАНЯТЬ СПОРТИВНИМИ ТАНЦЯМИ НА МОРФОФУНКЦІОНАЛЬНІ ТА ПСИХОЕМОЦІЙНІ ПОКАЗНИКИ ЖІНОК ІЗ НАДМІРНОЮ МАСОЮ ТІЛА

Струкова Анастасія Миколаївна

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:

Рожкова Тетяна Андріївна

*кандидат наук з фізичного виховання і спорту,
старший викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0009-0007-0946-1750>

Надмірна вага та ожиріння є одними з найскладніших проблем громадського здоров'я в усьому світі. Це не лише фізична проблема. Вона також пов'язана з глибокою психоемоційною кризою, яка потребує комплексного підходу. Хоча традиційні підходи, такі як зміна раціону та фізичні заняття, які включають в себе аеробні вправи, демонструють ефективність, довгострокове підтримання втрати ваги все ще є складним завданням. Багатьом людям важко витримати звичні тренування через одноманітність вправ – вони швидко втомлюються або втрачають інтерес через одноманітність. Тому особливої цінності набувають методи, які не лише допомагають спалювати калорії, а й приносять задоволення, підвищують настрій і покращують емоційний стан.

Серед різних видів фізичних активностей, саме танці забезпечують таку синергію, сприяючи не лише зменшенню ваги, а й покращенню емоційного стану. Танцювальні заняття спрямовані на фізичне, емоційне та когнітивне благополуччя людей. Танці можуть покращити пікове споживання кисню (VO_2), артеріальний тиск, чутливість до інсуліну, фізичну підготовку, когнітивні розлади та психічне здоров'я [1]. Танці є одним із кращих способів поліпшити серцево-судинну систему. Танцювальна активність може сприяти стабілізації

пульсу, знижувати відчуття задишки та має профілактичну дію щодо ризиків ускладнень серцево-судинної патології.

Танцювальні вправи викликають позитивні емоції, сприяють соціальній взаємодії, також музика та акустична стимуляція посилюють корисний вплив аеробних вправ на когнітивні функції. Терапевтичний ефект танцювальних програм пов'язаний з підвищенням впевненості в собі, зниженням стресу та м'язової напруги, зниженням тривожності та агресії, а також розвитком взаєморозуміння. Доведено, що під час танцю виробляється гормон ендорфін, який має позитивний вплив на настрій людини, підвищує стресостійкість та викликає почуття впевненості у собі [2].

Спортивні танці – це форма активності, яка допомагає трансформувати не лише тіло, а й внутрішній стан людини, забезпечуючи стійкі та тривалі результати у зменшенні надмірної ваги. Вони є привабливою та приємною формою фізичних вправ, особливо для людей, які менш схильні до традиційних вправ. Результати численних досліджень продемонстрували широкий спектр фізичних переваг спортивних танців, включаючи збільшення сили та гнучкості різних груп м'язів, таких як живіт, спина, сіднична область та верхні кінцівки, покращення функціональності м'язів та кісток нижніх кінцівок, сприяючи загальному здоров'ю [3]. Заняття особливо латиноамериканськими танцями також були корисними для серцево-судинного здоров'я, а дослідження показують, що такі заняття принаймні двічі на тиждень можуть знизити ризик смертності, пов'язаної з серцевим нападом, на 30-50% [4].

Тому розробка програми зі спортивних танців для зниження ваги та покращення здоров'я є актуальною та своєчасною.

Дослідження проводились на базі клубу зі спортивних танців «Ритм» в м. Житомира та тривали 3 місяців. У дослідженні брали участь 30 жінок з надмірною вагою тіла у віці від 21 до 35 років. Протягом трьох місяців (три рази на тиждень по 45 хв) з ними проводили заняття з спортивних танців, ґрунтуючись на принципі зростаючого навантаження із використанням загально-розвиваючих та дихальних вправ та вправ, що активізують м'язи верхніх і нижніх кінцівок, черевного преса, сприяючи цілеспрямованому зменшенню зайвих і нерівномірних жирових відкладень.

Програма з занять спортивних танців включала в себе три частини: підготовчу, основну та заключну. У підготовчій частині відбувалася підготовка організму до

інтенсивніших навантажень, була розминка, розігрівання тіла та м'язів. В основній частині були використані фізичні навантаження переважно аеробного характеру і тривалі за часом. В даній частині відбувалося гармонійне опрацювання всіх суглобів і м'язів. До занять входили танцювальні рухи та зв'язки в такому ритмі, який створює ефект аеробного навантаження. Заключна частина була присвячена розвитку гнучкості, включала виконання танцювальних кроків на розслаблення та відновлення дихання, ЧСС, ССС, ДС після фізичних навантажень.

На початок дослідження в жінок першого зрілого віку з порушенням енергетичного обміну та ожирінням ІМТ становив $35,75 \pm 0,27$ кг·м⁻². Тобто середній ІМТ у групі відповідав ожирінню І ступеня. Після проходження дослідження у жінок спостерігалось значне зменшення індексу маси тіла, що становило $33,88 \pm 0,19$ кг·м⁻², відображаючи позитивний вплив виконаної роботи, тим що ІМТ зменшився приблизно на 5,23 %. Також зменшилися антропометричні показники, такі як обхват талії (в середньому на -4,6 см), що свідчить про зменшення абдомінального жиру, зменшився обхват стегон на 3,4 см. Зменшилося співвідношення талії до стегон (-0,02 см), що вказує на позитивну тенденцію до нормалізації пропорцій тіла та зниження ризику метаболічних ускладнень. Маса жирової тканини, (FAT %) зменшилися з 38,7% до 36,4%, що свідчить про зниження рівня жирової компоненти організму та покращення балансу між жировою й м'язовою тканиною. Тим самим підвищився показник безжирової маси тіла (FMM) від 61,3% до 63,6%. Такі зміни свідчать про поступове зміцнення м'язової системи.

Проведено анкетування з метою вивчення психофізіологічного впливу танцювальної активності. 90% опитаних відзначили, що танці приносять позитивні емоції, знижують стрес, покращують самопочуття та сприяють стабільному відвідуванню занять. Близько 70% жінок повідомили про стабільну або знижену вагу, а 80% — про зменшення рівня стресу. Ефект пояснюється гормонально-емоційним впливом танців: підвищується рівень ендорфінів, серотоніну та дофаміну, знижується кортизол, поліпшується настрій і метаболізм [5]. Також музика підсилює терапевтичний ефект танців, знижує тривожність і фізіологічні показники стресу, стимулює систему винагороди мозку, а саме групові заняття забезпечують соціальну

підтримку, підвищують відчуття спільності та активують вироблення окситоцину, що додатково знижує стрес і зміцнює мотивацію до занять [6].

З метою визначення змін у загальному рівні психологічного благополуччя учасниць до та після реалізації програми було застосовано Шкалу суб'єктивного благополуччя (А. Перуе-Баду). Після дослідження результати суттєво покращилися. Порівняльний аналіз показав зменшення проявів негативних емоцій, таких як тривога, роздратування та відчуття самотності, а також посилення відчуття гармонії, впевненості та задоволеності життям. Учасниці відзначали покращення настрою, якісніший сон, збільшення енергії та більшу позитивне сприйняття свого тіла.

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що заняття спортивними танцями мають комплексний позитивний вплив на фізіологічний та психологічний стан організму. Вони сприяють зниженню ваги завдяки поєднанню фізичного навантаження та гормонально-метаболічного ефекту: підвищується вироблення ендорфінів, серотоніну та дофаміну, одночасно знижується рівень кортизолу, що покращує метаболізм, роботу серцево-судинної системи та зменшує ризик переїдання, пов'язаного зі стресом. Завдяки регулярним тренуванням танці стають ефективним та сталим способом підтримки фізичної активності та загального здоров'я.

Щодо психологічного ефекту танців: вони знижують рівень стресу, тривожності та депресії, забезпечують емоційне задоволення та соціальну взаємодію, сприяють розвитку самовираження та почуття спільності. Музика, яка супроводжує заняття, підсилює позитивні емоції та активує систему винагороди мозку, що стимулює мотивацію та підвищує психологічний добробут. Таким чином, танці одночасно підтримують фізичне та психоемоційне здоров'я, роблячи їх ефективним засобом гармонійного розвитку людини.

Список використаних джерел

1. Soltero E.G., Larkey L.K., et al. Latin dance and Qigong/Tai Chi effects on physical activity and body composition in breast cancer survivors: A pilot study. *Complement Ther Clin Pract.* 2022. Vol. 47. P. 101554. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ctcp.2022.101554>
2. Kiepe M.S., Stöckigt B., Keil T. Effects of dance therapy and ballroom dances on physical and mental illnesses: A systematic review. *The Arts in Psychotherapy.* 2012. Vol. 39, No. 5. P. 404–411. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.aip.2012.06.001>

3. Liu X., Soh K., Omar Dev R. Effect of Latin dance on physical and mental health: a systematic review. *BMC Public Health*. 2023. Vol. 23. P. 1332. DOI: <https://doi.org/10.1186/s12889-023-16221-6>
4. Marquez D.X. Impact of Latin Dance on Physical Activity, Cardiorespiratory Fitness, and sedentary behavior among Latinos attending an adult Day Center. *J Aging Health*. 2019. Vol. 31, No. 3. P. 397–414
5. Jeong Y.-J., Hong S.-C., Lee M.S., et al. Dance Movement Therapy Improves Emotional Responses and Modulates Neurohormones in Adolescents with Mild Depression. *Int J Neurosci*. 2005. Vol. 115, No. 12. P. 1711–1720. DOI: <https://doi.org/10.1080/00207450590958574>
6. Klaperski-van der Wal S., Skinner J., Opacka-Juffry J., Pfeffer K. Dance and stress regulation: A multidisciplinary narrative review. *Psychology of Sport and Exercise*. 2025. Vol. 78. P. 102823. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2025.102823>

ПОТЕНЦІАЛ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕХНІК СУЧАСНОГО ТАНЦЮ У ПІДГОТОВЦІ ХУДОЖНІХ ГІМНАСТОК

Черненко Катерина Юріївна

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:

Козинко Лілія Леонідівна

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

Сучасна художня гімнастика переживає активну трансформацію, пов'язану зі змінами у правилах, які посилили вимоги до артистизму, образності, якості руху та індивідуальності виконання [4]. Оцінювання все більше зміщується в напрямі комплексної рухової майстерності, плавності переходів, реалістичності емоційного змісту композиції та цілісності драматургії [2]. Це вимагає від гімнасток не лише

технічної точності, а й глибокої тілесної усвідомленості, органічності руху й здатності працювати з динамікою, вагою, імпульсом і простором – тобто тих якостей, що традиційно розвиваються у практиках сучасного танцю [3, 6].

