

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та спортивних дисциплін

Сердюк Карина Володимирівна

**УКРАЇНСЬКЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК
ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

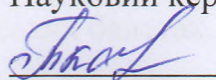
Спеціальність: 024 Хореографія

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню магістра

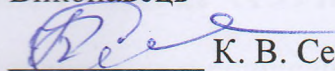
Науковий керівник

 І. О. Ткаченко,

кандидат педагогічних наук, доцент

« 3 » грудня 2025 року

Виконавець

 К. В. Сердюк

« 3 » грудня 2025 року

Суми 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1	8
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1 Українське хореографічне мистецтво та проблема формування національної ідентичності: науковий дискурс та джерельна база	8
1.2 Національна своєрідність хореографічного мистецтва: загальнотеоретичні та термінологічні підходи	11
Висновки до розділу 1	16
РОЗДІЛ 2	20
НАЦІЄТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ	20
2.1 Народно-сценічний танець як національно-культурний маркер	20
2.2 Творчість П. Вірського в оптиці національної своєрідності	28
2.3 Козацька тема в народно-сценічній хореографії як чинник формування української ідентичності	34
Висновки до розділу 2	39
РОЗДІЛ 3	41
БАЛЕТНІ ВИСТАВИ ТА БАЛЬНІ ТАНЦІ У ПРОЦЕСАХ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	41
3.1 Ознаки національного в українських балетах.....	41
3.2 Елементи української народної хореографії в бальних танцях.....	41
Висновки до розділу 3	56
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	61
ДОДАТКИ.....	75

ВСТУП

Актуальність дослідження. Формування та збереження національної ідентичності, а також зростання уваги до духовного життя нації є безперервним процесом, що змінюється під впливом соціально-політичних умов у країні. У період територіальної та структурної стабілізації хореографічне мистецтво, інституціоналізоване у професійному середовищі та сфері художньої самодіяльності (народний, класичний, бальний танець), за умов активної державної підтримки набуло значення вагомого чинника творення національної ідентичності українського народу. Особливий науковий інтерес становить досі комплексно не осмислений у вітчизняному мистецтвознавстві механізм становлення феномену національно маркованої хореографії як складової етногенезу сучасної нації та засобу утвердження національної ідентичності у культурно-мистецькому просторі. Необхідним видається визначення значущості різних жанрових форм танцювального мистецтва – народно-сценічного танцю, національних балетних вистав та українських композицій у програмі бальних танців – у відтворенні цілісної панорами розвитку хореографії в контексті націєтворчих процесів.

Історіографію дослідження досить умовно диференційовано за групами: праці з історії та теорії різновидів сценічної хореографії в оптиці формування національної ідентичності (з українського народно-сценічного танцю, національного балету, бального танцю); наукові публікації, присвячені феномену «національного» в мистецтві, зокрема хореографічному; філософські, культурологічні, мистецтвознавчі студії з проблем національної ідентичності.

Поняття «національне» в сценічному хореографічному мистецтві можна розглядати в оптиці народно-сценічної хореографії, національної балетної вистави та бального танцювання, але ці феномени різною мірою та в різний спосіб засвоїли національні ознаки. Акумулявання етнокультурної інформації в лексиці народного танцю дозволяє говорити про національні ознаки тих чи

інших хореографічних творів, що використовують образну систему та рухи українського народного танцю, від народно-сценічної та характерної хореографії до національних балетних вистав, а також офарблених елементами народного бальних танців.

Хореографічне мистецтво в усіх його різновидах містить значний потенціал щодо транслявання національно орієнтованих ідей. Хореографічне мистецтво виступає дієвим способом формування та консервування національної ідентичності (через національно марковані лексичні, образні елементи українських сценічних танців), сприяє національній самоідентифікації людини, що пов'язано зі здатністю танцювальних творів пробуджувати почуття, викликати емоційний відгук у глядачів.

В Україні провідні позиції в народно-сценічній хореографії ще з радянських часів посів Державний ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом П. Вірського, чиї твори стали взірцями для наслідування в середовищі професійного мистецтва та організованої художньої самодіяльності, водночас вплив поширювався на інші різновиди танцювального мистецтва (класична та бальна хореографія), що підсилювало потенціал останніх в аспекті впливу на формування української національної ідентичності.

Козацька ідея, різноаспектно інтерпретована хореографічними засобами, стала одним з важливих чинників формування української національної ідентичності («Запорожці», «Повзунець», «Гопак», «Про що верба плаче» П. Вірського, «Запорожці» Л. Калініна та ін.). Гастрольні закордонні поїздки ансамблю носили пропагандистський та популяризаторський характер, водночас сприяли національній ідентифікації українців в світі. Репертуарна палітра регіональних професійних та аматорських колективів народного танцю відрізнялась більшим чи меншим орієнтуванням на місцевий матеріал.