Тому інтеграція таких елементів у систему тренувального процесу художньої гімнастики постає не як нове доповнення, а як необхідність, продиктована змінами в спортивних вимогах [4]. Ця інтеграція здатна не лише підвищити артистичність і виразність виступу, але й зробити підготовку більш безпечною завдяки роботі з базовими руховими принципами, які зменшують надмірне навантаження на суглоби й створюють умови для більш ефективного використання рухового потенціалу [1, 6].

У різних напрямках сучасного танцю - від техніки Марти Грем до техніки релізу, практик роботи з підлогою та імпульсно-динамічних принципів — простежується спільна особливість: орієнтація на природну біомеханіку руху, зв'язність тіла, роботу з диханням та усвідомлене переміщення в просторі [3, 5, 6].

Саме ці навички є критичними в умовах нових правил, де артистизм оцінюється не як «емоція», а як комплексна якість руху, що включає пластичність і органічність переходів, варіативність динаміки, роботу з простором, вагою та імпульсом, виразність рухової мови, цілісність композиційного задуму та відповідність руху музичному і художньому образу [2, 4]. Елементи сучасного танцю дозволяють спортсменкам засвоїти природні, ефективні способи руху, які роблять виконання більш живим, артистичним і водночас менш травмонебезпечним [6].

Інтеграція елементів сучасного танцю сприяє розвитку ключових компонентів рухової майстерності, таких як робота з центром тіла, сегментована та зв'язна організація руху, робота з вагою, гравітацією та опорами, оптимальний розподіл зусиль, інерційність і плавність переходів, природна дихальна динаміка та імпровізаційні навички [3, 6]. Такі навички можуть покращити техніку, виразність і пластичність спортсменок, особливо у створенні композицій з предметами, де важливі не лише точні елементи, а й рухові зв'язки, ритмічні акценти та якісна робота корпусу і рук [1, 2].

У нових правилах окремо підкреслено важливість плавності переходів, оригінальності рухової мови, багаточислової емоційності, інтерпретації музики через тілесність, цілісної драматургії та багатоваріантної динаміки руху [4]. Саме ці

показники відчутно покращуються при системній роботі з техніками сучасного танцю [2, 3]. Нижче подані тренажі, засновані на ключових принципах різних технік сучасного танцю без прив'язки до конкретних шкіл, але з використанням їхнього фундаментального рухового досвіду [3, 6].

Принципи техніки Марти Грем (contraction–release, спіралі) спрямовані на розвиток сильного центру, гнучкого хребта, керованої динаміки та виразності руху [5]. Використання contraction–release у зв'язці з диханням, спіральних рухів хребта, арок, контражків і хвиль корпусу формує емоційно насичену рухову мову, що є необхідною умовою високої оцінки артистизму [2, 5]. Принципи техніки релізу ґрунтуються на роботі з диханням, економності руху та природному відпусканні ваги, що знижує надмірну жорсткість і напруження. Це сприяє зменшенню ризику мікротравм колінних, гомілковостопних суглобів і хребта [1, 6]. Принципи flying low базуються на імпульсності, інерції та активній взаємодії з підлогою, що підсилює координацію, реактивність і узгодженість рухової фрази [3]. Ці якості відповідають сучасним вимогам до динаміки й складності композицій [4]. Практики floorwork формують безпечні механізми роботи в низьких рівнях, зменшуючи ударне навантаження на суглоби та оптимізуючи переходи з підлоги у вертикаль [6].

Базові рухові принципи — робота з центром, вагою, імпульсом і зв'язністю — становлять універсальний фундамент тілесної грамотності, необхідної для виконання складних елементів і комбінацій [3, 6].

Імпровізація як інструмент розвитку артистизму сприяє формуванню індивідуальної рухової мови, емоційної виразності та здатності до інтерпретації музики, що високо оцінюється за новими правилами [2, 4].

Практики сучасного танцю також мають важливе значення для профілактики травм, оскільки робота з вагою, інерцією та природною біомеханікою руху розвантажує суглоби, знижує компресію в поперековому відділі та формує сильні глибокі м'язи [1, 6].

Таким чином, інтеграція елементів сучасного танцю у підготовку гімнасток повністю відповідає міжнародним вимогам до артистизму, виразності та якості руху. Сучасний танець постає не додатковим, а системоутворювальним компонентом

тренувального процесу, здатним підвищити технічну стабільність, художню цілісність і конкурентоспроможність спортсменок на міжнародній арені.

Список використаних джерел

1. Батракова Т. І. Художня гімнастика: теорія і методика спортивної підготовки. Київ, Олімпійська література, 2018. 256 с.
2. Карпенко Л. А. Артистизм у художній гімнастиці: методичні аспекти формування. Київ, НУФВСУ, 2016. 184 с.
3. Шариков Д. І. Теорія і практика сучасної хореографії. Київ, КНУКіМ, 2017. 312 с.
4. Fédération Internationale de Gymnastique (FIG). Code of Points – Rhythmic Gymnastics. Lausanne, FIG, 2022–2024. 120 с.
5. Graham M. Blood Memory. New York, Doubleday, 1991. 256 p.
6. Krasnow D., Wilmerding V. Motor Learning and Control for Dance. Champaign, IL, Human Kinetics, 2015. 320 p.

ТРАДИЦІЙНІ ТЕРМІНИ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПРАКТИЦІ: НОВІ ТРАКТУВАННЯ

Богатирьова Майя Едуардівна
*студентка III курсу бакалаврату ОПІ Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

Науковий керівник:
Щур Людмила Богданівна
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*
<https://orcid.org/0000-0002-6432-7219>

Хореографічна термінологія відображає не лише технічні засоби мистецтва руху, але й культурно-історичні, педагогічні та ідеологічні пластини, що супроводжують розвиток танцювального дискурсу. У традиційних

танцювальних спільнотах терміни виникали як опис конкретних дій, жестів, обрядових ролей та контекстів. У ХХ–ХХІ століттях під впливом сценічної інституціоналізації, педагогічних практик і глобалізації художніх практик значення багатьох термінів трансформувалося: деякі з них набули вузько академічного сенсу, інші – розширили семантику або зазнали неточностей у вживанні. Ця динаміка породжує питання: як сьогодні трактуються традиційні терміни в хореографічній практиці, які механізми зміни їхнього значення та які наслідки це має для освіти, реконструкції традицій і сценічної інтерпретації.

Питання термінологічної уніфікації та семантичної варіативності в українській хореографічній науці неодноразово ставали предметом досліджень у працях В. Верховинця [1], проблематику взаємозв'язку між традиційною та сучасною термінологією у хореографії вивчають Л. Козинко [2], Т. Морозовська [3], Л. Хоцяновська [4] та ін.

У контексті зарубіжної хореології питання поняттєвої багатозначності та трансформації термінів аналізували А. Каерплер, А. Giurchescu, Т. Buckland, S. L. Foster, котрі підкреслюють залежність терміна від культурного коду та контексту виконання.

Мета дослідження – проаналізувати сучасні трансформації значень традиційних хореографічних термінів, виявити основні напрями нових трактувань та окреслити наслідки цих змін для практики викладання та польових досліджень.

У працях з історії хореографічного мистецтва, етнохореології та хореопедагогіки традиційні терміни розглядаються як носії культурної пам'яті (етнографічні описи кін. ХІХ – поч. ХХ століть; праці з фольклористики).

Класичні праці з методики викладання танцю та хореографічного аналізу надають технічні та морфологічні визначення термінів (традиції балетної і сценічної термінології). Останні дослідження привертають увагу до семіотичного аспекту термінів – слова як знаки, які в різних контекстах несуть різні значення (семіотичний підхід), а також до процесів «перекладу» між усною

народною традицією і письмовою академічною фіксацією (методологічні проблеми польових записів).

Дослідження з педагогіки танцю вказують на те, що в навчальному процесі терміни часто стандартизуються для зручності передачі знань, але стандартизація може призводити до відриву від локальних смислів.

Праці з сучасної хореографії фіксують тенденцію до концептуального й метафоричного застосування термінів (наприклад, «пауза», «фраза», «композиція» в сучасному контексті набувають не лише технічного, а й експресивного змісту). Значну роль у трансформації термінів відіграють медіа (відео, інтернет), сценічні практики та міждисциплінарні впливи (перформанс, театр, музика). Однак спостерігаємо, відсутність послідовності дослідницького синтезу, який би поєднав польовий етнографічний матеріал, освітній аспект та сценічну практику у контексті термінологічних трансформацій. Саме це спонукає до проведення комплексного дослідження.

Метою дослідження є систематичний аналіз змін у значеннях традиційних хореографічних термінів у сучасній українській хореографічній практиці та формулювання рекомендацій щодо їх адекватного використання в освітньому процесі, польових дослідженнях і сценічній інтерпретації.

Завдання дослідження:

- визначити ключові традиційні терміни, що зазнають трансформації (прикладно: «па», «фігура», «композиція», «імпровізація», «етюд», «обряд»);
- проаналізувати фонетично-лексичні та семантичні зміни значень цих термінів у сучасних практиках;
- дослідити джерела трансформацій (педагогіка, сценічні постановки, медіа, міжкультурні контакти);
- розробити рекомендації для практиків та викладачів щодо збереження смислової точності у вживанні термінів.

Дослідження ґрунтувалося на комплексному підході з використанням наступних методів:

- порівняльний аналіз текстів: опрацювання описових джерел (етнографічні описи, методичні посібники, словники термінів) з метою виділення змістових відмінностей;
- польове спостереження: аналіз відеозаписів репетицій, виступів та польових інтерв'ю з носіями традицій (сценічні постановки і фольклорні виступи);
- інтерв'ю з викладачами хореографії, керівниками фольклорних колективів і практикуючими хореографами для виявлення практичних інтерпретацій термінів;
- контент-аналіз матеріалів онлайн-ресурсів (публічні відео, педагогічні платформи) для виявлення тенденцій у вживанні термінів у цифровому просторі;
- метод порівняльної семантики для фіксації змін у значеннях термінів. Аналіз отриманих даних дозволяє виділити наступні трансформаційні напрямки.

Деякі терміни, що колись мали вузько функціональне значення в локальних практиках (наприклад, «фігура» як конкретна побутова дія), у сучасному сценічному контексті набувають ширшої інтерпретації – як узагальнюючий термін для серій рухів або композиційних одиниць. Це спрощує комунікацію в студіях, але водночас стирає локальні відмінності.

У навчальних програмах деякі елементи обрядового значення трансформуються до технічних вправ (наприклад, обрядовий жест перетворюється на «вправу на координацію»). Це призводить до втрати культурного контексту під час викладання. Традиційні слова все частіше використовуються метафорично (наприклад, «па» як образний прийом в імпровізації), особливо в сучасному танці і перформансі. Це збагачує художні можливості, але ускладнює точне навчання технічних прийомів.

Інтерв'ю показали, що носії традицій та академічні хореографи інколи використовують одні й ті самі терміни з різним смыслом. Наприклад, поняття «композиція» у фольклорного носія означає послідовність обрядових дій, тоді як у хореографа – архітектоніку сценічного твору. Зміни семантики термінів мають

подвійний ефект: вони відкривають нові можливості для творчості й міждисциплінарної роботи, але також створюють ризики для точності педагогічної передачі й достовірності етнографічних реконструкцій. Відтак важливо знайти баланс між інновацією і збереженням смислів: з одного боку – дозволяти художньому розвитку, з іншого – зберігати культурний контекст у навчанні та наукових фіксаціях.

Отже, традиційні хореографічні терміни в сучасній практиці зазнають помітних трансформацій: семантичного розширення, редукції та метафоризації.

Головними механізмами змін є педагогічна стандартизація, сценічна інституалізація, медіа-розповсюдження та міжкультурні контакти. Розбіжності у вживанні термінів між польовими носіями традицій і академічним середовищем вимагають уважного джерелознавчого підходу та чітких методик фіксації.

Для збереження смислової точності, на нашу думку, доцільно запровадити практики «двошарового» тлумачення термінів: (а) локально-етнографічне значення – у польових записах і предметних дослідженнях; (б) адаптоване сценічне/педагогічне значення – у методичних матеріалах з чітким позначенням відмінностей.

Список використаних джерел

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю [5-те вид., доп.]. К. : Муз. Україна, 1990. 150 с.
2. Козинко Л. Л. Термінологія українського народного танцю в дослідженнях В. Верховинця, В. Авраменка та А. Гуменюка. *Dance Studіeю*. 2023. № 2. Vol. 6. С. 145–154.
3. Морозовська Т. Д. Взаємодія танцювальних мов як чинник розвитку хореографічного мистецтва. *Мова і культура*. 2014. Т. 1, № 17 (169). С.68–72.
4. Хоцяновська Л. Ф. Сучасне хореографічне мистецтво України в контексті світових культурних тенденцій. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. № 1. С. 186–194.
5. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії. Київ, 2008. 180 с.

ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ЦИФРОВИХ СИСТЕМ ФІКСАЦІЇ РУХУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

Виклюк Роксолана Романівна
*студентка 3 курсу бакалаврату ОПП Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
м. Тернопіль, Україна*

Науковий керівник:
Лупак Наталія Миколаївна,
*доктор педагогічних наук,
професор кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти,
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
м. Тернопіль, Україна*
<https://orcid.org/0000-0001-7868-8771>,

У сучасному освітньому просторі зростає роль цифрових технологій, які стають невід'ємною складовою професійної підготовки у сфері мистецтва, зокрема хореографії.

Сучасні дослідження підтверджують посилення ролі цифрових технологій у хореографічній освіті. Лі Дж. та Ахмад М. А. простежили еволюцію онлайн-навчання танцю – від відеоуроків до VR/AR-платформ і застосування штучного інтелекту. Деміан Н.-К. зазначає, що цифровізація змінює не лише методику викладання, а й педагогічну модель взаємодії, сприяючи самостійності студента. Українські дослідники Сивоконь Ю. М. і Печененко М. В. підкреслюють ефективність відеоаналізу у викладанні класичного танцю. Арвінд Д. К. та Валтазанос А. ще на початковому етапі розвитку технологій створили систему Speckled Tango Dancers – перший приклад сенсорної фіксації парної взаємодії в реальному часі. Експериментальні роботи Чень Й., Чжан Й., Ван З. та Лі Й. засвідчили позитивний вплив ШІ, технологій захоплення руху й VR на якість виконання, мотивацію та засвоєння матеріалу. Водночас Пастухов О. А. застерігає від ризиків втрати тілесності та художньої автентики в умовах цифрового навчання.

Однією з найперспективніших технологій, здатних змінити підхід до аналізу та викладання руху, є системи цифрової фіксації руху (motion capture, або mocap). Їх використання відкриває нові можливості для вдосконалення навчального процесу, підвищення якості засвоєння техніки танцю, а також розвитку аналітичного мислення майбутніх хореографів.

Сутність і принцип роботи цифрових систем фіксації руху. Технологія motion capture передбачає реєстрацію рухів тіла людини за допомогою спеціальних сенсорів, камер або маркерів, які передають дані на комп'ютер для подальшого аналізу та візуалізації. Існують різні типи таких систем – оптичні (Vicon, OptiTrack), інерційні (Xsens, Rokoko), безмаркерні (Microsoft Kinect, iPi Soft). Усі вони дають змогу отримати точну тривимірну модель руху, що може бути використана для дослідження динаміки, просторових характеристик та технічних особливостей танцювальних елементів.

У хореографічній практиці подібні системи можуть фіксувати не лише загальні траєкторії рухів, а й мікродинаміку, розподіл ваги, роботу суглобів, темпоритмічні параметри. Це відкриває можливість для комплексного аналізу руху, що раніше базувався переважно на суб'єктивному спостереженні викладача.

Цифрові системи фіксації руху можуть стати потужним інструментом у підготовці студентів-хореографів. Насамперед вони дозволяють здійснювати об'єктивну оцінку техніки виконання, виявляти помилки у постановці корпусу, положенні кінцівок, координації рухів. Візуалізація рухів у 3D-форматі дає студентам можливість побачити себе з боку, проаналізувати помилки та скоригувати виконання.

Використання таких технологій також сприяє підвищенню ефективності викладання теоретичних дисциплін – «Естетика танцю», «Біомеханіка танцю», лекцій з навчальних дисциплін професійної підготовки «Класичний танець та методика його навчання» і «Український танець та методика його навчання» тощо. За допомогою mocap можна створювати навчальні відеоматеріали, 3D-анімації, демонстраційні моделі рухів для дистанційного чи змішаного навчання. Це особливо актуально в умовах цифровізації освіти та зростання попиту на онлайн-формати підготовки фахівців мистецького профілю.

Крім того, системи фіксації руху дозволяють здійснювати порівняльний аналіз техніки різних виконавців, що корисно як для індивідуальної роботи, так і для колективних постановок. Викладач може оцінювати динаміку професійного зростання студента на основі об'єктивних показників рухової активності.

Однією з основних переваг є об'єктивність аналізу руху, що дозволяє мінімізувати суб'єктивний фактор у педагогічній оцінці. Завдяки цифровій фіксації можна детально дослідити кінематику та кінетику рухів, що сприяє більш глибокому розумінню законів пластики тіла. Технології мосар відкривають широкі можливості для міждисциплінарної співпраці – зокрема, у поєднанні хореографії з біомеханікою, кінезіологією, інженерією, комп'ютерною графікою.

Застосування таких систем у навчальному процесі підвищує мотивацію студентів, адже робота з інноваційними інструментами формує сучасне бачення мистецтва руху, розвиває технологічну грамотність та креативність. Крім того, цифрова фіксація дозволяє створювати архіви рухів – бази даних танцювальних елементів, що можуть використовуватися для наукових досліджень, постановочної роботи чи створення цифрових перформансів.

Попри очевидні переваги, впровадження цифрових систем фіксації руху у навчальний процес хореографічних спеціальностей стикається з низкою труднощів. Серед основних – висока вартість обладнання, необхідність спеціальної технічної підготовки викладачів, потреба у створенні методичних матеріалів та адаптації навчальних програм. Важливим аспектом є також етичні та педагогічні питання: баланс між цифровим аналізом і живою емоційністю танцю, яка залишається сутністю хореографічного мистецтва.

У найближчі роки можна очікувати подальше здешевлення та спрощення систем фіксації руху, що зробить їх більш доступними для освітніх закладів. Розвиток штучного інтелекту дозволить автоматично аналізувати рухи, формуючи рекомендації щодо їх покращення. Інтеграція мосар-технологій у середовища віртуальної та доповненої реальності відкриє можливості створення інтерактивних навчальних платформ, де студенти зможуть вивчати техніку танцю в імерсивному форматі.

Таким чином, цифрові технології стають не просто допоміжним інструментом, а важливим чинником модернізації хореографічної освіти.

Отже, системи цифрової фіксації руху мають значний потенціал для оновлення методів викладання у хореографічній освіті. Вони сприяють підвищенню якості навчального процесу, розвитку аналітичних навичок студентів, створенню нових форм художньої взаємодії між технологією та тілом. Попри існуючі виклики, перспективи впровадження motion capture у хореографічну педагогіку є надзвичайно широкими й відповідають сучасним тенденціям цифрової трансформації мистецької освіти.

Список використаних джерел

1. Водяна В., Щур Л., Маловічко С., Баньковський А., Машталер І., Солонинка Т. Застосування цифрових технологій у формуванні естетичної компетентності майбутніх педагогів засобами хореографічного мистецтва. *Молодь і ринок № 9 (217) вересень, 2023*. С. 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.291110>
2. Говорченко С. М. Цифрові інструменти в освітньому процесі хореографії: інтеграція у вищу мистецьку освіту. *Педагогічна Академія: наукові записки*, (21). 2025. <https://doi.org/10.5281/zenodo.16741666>
3. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології: підручник, 3-тє вид., випр. Київ: Академвидав, 2015. 304 с.
4. Лупак Н. М. Концепція інтермедіальної комунікативної діяльності у системі професійної підготовки майбутніх учителів мистецьких спеціальностей. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах: збірник наукових праць*, 2020. Вип. 69. С. 15–20.
5. Омельченко А. Використання цифрових технологій у мистецькій освіті/ Анетта Омельченко, Олеся Кисельова. *Наукові записки БДПУ. Сер.: Педагогічні науки*. 2022. Вип. 2. С. 285–294.
6. Совгира Т. І. Цифрові технології в сучасному візуальному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 42, 2020. С. 65–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634>

РУХ ЯК ТЕКСТ: СЕМІОТИЧНІ ПІДХОДИ

Яремій Ангеліна Ярославівна

*студентка 3 курсу бакалаврату спеціальності 024 Хореографія
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

Науковий керівник:

Водяна Валентина Олександрівна

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

<https://orcid.org/0000-0001-6358-1680>

У сучасному гуманітарному знанні рух дедалі частіше осмислюється не лише як фізична або хореографічна категорія, а як текст, який не обмежується лише фізичним проявом чи елементом художньої виразності, а становить складну знакову структуру, у якій відображаються соціальні, культурні та ментальні коди. У призмі семіотики культури (Ю. Лотман, У. Еко, Р. Барт) будь-яке людське діяння – це текст, що підлягає прочитанню й інтерпретації. Рух, як форма невербальної комунікації, містить у собі систему знаків, здатних передавати зміст і створювати культурні смисли. Саме тому аналіз руху як тексту вимагає поєднання семіотичного, феноменологічного та культурологічного підходів, які дозволяють осмислити його як засіб пізнання світу, комунікації та самовираження.