Створення українських балетів позитивно позначилося на загальному розвитку балетного театру України, розширило його жанровий діапазон,

сприяло підвищенню професійного рівня митців, органічне поєднання класичного та українського танцю призвело до появи унікальної лексичної системи національної балетної вистави як чинника формування національної ідентичності українців в Україні та за її межами.

Аналіз актуальних досліджень. Проблематику національної ідентичності та її відображення у сфері мистецтва висвітлювали у своїх працях вітчизняні та зарубіжні дослідники (С. Єкельчик, М. Степико, Е. Сміт, О. Безклубенко та ін.), які розглядали національне як культурно-мистецький феномен. У контексті хореографічного мистецтва до розробки цього питання долучилися українські науковці – І. Климчук, О. Бігус, А. Підлипська, Л. Козинко, Н. Семенова, В. Шкоріненко, які аналізували як історико-культурні витоки, так і сучасні тенденції розвитку народно-сценічного танцю, балету та бальної хореографії. Творчість Павла Вірського, що набула статусу еталонної у формуванні сценічного образу українського танцю, стала предметом окремих студій Ю. Станішевського, В. Морозова, В. Шумілової. У той же час питання інтеграції українських традицій у бальний танець та національні балетні вистави висвітлені фрагментарно, що актуалізує подальший науковий пошук.

Мета роботи – висвітлити українське хореографічне мистецтво як чинник формування національної ідентичності.

Мета роботи передбачає виконання таких завдань:

1. Розглянути стан наукової розробки проблеми та джерельну базу дослідження.
2. Охарактеризувати національну своєрідність українського хореографічного мистецтва у його різних формах.
3. Виявити націєтворчий потенціал народно-сценічної хореографії, зокрема творчості П. Вірського.
4. Проаналізувати козацьку тематику у сценічному танцюванні як чинник формування національної ідентичності.
5. Дослідити ознаки національного в українських балетних виставах.

6. Окреслити роль елементів народної хореографії у формуванні національної ідентичності в контексті бальних танців.

Об'єкт дослідження – українське хореографічне мистецтво.

Предмет дослідження – українське хореографічне мистецтво як чинник формування національної ідентичності.

Методи дослідження. Для розв'язання окреслених завдань застосовано культурологічний підхід та наступні методи: аналітичний – для аналізу історіографії та джерельної бази, осмислення подій, фактів, репертуару та ін.; системний – для відтворення цілісної системи різновидів сценічного хореографічного мистецтва як чинників формування національної ідентичності; історико-хронологічний – для проведення дослідження в хронологічній послідовності з урахуванням історичного контексту; відтворення цілісної картини функціонування різних видів хореографії в Україні у заявлений хронологічний період; мистецтвознавчого аналізу – для виявлення стилістичних та лексичних особливостей прояву «національного» в хореографії; теоретичного узагальнення – для уточнення термінологічного апарату дослідження, формулювання висновків; систематизації основних способів формування національної ідентичності через танець.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено комплексне мистецтвознавче осмислення українського хореографічного мистецтва як чинника формування національної ідентичності. У роботі:

- висвітлено специфіку хореографії як культурного феномену, визначено механізми інтеграції традицій і новаторства та їхній вплив на сучасні хореографічні практики;
- конкретизовано й уточнено етапи становлення та розвитку бального танцю в Україні;
- проаналізовано трансформаційні процеси бальної хореографії в контексті переходу до спортивно-бального напрямку;
- розкрито особливості та специфіку європейської програми спортивно-бального танцю, охарактеризовано її художньо-виразні засоби;

- деталізовано структуру та зміст латиноамериканської програми спортивно-бального танцю, виокремлено її стилістичні та образні домінанти;
- охарактеризовано художньо-виразні засоби обох програм, що дозволило визначити їхню роль у процесі формування та репрезентації української національної ідентичності в межах сучасних хореографічних практик.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що основні положення щодо українського хореографічного мистецтва як чинника формування національної ідентичності можуть бути використані керівниками хореографічних колективів, які спеціалізуються на українській народній хореографії, педагогами-хореографами, балетмейстерами, викладачами закладів вищої освіти під час розробки курсів «Теорія та методика викладання українського народного танцю».