В українському науковому дискурсі ця тема набуває нової актуальності – у працях, присвячених невербальній комунікації [4], мові танцю [3], семіотичній інтерпретації культури [1; 2], а також лінгвокультурним моделям концепту руху [6]. Проте дослідження руху як тексту в контексті цілісної семіотичної системи культури все ще залишається недостатньо розробленим, що визначає актуальність цього дослідження.

Метою публікації є намір розглянути танцювальний рух як знакову систему, що функціонує за принципами тексту, та окреслити основні семіотичні підходи його аналізу.

Поняття руху як тексту походить із семіотичної теорії культури Ю. Лотмана, який у своїй праці *Universe of the Mind* [11] наголошував, що будь-який культурний феномен можна тлумачити як знакову систему. У межах його концепції «семіосфери» рух постає як комунікативна подія, що набуває значення лише у взаємодії з іншими знаками та контекстами. Як зауважує Л. Архипова [1], інтерпретація в семіотичній теорії є не просто тлумаченням, а умовою існування тексту – рух починає «говорити» лише тоді, коли його сприймають і осмислюють.

Розглядаючи рух у контексті невербальної комунікації, І. Ковалинська [4] зазначає, що тіло людини є самостійним знаковим інструментом, який формує власну граматику та семантику. Така тілесна «мова» має структуру, подібну до вербальної: рухи й жести утворюють певну синтаксичну та інтонаційну організацію, через яку передається емоційний або культурний зміст. Феноменологічна перспектива, яку розвиває М. Мерло-Понті, дозволяє побачити рух як спосіб тілесного пізнання світу – не лише акт сприймання, а й форму вираження буття людини у просторі. У цьому сенсі рух – це одночасно текст і досвід, що поєднує внутрішнє переживання та зовнішню форму комунікації.

Особливе значення у сучасних дослідженнях має система *Laban Movement Analysis (LMA)*, створена Рудольфом Лабаном [8] у якій пропонується опис руху через чотири параметри: *Body, Effort, Shape, Space* – тіло, зусилля, форма і простір. Ці категорії можна розглядати як структурні елементи тексту руху: тіло виступає носієм змісту, зусилля – емоційно-інтонаційним акцентом, форма – граматиною, а простір – синтаксисом рухової мови. Завдяки такому підходу стає можливим інтерпретувати будь-який руховий акт як знакову подію, що має власну семантику та комунікативну мету.

С. Демчук [3], досліджуючи народний танець у світлі семіотики та тілесної когніції, наголошує, що танець – це форма невербального тексту, у якому рухи виконують функцію знаків, що передають ідентичність, емоції та культурну пам'ять. Подібну думку розвиває І. Патен [6], аналізуючи фразеологізми,

пов'язані з рухом: навіть у мовній картині світу рух відображає уявлення про динаміку, напрямок і соціальну взаємодію. Така паралель між рухом у мові та в культурі свідчить про універсальність його семіотичної природи.

Дослідження семіозису як процесу творення значень також дозволяє глибше зрозуміти рух як текст. О. Шаф [9] розглядає дзеркальність у поезиці як форму семіотичного відображення, що подібна до тілесного руху, який транслює та віддзеркалює досвід. М. Гон [2] показує, як семіотика може слугувати інструментом аналізу соціальних конфліктів, – у цьому контексті рух у культурі набуває рис знака опору, протесту чи ідентичності. Нарешті, Н. Філіппова [7] підкреслює, що невербальні засоби комунікації формують інформаційний простір культури нарівні зі словом, а отже, рух має статус повноцінного тексту в системі культурних кодів.

Аналіз руху через моделі, подібні до Laban Movement Analysis, відкриває можливість системно досліджувати невербальний текст хореографічної культури та виявляти механізми його смислотворення. Розуміння танцювального руху як тексту поглиблює уявлення про культуру як динамічну семіосферу, у якій кожен жест, поза чи траєкторія – це знак, що творить і передає смисл

Отже, можемо підсумувати, що хореографічний рух як текст – це складна багаторівнева структура, у якій поєднуються тілесне, емоційне, соціальне та культурне. У семіотичній перспективі він постає як знакова система, що набуває значення лише у процесі інтерпретації. Семіотичні, феноменологічні та культурологічні підходи дозволяють розглядати хореографічний рух не лише як об'єкт спостереження, а як форму комунікації, у якій тіло стає носієм смислів.

Список використаних джерел

1. Архіпова Л. Інтерпретація як умова існування в семіотичній теорії . *Філософія та релігієзнавство. Наукові записки НаУКМА*. 2000. Т. 18. С. 59-66. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/9705>)
2. Гон М. М. Семіотика як інструмент етнічного обвинувачення в сучасній Україні. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2008. Вип. 41. С. 84–92. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/gon_semiotyka.pdf

3. Демчук С. В. Мова руху: народний танець у світлі семіотики, тілесної когніції та комунікації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* 2025 № 2 С. 140–145. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/338918>.
4. Ковалинська І. В. Невербальна комунікація: навчальний посібник. Київ : Освіта України, 2014. 218 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/4631/1/I_Kovalynska_NC_GI.pdf.
5. Лотман Ю. Текст у тексті. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 428-441.
6. Патен І. Концепт «рух» в українській та англійській фразеосистемах: лінгвокультурний та семантико-ідеографічний підходи. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*, 2022. С. 129–139. URL: <https://nwed.dspu.edu.ua/article/view/247206>. (nwed.dspu.edu.ua)
7. Філіппова Н. М. Ф. Знак – інформація – мова: семіотика та комунікація : навч. посібник. Вид. 2-ге, доп. і перероб. Миколаїв : НУК, 2023. 188 с. URL: <https://rep.nuos.edu.ua/server/api/core/bitstreams/cd73aaf0-5ec4-4100-8e88-2173b56cad7/content>.
8. Чакава, Т. О. Система аналізу руху Рудольфа фон Лабана *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. Вип. 19 (24). С. 144–147. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/18430>
9. Шаф О. Семіозис дзеркала в поезиці ліричного тексту. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2019. № 27. DOI: <https://doi.org/10.31558/2308-1902.2019.27.8>
10. Яковлев О. В. Семіотика як методологія дослідження культурного простору України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Культурологія*. № 2'2015 С. 71–75
11. Lotman, Y. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press. 1990. URL: <http://surl.li/oentc>

РОЛЬ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

Володимир Слепухін

*аспірант Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:

Соколова Ольга Валеріївна

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри педагогіки мистецтва
та фортепіанного виконавства
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

У сучасних умовах реформування мистецької освіти зростає значення візуалізації як універсального механізму пізнання, інтерпретації та художнього осмислення світу. Візуалізація є не лише когнітивним процесом, а й педагогічним засобом, що сприяє розвитку здатності майбутнього хореографа бачити, мислити та відчувати образно. Актуальність проблеми зумовлена потребою сучасного хореографічного мистецтва у виконавцях, які володіють не лише технікою руху, але й високим рівнем художньо-образного мислення, що забезпечує глибину сценічного висловлювання та автентичність творчої інтерпретації. Візуалізація дозволяє перетворити звукові враження у зорово-рухові образи, забезпечуючи глибше розуміння художнього змісту музики та її емоційно-сміслових структур [1, с. 87].

Термін «візуалізація» (від лат. *visualis* — зоровий) у науковій літературі тлумачиться як процес надання уявленням або абстрактним поняттям зорової форми. У «Психологічному словнику» [13, с. 47] зазначено, що візуалізація — це «психічний процес перетворення уявлень у зорові образи, які сприяють розумінню, запам'ятовуванню та творчому осмисленню інформації». В англійській традиції Oxford English Dictionary подає визначення: «visualization is the formation of mental images or the act of making something visible to the mind or eye» [11, p. 1367]. У цьому контексті візуалізація виступає не лише технікою

мислення, але й способом світосприйняття, який інтегрує чуттєвий, когнітивний та емоційний досвід особистості.

Як зазначає Р. Арнхейм, «мислення завжди має візуальний характер, оскільки образ є первинною формою пізнання» [1, с. 87]. Образи стають засобом структурування мислення, сприяють побудові асоціативних зв'язків і розвитку творчої уяви. Особливе значення візуалізація має у педагогічному процесі, де вона виступає не лише як метод навчання, а й як принцип формування образного мислення. Цю думку підтримує Г. Падалка, яка розглядає образне мислення як «особливий спосіб пізнання світу, у якому взаємодіють чуттєве сприйняття, уява й інтелект» [8, с. 37]. Саме тому процес візуалізації в хореографічній освіті не можна розглядати як допоміжний — він є фундаментом художнього осмислення руху, музики та сценічної дії. Застосування методів візуалізації у мистецькій освіті сприяє формуванню здатності учнів до асоціативного мислення та художньої інтерпретації музичних творів [9, с. 41].

Візуалізація в педагогічному процесі виконує низку важливих функцій. Когнітивна функція забезпечує формування цілісного бачення художнього образу через асоціації та символи; емоційно-регулятивна - сприяє глибшому переживанню музичного матеріалу та емоційній виразності танцю; мотиваційна - активізує творчий потенціал і внутрішню установку на самовираження; креативно-генеративна — стимулює виникнення нових художніх ідей. Як наголошує Е. Гарднер, «візуальні уявлення є каталізатором творчої думки, що дозволяє поєднати інтелектуальні, емоційні та сенсорні компоненти діяльності» [3, с. 221].

У мистецькій освіті візуалізація виступає ефективним методом розвитку образного мислення через міжсенсорні зв'язки. Л. Масол підкреслює, що «інтеграція візуальних, слухових і рухових образів формує гармонійне художнє сприйняття» [5, с. 24]. Таке поєднання музики й руху особливо важливе для хореографа, адже саме у візуалізації музики народжується пластичний еквівалент її змісту. Н. Миропольська наголошує, що «візуалізація у мистецькому навчанні — це процес переведення звукового або словесного образу в рухово-зоровий» [6, с. 73]. Отже, майбутній хореограф, який володіє розвиненим художньо-образним мисленням, здатен не просто виконувати танець, а й створювати власні інтерпретації музичного матеріалу.

Психологічно візуалізація базується на взаємодії уяви, пам'яті та асоціативного мислення. За К. Юнгом, архетипічні образи, що виникають у процесі творчої уяви, є каналом зв'язку між свідомим і підсвідомим досвідом особистості [10, с. 142]. У хореографічній практиці цей механізм проявляється у здатності виконавця відтворювати внутрішні стани через пластику тіла. У цьому контексті візуалізація стає не лише методом пізнання, а й засобом емоційної комунікації.

Хореографічна освіта передбачає розвиток синтетичного мислення, яке об'єднує зорові, слухові та кінестетичні компоненти. Як зазначає О. Рудницька, «у кожному художньому образі закладено цілісне переживання світу — і саме воно відкриває шлях до художнього розуміння» [9, с. 41]. Візуалізація музичних образів у процесі підготовки майбутніх хореографів сприяє формуванню здатності мислити рухом, бачити музику й відчувати простір сцени як художню площину. Такий підхід забезпечує перехід від технічного виконання до художнього осмислення танцю як образного мистецтва.

Таким чином, візуалізація у процесі формування художньо-образного мислення майбутніх хореографів виступає міждисциплінарним інструментом, що поєднує психологічні, педагогічні та мистецькі аспекти. Вона забезпечує розвиток здатності бачити внутрішні образи, перетворювати їх у пластичну форму, інтерпретувати музику засобами руху й створювати цілісні художні композиції. У перспективі саме інтеграція візуалізаційних методів у навчальний процес може стати ключовим чинником підвищення якості хореографічної освіти, сприяючи формуванню нової генерації митців із глибоким художнім світобаченням.

Список використаних джерел

1. Арнхейм Р. Мистецтво і візуальне сприйняття. Лондон: Faber & Faber, 1954. 320 с.
2. Виготський Л. Мислення і мова. М.: Педагогіка, 1934. 288 с.
3. Гарднер Г. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983. 440 p.
4. Леман М. *The Expressive Moment: How Interaction with Music Shapes Human Experience*. London: MIT Press, 2016. 245 p.
5. Масол Л. М. Мистецька освіта і розвиток творчої особистості. К.: Міленіум, 2011. 312 с.

6. Миропольська Н. Є. Інтеграція мистецтв у сучасній освіті. К.: Ліра-К, 2015. 180 с.
7. Олексюк О. М. Музична педагогіка. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 198 с.
8. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. К.: Освіта, 2008. 240 с.
9. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. К.: Ліра-К, 2005. 270 с.
10. Юнг К. Г. Психологічні типи. Цюрих: Rascher Verlag, 1921. 415 с.
11. Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2020. 1780 p.
12. Словник української мови: у 11 т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1971. С. 202.
13. Психологічний словник / за ред. В. В. Синявського, О. П. Сергєєнкової. К.: Наукова думка, 2010. 256 с.

СУЧАСНИЙ СТАН ПРОБЛЕМИ ВПЛИВУ САМООЦІНКИ НА ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН ТА ДОСЯГНЕННЯ ТАНЦЮРИСТІВ У СПОРТИВНИХ ТАНЦЯХ

Кучер Тетяна Михайлівна

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:

Хом'яченко Олеся Олександрівна

*доктор філософії з фіз. культури і спорту,
ст. викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України,
тренер-викладач ДЮСШ «Сунаданс»
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0000-0001-5771-6534>

Сучасний розвиток спортивних танців як комплексного виду діяльності, що інтегрує елементи спорту та мистецтва, зумовлює підвищений науковий інтерес до психологічних чинників результативності. Дослідники психології спорту відзначають, що одним із ключових факторів успішності є рівень самооцінки, який визначає, наскільки спортсмен сприймає себе компетентним, здатним досягати успіху та гідним позитивного результату. Адекватна самооцінка формує стабільну мотивацію, підвищує стресостійкість і впевненість

у власних силах, сприяє конструктивним взаєминам із партнером та безпосередньо впливає на психологічну готовність до змагальної діяльності. Натомість занижена або завищена самооцінка часто призводить до тривожності, страху помилки, конфліктів у парі та емоційного вигорання [1].

Науковий інтерес до феномену самооцінки у спорті має тривалу історію, що бере початок у працях В. Джеймса та Ч. Кулі, які визначили її як основу самосприйняття особистості [6]. Подальші дослідження, зокрема концепція шести стовпів самооцінки Н. Брандена, стали фундаментом для сучасних підходів до її вивчення у сфері спорту вищих досягнень [3]. У спортивних танцях самооцінка набуває особливої ролі, оскільки успіх спортсменів залежить не лише від технічних умінь, а й від уміння презентувати себе, зберігати внутрішню гармонію та психологічну стабільність у стресових умовах змагань. Танцюристи постійно стикаються з необхідністю зовнішньої оцінки, адже суддівські рішення є значною мірою суб'єктивними, що створює додаткове емоційне навантаження і провокує коливання самооцінки [2].

На різних етапах спортивної підготовки роль самооцінки змінюється. У дітей та підлітків вона формується під впливом тренера, батьків і перших успіхів у змаганнях, визначаючи подальше ставлення до власних досягнень. У юнацькому віці самооцінка стає більш самостійною, але вразливою до соціальних порівнянь і естетичних стандартів, що переважають у танцювальному середовищі. У дорослому спорті вона набуває функції регулятора психологічної стійкості та професійної самореалізації. Наявність високої, але реалістичної самооцінки дає змогу спортсмену підтримувати стабільність у складних ситуаціях, швидко відновлюватися після поразок і сприймати критику як стимул для розвитку, а не як загрозу власній цінності [1].

У системі психологічної підготовки спортсменів, зокрема танцюристів, самооцінка тісно пов'язана з такими поняттями, як самоефективність і самодетермінація. Відповідно до теорії А. Бандури, людина, яка вірить у власну здатність досягати мети, проявляє більшу наполегливість і демонструє кращі результати. У контексті танців це означає, що впевненість у власному технічному та артистичному рівні сприяє більш вільному самовираженню на паркеті. Теорія

самодетермінації підкреслює важливість внутрішньої мотивації, яка підтримується позитивною самооцінкою і сприяє переживанню задоволення від процесу танцю, а не лише від результату [4, 6].

Результати сучасних досліджень свідчать про прямий зв'язок між самооцінкою та спортивною ефективністю. Метааналіз понад трьох тисяч спортсменів підтвердив, що високий рівень глобальної самооцінки та самовпевненості суттєво корелює з результативністю виступів [6]. У контексті спортивних танців можна припустити, що самооцінка відіграє особливу роль через поєднання технічної складової, артистичної виразності та партнерської взаємодії, які супроводжуються високим фізіологічним напруженням і створюють специфічні психологічні вимоги до танцюристів. В умовах високих вимог до фізичної підготовленості, складності виконання та точності рухів гармонійне сприйняття власних можливостей, стабільна самовпевненість і позитивна психологічна установка можуть суттєво сприяти ефективності виступів та зменшенню конфліктів у парі [7]. Проте конкретні емпіричні дослідження, які б прямо досліджували вплив невідповідності самооцінки між партнерами на результативність у спортивних танцях, наразі відсутні, що відкриває перспективи для подальших досліджень.

Також серед решти особливої уваги заслуговує взаємодія самооцінки з соціально-психологічними чинниками. Тиск батьків, очікування тренера, порівняння із суперниками або з ідеалізованими образами з медіа можуть спотворювати самосприйняття юних танцюристів, призводячи до завищених або занижених стандартів. Сучасні соціальні мережі створюють додатковий простір для таких порівнянь. Це посилює тривожність і прагнення до зовнішньої досконалості замість внутрішнього розвитку [1, 2]. Естетичний тиск у поєднанні з високою конкуренцією часто стає причиною формування комплексу неповноцінності, особливо серед дівчат у підлітковому віці, для яких важливим є не лише технічний, а й зовнішній аспект виступу.

Водночас позитивна динаміка самооцінки сприяє розвитку психологічної стійкості, яка є ключовим фактором змагальної надійності. Дослідження вказують, що спортсмени з адекватною самооцінкою легше адаптуються до стресу, сприймаючи його як виклик, а не загрозу [5]. Це відображається на біохімічному

рівні через нижчий рівень гормонів стресу, а також на суддівських оцінках, оскільки впевненість у собі покращує художнє враження від виступу [2, 6].

Попри значну кількість наукових праць, проблема впливу самооцінки на психологічний стан танцюристів залишається недостатньо дослідженою у контексті танцювального спорту. Більшість існуючих програм психологічної підготовки базуються на загальних моделях для індивідуальних видів спорту і не враховують особливості парної динаміки, гендерної взаємодії та художнього компонента спортивних танців. Крім того, досі відсутні стандартизовані україномовні методики діагностики самооцінки спортсменів, що ускладнює її системне вивчення та корекцію.

Таким чином, усвідомлення та цілеспрямований розвиток самооцінки у танцюристів спортивних танців є важливою умовою їхньої психологічної стабільності, високої мотивації та стійких результатів у змагальній діяльності. Комплексне вивчення цього феномена дозволить не лише підвищити рівень індивідуальних досягнень, а й сприятиме зниженню відтоку молодих спортсменів зі спорту, що є актуальною проблемою сучасного танцювального спорту.

Список використаних джерел

1. Воронова В. І. Психологія спорту: [навч. посібник] К., 2007. 298 с.
2. Aliberti S., Raiola G., D'Elia F., Cherubini D. The influence of pre-competitive anxiety and self confidence on dancesport performance. *Sports*. 2024. Vol. 12(11). P. 308. DOI: <https://doi.org/10.3390/sports12110308>
3. Branden N. What Self-Esteem Is and Is Not [Електронний ресурс]. 2020. URL: <https://nathanielbranden.com/what-selfesteem-is-and-is-not/>
4. D'Anna G., Altavilla G., Tafuri D., Raiola G. Competitive sport and self-concept. *Journal of Human Sport & Exercise*. 2015. Vol. 10 (Proc1). S425. DOI: <https://doi.org/10.14198/jhse.2015.10.Proc1.35>
5. Duncan M.J., Eyre E.L.J. Sport and Exercise Psychology. London : Routledge. 2015. P. 76–101. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315713809>
6. Lochbaum M., Hilliard R., Alvarado J., et al. Revisiting the self confidence and sport performance relationship: A systematic review with meta analysis. *Journal of Sport and Exercise Psychology*. 2022. Vol. 44(3). P. 200–218. DOI: <https://doi.org/10.3390/ijerph19116381>

7. Mu C., Soronovych I., Diachenko A., Khomiachenko O., et al. The Characteristics of Physical Fitness Related to Athletic Performance of Male and Female Sport Dancers. *Sport Mont.* 2021. Vol. 19(S2). P. 125–130. DOI: <https://doi.org/10.26773/smj.210921>

БАЛАНС МІЖ ДИСЦИПЛІНОЮ ТА ДОВІРОЮ В ХОРЕОГРАФІЇ

Конобас Олексій Русланович

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:

Соронович Ігор Михайлович

*кандидат наук з фізичного виховання та спорту, доцент,
завідувач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0000-0001-7519-5322>

Сучасна професійна хореографічна підготовка передбачає поєднання високої технічної вимогливості й одночасно творчої свободи, природності та відкритості. Надмірність жорсткості у вимогах під час хореографічного навчального процесу може призводити до пригнічення креативності та підвищення психологічної напруги його учасників, тоді як надмірна поблажливість і лояльність навпаки можуть призводити до зниження технічного рівня виконання. Власне тому проблема оптимального співвідношення дисципліни та довіри постає надзвичайно актуальною для сучасної хореографічної педагогіки та викликає нагальну потребу в пошуку педагогічних стратегій гармонізації обох вказаних складових.

Проблеми співвідношення дисципліни та творчості у педагогічній взаємодії в хореографії досліджували багато українських вчених. Зокрема, в працях Ю. Станішевського розкрито історичний розвиток української хореографічної школи, де підкреслено педагогічні традиції, які вибудовані на дисциплінарних вимогах [5].

У роботах В. Туркевича, де широко висвітлені методичні засади викладання класичного танцю, дисципліна трактується як основна умова професійного зростання танцівника [4].

Естетичні засади танцю як мистецтва С. Безклубенко аналізував, підкреслюючи важливість структурованості та технічного вдосконалення [2].

Психолого-педагогічні аспекти спілкування та взаємин між педагогом і танцівником, зокрема і питання довіри, досліджували О. Шевченко і Т. Антонова, наголошуючи на ролі емоційної безпеки та індивідуального підходу [1; 6].

Таким чином, у науково-педагогічній, мистецтвознавчій, методичній літературі з окреслено окремі аспекти проблеми, але комплексний аналіз балансу дисципліни та довіри вимагає подальшого опрацювання та дослідження.

Під поняттям «дисципліна» в хореографії розуміють не лише слухняність і чітке виконання задач, поставлених керівником хореографічного колективу, а в першу чергу високий ступінь зосередженості, концентрації та працездатності учнів для ефективного вивчення, засвоєння й удосконалення хореографічних рухів. Дисципліна забезпечує дотримання правил і вимог педагога, ходу і структури уроку, досягнення його мети за рахунок зосередженості учнів на рухах і музичному супроводі, а також охоплює систематичність тренувань, технічну точність виконання хореографічних рухів.

Дисципліна виступає ключовим елементом в хореографічному навчанні дітей та дозволяє досягти не лише високих результатів у хореографії, а й сформувати низку важливих життєвих навичок, серед яких:

- уважність,
- самоконтроль,
- працездатність,
- витривалість,
- цілеспрямованість,
- відповідальність,
- наполегливість,
- здатність до командної роботи тощо.

Тож дисципліна – це не лише про дотримання суворих правил і виконання вимог, а й про шлях до саморозвитку, самовдосконалення та виховання «кращої версії себе». Вона допомагає дітям ставати як кращими у хореографічному мистецтві, так і в особистісному плані.

У педагогічному контексті дисципліна забезпечує передбачуваність, послідовність, впорядкованість і сталість навчального процесу. На думку сучасних українських науковців В. Котова, Л. Одерія власне педагог має показувати приклад дисциплінованості, приходячи на урок заздалегідь, починаючи заняття вчасно, дотримуючись правил і вимог установи. Спираючись на розуміння танцю як універсального засобу гармонійного фізичного і духовного виховання людини, означені науковці виказують вагому думку в контексті вивчення досліджуваної нами проблеми: «Педагогу хореографу необхідно засновувати процес виховання і навчання на принципах любові, довіри, поваги, розуміння, підтримки; важливо дотримуватися дистанції в міжособистісних відносинах; відмовитися від насильницької парадигми в своїх діях; піклуватися про здоров'я своїх вихованців» [3, с. 12]. Адже саме довіра між педагогом і учнями-танцівниками дозволяє створити той емоційний клімат, у якому останні відчувають підтримку, не бояться помилок і сміливо проявляють творчість.

Довіра на заняттях хореографії сприяє внутрішній відкритості, природності, мотивує до вільного самовираження. Особливо важливим чинником довіри є у парному танці та акробатичних елементах, оскільки від рівня довіри залежить фізична безпека учасників. Тож, довіра в хореографічному навчанні виступає фактором безпеки та творчого зростання танцівника.

За нашим переконанням, хореографічна педагогіка має будуватися на збалансованому поєднанні дисциплінарних вимог і засадах довіри – від педагога до учня, в колективі взагалі та парних відносинах зокрема. Оскільки надмірний психологічний тиск і жорсткий дисциплінарний контроль може призвести до появи страху помилок, а надмірна свобода – до зниження відповідальності і відповідно до втрати високої якості виконавської техніки учнів-танцівників.

Найбільша ефективність педагога хореографії криється в умінні поєднувати чіткі межі, дотримання дисципліни зі здатністю забезпечити психологічну підтримку, що мотивує та дозволяє учням проявляти творчу ініціативу.

Виокремимо деякі педагогічні стратегії досягнення балансу між дисципліною та довірою в хореографії:

- наявність чіткої структури уроку з елементами творчості;
- поєднання технічних вправ з імпровізацією;
- дотримання і захист прав вихованців;
- демократичний стиль спілкування педагога і учнів;
- виховання і навчання через повагу до всіх учасників навчального процесу;
- формування шанобливого ставлення до професії, до педагогів і до всіх учасників колективу;
- неухильне дотримання методичних та організаційних вимог навчального процесу.
- конструктивність зворотнього зв'язку;
- пояснення помилок у доброзичливій формі;
- індивідуалізація навчального процесу (врахування психофізіологічних особливостей кожного танцівника).

Отже, баланс між дисципліною та довірою має стати ключовою умовою формування виконавської майстерності танцівника. З одного боку наявність дисципліни забезпечує структурованість, технічний розвиток і відповідальність, тоді як довіра створює умови для більшого психологічного комфорту, внутрішньої мотивації та творчості.

Гармонійне поєднання дисципліни, заснованої на страху покарання чи приниженні, а на внутрішній готовності танцівника до плідної праці (його емоційна зосередженість) та довіри визначає ефективність хореографічного навчання та сприяє гармонійному розвитку виконавців.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення конкретних методів формування довірливих стосунків між педагогом і учнями-танцівником у різних хореографічних стилях та колективах різного складу.

Список використаних джерел

1. Антонова Т. Педагогіка танцю: теорія і практика. Харків: Основа, 2014.
2. Безклубенко С. М. Естетика танцю. Київ: КНУКіМ, 2010.

3. Котов В., Одерій Л. Теорія і методика класичного танцю: методичні рекомендації. Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2021. 58 с.
4. Станішевський Ю. Історія українського балету. Київ: Мистецтво, 2006.
5. Туркевич В. Методика викладання класичного танцю. Львів: Сполом, 2015.
6. Шевченко О. Психологія творчості в хореографії. Київ: Ліра-К, 2018.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ТРЕНЕРА ЗІ СПОРТИВНОГО ТАНЦЮ

Євтушенко Тетяна Петрівна

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:

Рожкова Тетяна Андріївна

*кандидат наук з фізичного виховання і спорту,
старший викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*

<https://orcid.org/0009-0007-0946-1750>

Сучасний етап розвитку спортивного танцю характеризується зростанням вимог до професійного рівня тренерів, їх педагогічної культури, психологічної зрілості та особистісної гнучкості [1, 2]. Тренер зі спортивного танцю - це не лише фахівець, який володіє технічними навичками і методикою навчання, а насамперед педагог, психолог і вихователь, здатний створювати умови для гармонійного розвитку особистості спортсмена. Формування професійної компетентності тренера у сфері спортивного танцю неможливе без усвідомлення ролі психолого-педагогічних чинників, які впливають на ефективність його діяльності та особистісне становлення [1, 2].

Психологічна складова професійної компетентності тренера

Психологічна готовність тренера є базовою умовою його ефективної роботи. Психологічні якості тренера - це фундамент його педагогічної

майстерності. Вони визначають здатність до спілкування, емпатію, саморегуляцію, уміння створювати емоційно сприятливий клімат у групі [2, 3].

Особливої ваги у спортивному танці набувають такі риси, як:

- емоційна стабільність — уміння зберігати врівноваженість під час змагань і тренувань [2];

- емпатійність — здатність розуміти стан партнера, вихованця, підтримувати його психологічно [2, 3];

- комунікативність — необхідна для ефективного спілкування в колективі, з батьками, судьями, адміністрацією [2, 3];

- мотиваційна зрілість — виявляється у прагненні до саморозвитку, вдосконалення професійних умінь [3, 5];

- саморефлексія — сприяє аналізу власних дій, помилок і пошуку шляхів самовдосконалення [3, 5];

- позитивне мислення — стимулює розвиток у вихованців впевненості у власних силах і віри в успіх [3, 5].

У спортивному танці, де змагальна діяльність має виразний емоційно-естетичний компонент, ці якості мають особливе значення. Їх розвиток можливий через психолого-педагогічне навчання, тренінги, участь у професійних семінарах, обмін досвідом між тренерами, саморефлексію [1, 2, 5].

Педагогічна майстерність і стиль взаємодії тренера з вихованцями

Професійна компетентність тренера — це інтегративна характеристика, що поєднує знання, уміння, досвід, особистісні якості й ціннісні орієнтації [3, 4].

Педагогічна компетентність передбачає:

- знання закономірностей фізичного, психологічного та творчого розвитку особистості [1, 4];

- володіння сучасними методами і технологіями навчання спортивного танцю [1, 4];

- здатність формувати позитивну мотивацію у вихованців [1, 4];

- уміння організовувати навчально-тренувальний процес відповідно до вікових, статевих і індивідуальних особливостей дітей [1, 4].

Професійна компетентність тренера тісно пов'язана з його педагогічним стилем спілкування. Досвід показує, що авторитарні методи управління колективом у спортивному танці є малоефективними, адже обмежують творчість і самовираження дітей [4]. Натомість демократичний стиль, що базується на довірі, взаємоповазі та підтримці, створює позитивний мікроклімат і стимулює бажання учнів до самовдосконалення [4, 5].

Педагогічна майстерність тренера полягає в умінні поєднати дисципліну з творчістю, контроль із підтримкою, вимогливість із доброзичливістю. Особливо важливо розвивати індивідуальний підхід — враховувати психічні особливості, рівень підготовки та емоційний стан кожного танцюриста [3, 4, 5].

У цьому контексті важливим чинником виступає рефлексія діяльності тренера, яка дає змогу аналізувати власні методи, відстежувати ефективність педагогічних рішень і вдосконалювати підхід до роботи з вихованцями [3, 5].

Формування професійних і особистісних якостей у процесі педагогічної практики

Практична діяльність тренера — це головний простір для розвитку його компетентності. Саме у взаємодії з учнями формується професійна інтуїція, педагогічне чуття, уміння приймати швидкі й ефективні рішення у складних педагогічних ситуаціях [1, 2]. Особистісне зростання тренера відбувається через постійну самоосвіту, участь у майстер-класах, фестивалях, конференціях, що дає можливість розширити професійний кругозір і запозичити передовий досвід [2, 5]. Важливою умовою розвитку є наявність мотивації до професійного самовдосконалення. Тренер, який прагне не лише навчати, а й навчатися, стає для вихованців прикладом особистості, що постійно розвивається [5].

У системі підготовки майбутніх тренерів зі спортивного танцю доцільно приділяти увагу інтеграції психолого-педагогічних дисциплін із практичними заняттями з методики викладання. Це сприятиме гармонійному розвитку особистості педагога й підвищить рівень його професійної компетентності [1, 3, 4].

Висновки. Отже, розвиток професійної компетентності тренера зі спортивного танцю - це цілісний процес, у якому поєднуються особистісні, психологічні та педагогічні компоненти.

Ефективна діяльність тренера можлива лише за умови усвідомлення власної педагогічної місії, прагнення до самовдосконалення й формування гуманістичних цінностей у роботі з вихованцями.

Психолого-педагогічні умови, що сприяють цьому процесу, охоплюють:

- створення сприятливого психологічного клімату;
- забезпечення можливостей для творчого самовираження тренера й спортсмена;
- підтримку рефлексії та самоаналізу педагогічної діяльності;
- організацію системної роботи з розвитку емоційного інтелекту, комунікативних і лідерських якостей.

Саме поєднання цих чинників забезпечує становлення компетентного, самодостатнього та творчого тренера, здатного виховати спортсменів високого рівня і водночас зберегти головне — любов до танцю як мистецтва і способу самовираження.

Список використаних джерел

1. Корносенко О. К., Демус Я. Особливості соціально-психологічної діяльності спортивного тренера. Педагогічні науки. 2021. № 77. С. 112–118. URL: <https://pednauki.pnpu.edu.ua/article/view/239285>
2. Шутова С. Є., Маліновська Т. О. Психологічні особливості особистості тренера як чинник ефективності спортивної підготовки. *Актуальні проблеми спорту, фізичного виховання та здоров'я людини*. 2021. С. 135–136. URL: <https://reposit.uni-sport.edu.ua/items/e197c436-c7a4-4c7c-b085-41d88e03b4a9>
3. Грибан Г. П. Професійно-комунікативна компетентність як складова професійної діяльності сучасного тренера. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 15*. 2023. Вип. 3К (162). С. 107–113. DOI: [https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2023.3K\(162\).22](https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2023.3K(162).22)
4. Проценко А. А. Формування професійних компетентностей майбутніх фахівців фізичної культури і спорту. *Педагогічні науки*. 2022. № 84. С. 64–70. URL: <https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/article/view/410>
5. Василенко М. М. *Психолого-педагогічні умови формування професійної компетентності тренера*. Науковий часопис Національного педагогічного

університету імені М. П. Драгоманова. Серія 15. 2020. Вип. 6 (126). С. 23–29. URL:
<https://enpuir.udu.edu.ua/entities/publication/fc415055-cac4-401c-82a2-b45d6a2f6a9c>

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТАКТИЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СПОРТСМЕНІВ-ТАНЦЮРИСТІВ НА ЕТАПІ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ПІДГОТОВКИ

Демков В`ячеслав Іванович
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України,
м. Київ, Україна

Науковий керівник:
Хом`яченко Олеся Олександрівна
доктор філософії з фіз. культури і спорту,
ст. викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України,
тренер-викладач ДЮСШ «Сунаданс»
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-5771-6534>

Сучасні спортивні танці є видом спорту, у якому поєднуються висока технічна майстерність, артистизм, фізична підготовка та тактичне мислення спортсменів. У процесі багаторічної підготовки спортсмена-танцюриста важливе місце посідає тактична підготовка, оскільки вона забезпечує оптимальне використання техніко-фізичних і психологічних можливостей у змагальній діяльності [4; 7].

На етапі спеціалізованої підготовки формуються основи індивідуального стилю пари, закладається здатність до гнучкого застосування тактичних дій у змінних умовах змагань, а також створюються передумови для гармонійного поєднання технічної складності та емоційної виразності. Недостатня увага до цього компонента часто призводить до нераціонального використання енергії, втрати концентрації, зниження якості виконання рухів та загальної неефективності виступів [5]. Саме тому актуальність дослідження визначається потребою у вдосконаленні системи тактичної підготовки спортсменів-танцюристів з урахуванням їхніх вікових,

психофізіологічних та індивідуальних характеристик, а також оновленні методичних підходів до формування тактичної майстерності на завершальних етапах підготовки.

Поняття спортивної тактики охоплює систему дій спортсмена, спрямованих на ефективне вирішення змагальних завдань у реальних умовах суперництва. Вона є невід'ємною складовою структури спортивної майстерності поряд із технічною, фізичною та психологічною підготовкою [2; 1]. У спортивних танцях тактика визначає логіку побудови виступу, характер взаємодії партнерів, вибір темпу, просторових траєкторій, способів створення акцентів та підсилення композиційної ідеї. Саме грамотна тактична побудова танцю дозволяє не лише продемонструвати технічну досконалість, а й досягти композиційної завершеності та виразності виступу [3]. Тактичне мислення також допомагає адаптуватися до непередбачуваних ситуацій - зміни поведінки конкурентів, щільності пар на паркеті чи особливостей музичного супроводу.

Тактична підготовка у спортивних танцях спрямована на формування здатності спортсменів швидко орієнтуватися у змагальній ситуації, передбачати дії інших учасників та адаптувати власну поведінку до зовнішніх умов. Вона охоплює планування маршруту руху, координацію дій із партнером, вибір оптимальних моментів для емоційно-ритмічних підсилень та вміння керувати темпом виконання [6]. Важливу роль відіграє тренер, який організовує процес розвитку тактичного мислення через моделювання змагальних умов, аналіз відеозаписів виступів, варіативні завдання, спрямовані на швидке прийняття рішень, та контроль поведінки спортсменів у стресових ситуаціях [4]. Наявність сформованого тактичного плану дозволяє парам діяти впевнено, уникати зіткнень і демонструвати стабільність та творчість у межах правил.

Особливості тактичної підготовки значною мірою визначаються віковими та психологічними характеристиками юних спортсменів. У період 11–14 років відбувається активний розвиток когнітивних процесів, що створює умови для усвідомленого засвоєння тактичних дій, планування виступу та аналізу власних помилок [5]. Водночас саме цей вік характеризується високою емоційною чутливістю, потребою у самоствердженні, підвищеним впливом соціальних факторів, що вимагає від тренера уважного й диференційованого підходу. Формування стійкої мотивації,

розвиток концентрації уваги, уміння перемикатися між різними руховими та емоційними завданнями є ключовими умовами успішного оволодіння тактичними навичками [3]. Крім того, індивідуальні відмінності - темперамент, тип нервової системи, рівень координаційних здібностей, музикальність - визначають специфіку вибору стратегій, темпу навчання та динаміку засвоєння тактичних дій.

Важливим аспектом удосконалення тактичної підготовки є вивчення та застосування досвіду суміжних видів спорту - фігурного катання, художньої гімнастики, акробатики - де активно використовуються сучасні підходи до моделювання змагальних ситуацій та розвитку адаптивності спортсменів [1]. У цих видах широко застосовують відеоаналіз, когнітивні тренінги, симуляцію змагань та варіативні схеми побудови виступів, що сприяє розвитку здатності до швидкої зміни тактичних рішень. Інтеграція подібних методичних прийомів у тренувальний процес спортсменів-танцюристів дозволяє підвищити рівень їхньої тактичної грамотності, розширити арсенал засобів реагування на непередбачувані ситуації та підвищити стабільність результатів.

Таким чином, ефективна тактична підготовка спортсменів-танцюристів потребує системного та комплексного підходу, який включає техніко-тактичні, психологічні, аналітичні й індивідуально орієнтовані компоненти. Урахування вікових та особистісних особливостей юних спортсменів, а також упровадження сучасних методичних технологій дозволяють значно підвищити рівень тактичної майстерності, що є необхідною умовою для успішних виступів у спортивних танцях на різних рівнях змагань.

Список використаних джерел

1. Бондарчук А. П. Періодизація спортивного тренування. К.: Олімпійська література, 2005.
2. Платонов В. Н. Періодизація спортивного тренування. Загальна теорія та її практичне застосування. Київ: Олімпійська література, 2013.
3. Платонов В. Н. Система підготовки спортсменів у олімпійському спорті. Т. 1. Київ: Олімпійська література, 2015.
4. Шкрєбтій Ю. М. Управління тренувальними і змагальними навантаженнями спортсменів високого класу. Київ: Олімпійська література, 2005.

5. Bailey R., Collins D., Ford P., MacNamara Á., Toms M., Pearce G. Participant Development in Sport: An Academic Review. *Sports Coach UK*. 2010. P. 10–11. URL: <https://www.sportni.net/wp-content/uploads/2014/06/ParticipantDevelopmentinSport.pdf>
6. McLay G., McGowan L., Moyle G., Frossard L. Building Fields of Play: An Examination of the Use of Notational Analysis to Reinterpret Dynamic and Sequential Movement from Rugby Union to Inform the Creation of a New Dance Work. *Choreographic Practices*. 2020, Vol. 11, Issue 1, P. 163–185. DOI: https://doi.org/10.1386/chor_00017_1
7. Mu C., Soronovych I., Diachenko A., Khomiachenko O., et al. The Characteristics of Physical Fitness Related to Athletic Performance of Male and Female Sport Dancers. *Sport Mont*. 2021. Vol. 19(S2). P. 125–130. DOI: <https://doi.org/10.26773/smj.210921>

ІНТЕГРАЦІЯ СУЧАСНИХ ІТ-ТЕХНОЛОГІЙ У СПОРТИВНІ ТАНЦІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗАЛУЧЕННЯ СПОНСОРІВ ТА РОЗВИТКУ ПАРТНЕРСТВ

Єсик Ліза Володимирівна
*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна*

Науковий керівник:
Рожкова Тетяна Андріївна
*кандидат наук з фізичного виховання і спорту,
старший викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна*
<https://orcid.org/0009-0007-0946-1750>

Процеси цифрової трансформації охоплюють усі сфери сучасного спорту, зумовлюючи необхідність упровадження інформаційно-комунікаційних технологій як ключового чинника підвищення ефективності управління,

конкурентоспроможності спортивних організацій та інвестиційної привабливості галузі [1; 3]. У наукових дослідженнях наголошується, що цифрові інструменти дедалі активніше використовуються не лише для фіксації результатів змагальної діяльності, а й для реалізації маркетингових стратегій та розширення комунікації зі стейкхолдерами [4].

Водночас сфера спортивних танців в Україні, попри динамічний розвиток, високу масовість і значний міжнародний потенціал, характеризується недостатнім рівнем цифрової інтеграції. Наявні спеціалізовані цифрові ресурси (Flymark, DanceCore) забезпечують переважно обліково-реєстраційні функції та формування рейтингів, але не створюють умов для повноцінної самопрезентації спортсменів і тренерів, верифікації професійних даних та встановлення прямих контактів із потенційними партнерами [2]. Проведений порівняльний аналіз засвідчив їхню комунікаційну ізольованість, верифікаційну неспроможність, маркетингову пасивність і низьку залученість користувачів. У контексті зростання вартості тренувального процесу, участі у змаганнях і міжнародних проєктах особливої актуальності набуває проблема залучення додаткових фінансових ресурсів. Спонсорство у спорті розглядається як багатофункціональний інструмент реалізації маркетингових цілей бізнесу, ефективність якого значною мірою залежить від рівня прозорості інформаційного середовища та наявності зручних каналів комунікації [5]. Таким чином, виникає науково-практична необхідність розробки концепції багатофункціональної онлайн-платформи у сфері спортивних танців, здатної поєднати інформаційно-верифікаційні, комунікаційні, маркетингові та аналітичні інструменти.

Метою даної роботи є теоретичне обґрунтування та концептуальне моделювання багатофункціональної онлайн-платформи для спортивних танців як інструменту підвищення інвестиційної привабливості галузі та системного розвитку спонсорських партнерств. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання: здійснити порівняльний аналіз функціональних можливостей існуючих цифрових ресурсів у сфері спортивних танців; виявити ключові потреби цільової аудиторії (спортсменів, тренерів, представників

клубів) щодо цифрових інструментів комунікації та просування; розробити структурно-функціональну модель платформи з визначенням архітектури модулів; запропонувати стратегію залучення користувачів та механізми монетизації, що формують інвестиційну привабливість проєкту.

Методологічну основу дослідження становить системний підхід, що дозволяє розглядати процес цифровізації спортивних танців як цілісне утворення, елементи якого перебувають у взаємозв'язку та взаємозалежності. На теоретичному рівні застосовано методи аналізу, синтезу, порівняння та узагальнення наукової інформації з проблем цифровізації спорту, спортивного маркетингу та ІТ-менеджменту. Емпіричну базу дослідження сформовано за допомогою методу анкетування (n=47), що дало змогу ідентифікувати запити безпосередніх учасників ринку спортивних танців. Для визначення конкурентних переваг та недоліків існуючих ІТ-рішень проведено порівняльний аналіз платформ Flymark та DanceCore за дванадцятьма критеріями. Метод моделювання використано для побудови концептуальної архітектури запропонованої платформи.

У результаті дослідження виявлено функціональну обмеженість існуючих ІТ-рішень, яка виявляється у відсутності верифікаційних механізмів, нерозвиненості комунікаційних каналів, невисокому рівні залученості цільової аудиторії та обмеженій можливості реалізації маркетингових стратегій. Емпіричним шляхом встановлено, що 82% респондентів ідентифікують дефіцит спонсорської підтримки як головний стримувальний чинник професійного зростання, 74% зазначають відсутність ефективних цифрових каналів комунікації з потенційними партнерами, а 91% висловлюють готовність використовувати спеціалізовану онлайн-платформу для самопрезентації, пошуку партнерів та інвесторів. Отримані дані корелюють із висновками Ю. П. Мічуди [5] щодо вирішальної ролі прозорого інформаційного середовища у активізації спонсорської діяльності. Запропоновано архітектуру інтегрованої цифрової платформи, яка не має на меті заміщення існуючих платформ (Flymark, DanceCore), а навпаки – передбачає глибоку інтеграцію з ними, що дозволяє використати вже накопичені масиви даних та уникнути дублювання функцій. На

основі системного аналізу розроблено структурно-функціональну модель, яка складається з чотирьох взаємопов'язаних модулів. Інформаційно-верифікаційний модуль забезпечує автоматичну синхронізацію з базами даних Flymark/DanceCore для отримання актуальних результатів змагань, рейтингів, історії виступів. Ключовою інновацією є впровадження системи верифікації професійних компетентностей на основі офіційних даних федерацій та закладів освіти, що формує довіру до ресурсу та знижує ризики недобросовісної конкуренції. Комунікаційний модуль реалізує багаторівневу систему внутрішніх повідомлень, що дозволяє встановлювати прямі контакти між клубами, тренерами, спортсменами та представниками бізнесу, а також функцію «дошки оголошень» для купівлі-продажу профільного інвентарю, що сприяє формуванню внутрішньогалузевої економіки. Маркетинговий модуль забезпечує комерційну складову платформи: для тренерів та клубів пропонується система преміум-акаунтів, яка надає пріоритетне відображення у пошуковій видачі, розширені статистичні дані, можливість таргетованих розсилок; для профільних брендів передбачено розміщення рекламних блоків з гнучкими умовами оплати. Аналітичний модуль здійснює збір та обробку даних про поведінку користувачів, пошукові запити, популярність окремих послуг, що дозволяє формувати аналітичні звіти для спонсорів щодо охоплення цільової аудиторії, її демографічних характеристик та споживчих уподобань.

Розроблено стратегію масштабування платформи, що базується на поєднанні SEO-оптимізації (орієнтація на високо- та середньочастотні пошукові запити, як-от «тренер зі спортивних танців», «танцювальний клуб для дітей», «купити взуття для танців»), партнерської інтеграції з профільними федераціями (офіційний статус та рекомендація з боку федерацій є потужним драйвером довіри та швидкого наповнення платформи контентом) та SMM-просування (генерація вірусного контенту: історії успіху спортсменів, які знайшли спонсорів; інтерв'ю з провідними тренерами; освітні челенджі для соціальних мереж). Обґрунтовано економічну модель монетизації, яка базується на трьох основних джерелах доходу: передплата за преміум-функції (B2C), рекламні інтеграції (B2B), платне просування оголошень. Чітка та прозора бізнес-модель

з прогнозованими показниками ROI робить проєкт привабливим об'єктом для венчурних інвестицій та грантової підтримки.

Отримані результати корелюють із загальносвітовими тенденціями трансформації спортивного маркетингу, де цифрові платформи еволюціонують від інформаційних хабів до центрів формування спільнот (community-based platforms). Запропонована модель вигідно відрізняється від Flymark та DanceCore саме суб'єкт-суб'єктною орієнтацією: вона не просто накопичує дані, а створює умови для безпосередньої взаємодії між усіма учасниками ринку. Важливим є соціальний ефект впровадження платформи: зниження порогу входження у спорт для новачків (можливість свідомого вибору тренера на основі верифікованих даних), формування прозорих ринкових механізмів, легалізація неформальних фінансових потоків через офіційні інструменти монетизації – усе це сприяє детінізації галузі та підвищенню її соціальної значущості. Дискусійним залишається питання ступеня верифікації: на початковому етапі доцільно використовувати відкриті дані з Flymark/DanceCore, доповнюючи їх механізмами краудсорсингу, а в перспективі – укладання партнерських угод з Міністерством молоді та спорту України для отримання доступу до Єдиного електронного реєстру спортивних звань. Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробці технічного завдання для безпосередньої програмної реалізації платформи, проведенні А/В-тестування інтерфейсних рішень та економічному обґрунтуванні ефективності впровадження запропонованої моделі з розрахунком показників NPV, IRR та терміну окупності.

Таким чином, у результаті проведеного дослідження встановлено, що сфера спортивних танців в Україні перебуває на етапі первинної цифровізації, яка характеризується фрагментарним використанням ІКТ. Наявні спеціалізовані ресурси (Flymark, DanceCore) виконують обмежені обліково-статистичні функції та не забезпечують реалізацію комунікаційно-маркетингового потенціалу галузі. Емпірично доведено, що ключовою перешкодою для активізації спонсорської діяльності у спортивних танцях є високий рівень інформаційної асиметрії, непрозорість ринку та відсутність зручних верифікованих каналів комунікації між спортсменами та бізнесом. Понад 90% респондентів підтвердили готовність

використовувати спеціалізовану цифрову платформу для пошуку партнерів. Розроблено концептуальну модель багатофункціональної онлайн-платформи, архітектура якої базується на інтеграції чотирьох модулів: інформаційно-верифікаційного (з функцією підтвердження кваліфікації), комунікаційного (система прямих зв'язків), маркетингового (преміум-акаунти, реклама) та аналітичного (звіти для інвесторів). Визначальною особливістю моделі є її здатність до інтеграції з існуючими базами даних, що унеможливорює дублювання функцій.

Обґрунтовано стратегію виведення платформи на ринок, яка поєднує методи органічного трафіку (SEO), інституційної підтримки (партнерства з федераціями) та вірусного маркетингу (SMM). Запропонована бізнес-модель, заснована на диверсифікації джерел доходу, формує стійку фінансову основу проєкту та робить його привабливим для потенційних інвесторів. Доведено, що впровадження запропонованої платформи матиме не лише економічний, а й вагомий соціальний ефект, сприяючи підвищенню прозорості галузі, зростанню довіри з боку бізнесу, розширенню доступу населення до якісних фізкультурно-спортивних послуг та, як наслідок, сталому розвитку спортивних танців в Україні.

Список використаних джерел

1. Андреева О. В. Цифрові технології в управлінні спортивними організаціями. *Спортивний вісник Придніпров'я*. 2020. № 3. С. 45–52.
2. Бріскін Ю. А., Пітин М. П., Задорожна О. Р. Інформаційне забезпечення підготовки спортсменів у спортивних танцях. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 15*. 2018. Вип. 3(97). С. 18–22.
3. Дутчак М. В., Гончарова Н. М. Цифрова трансформація сфери фізичної культури і спорту: стан, проблеми та перспективи. *Фізична активність, здоров'я і спорт*. 2021. № 1(41). С. 10–18.
4. Жданова О. М., Чеховська Л. Я. Використання інформаційно-комунікаційних технологій у фізкультурній освіті. *Спортивна наука України*. 2019. № 4(92). С. 35–41.

5. Мічуда Ю. П. Спонсорство у спорті: сутність, функції, мотивація. *Економіка та управління підприємствами машинобудівної галузі*. 2015. № 4. С. 86–94.
6. Шинкарук О. А. Маркетинг у спорті: сучасні інструменти просування. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 15*. 2019. Вип. 5(113). С. 67–71.