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження доповідалися:

- на засіданнях кафедри хореографії та спортивних дисциплін Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка (протокол № 4 від 13 листопада 2025 р.);
- на V Студентській науковій конференції «Культура і мистецтво: актуальні дискурси» (Сердюк К.В. Українське хореографічне мистецтво як чинник формування національної ідентичності. *Культура і мистецтво: актуальні дискурси. Матеріали V Студентської наукової конференції* (25 жовтня 2024 року). Суми. 2024. С. 107 – 109);
- у щорічному збірнику студентських наукових праць «Мистецькі пошуки» (Ткаченко І.О., Сердюк К. В. Народний танець в умовах популяризації сучасного хореографічного мистецтва. *Мистецькі пошуки*. 2024. № 1 (19). С.213 – 218.).

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається із вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку

використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 119 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Українське хореографічне мистецтво та проблема формування національної ідентичності: науковий дискурс та джерельна база

Проблематика взаємозв'язку мистецтва й національної ідентичності стала об'єктом уваги дослідників із різних галузей – культурології, соціології, мистецтвознавства. Національна ідентичність як феномен включає усвідомлення спільних рис культури, мови, історичної пам'яті та цінностей, що об'єднують націю [105, с. 37]. Етнічні танці та інші форми традиційної культури відіграють у цьому процесі особливу роль, оскільки вони прямо апелюють до колективної пам'яті та символів народу. Відомий теоретик Е. Сміт підкреслював, що культурні атрибути – мова, релігія, звичаї, мистецтво – формують основу національної ідентичності і забезпечують відчуття спільності [105, с. 45]. Відтак український народний танець як скарбниця традицій слугує важливим маркером нації, а відтворення танцювальних образів на сцені актуалізує національну свідомість.

Науковий дискурс щодо українського хореографічного мистецтва в аспекті націєтворення розвивався поступово. Ще в середині ХХ ст. з'являються перші фундаментальні праці, що фіксували і систематизували народні танці українців. Зокрема, Василь Верховинець у своїй праці «Теорія українського народного танцю» заклав основи наукового підходу до вивчення народної хореографії, вперше описавши лексику та принципи побудови традиційних танців [17, с. 12]. Дослідження Верховинця не лише зберегло автентичний танцювальний матеріал, а й підкреслило його культурну значущість у вихованні національного духу. У наступні десятиліття (1960-ті – 1980-ті роки) в Україні виходять праці А. Гуменюка, К.

Василенка та інших фахівців, присвячені народній хореографії. Вони розглядали танець як невід'ємну частину народної культури, що відображає ментальність нації та її історичний шлях [92, с. 305]. Одночасно мистецтвознавці української діаспори (М. Шатульський та ін.) популяризували український танець за кордоном, наголошуючи на його ролі для збереження ідентичності в розсіянні [127, с. 23].

Починаючи з 1990-х років, на хвилі відродження національної культури, дослідники дедалі більше уваги приділяють саме питанню націєтворчої функції хореографічного мистецтва. У працях сучасних авторів наголошується, що народно-сценічний танець став не лише сценічною інтерпретацією фольклору, а й чинником трансляції етнокультурних цінностей у суспільстві [78, с. 15]. Зокрема, В. Нечитайло характеризує народне хореографічне мистецтво як ефективний засіб передачі молодому поколінню національно-культурного досвіду, наголошуючи, що через участь у танцювальних колективах формується почуття належності до української нації [78, с. 17]. Окремі дослідження присвячено питанню патріотичного виховання засобами танцю: підкреслюється, що засвоєння школярами елементів народної хореографії сприяє вихованню любові до Батьківщини, поваги до культурної спадщини предків [31, с. 92].

Значний внесок у розвиток теорії питання зробили вітчизняні культурологи. Так, С. Безклубенко у ряді своїх праць розглядає національну ідею як феномен культури, що проявляється через символічні форми мистецтва [7, с. 190]. Учений зазначає, що танцювальне мистецтво, будучи “мовою рухів”, здатне передавати глибинні архетипи народу – від хороброго козака до граційної української дівчини – і тим самим підтримувати національний характер у свідомості глядачів [7, с. 195]. Інші автори (М. Степико, М. Попович) вказують на тісний зв'язок між національною ментальністю та фольклорними формами: спільний танець об'єднує людей, формує відчуття «ми» і колективної сили [112, с. 87; 92, с. 523].

Окремо слід відзначити сучасні дисертаційні дослідження, що безпосередньо торкаються проблеми національної ідентичності у хореографічній культурі. Зокрема, Ірина Климчук у своїй роботі “Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності” проаналізувала, як у радянський період через танцювальну творчість колективів вдалося зберегти й пронести український національний дух [2, с. 3]. Дослідниця системно розглянула і державні ансамблі, і самодіяльні колективи, показавши, що навіть в умовах ідеологічного тиску митці знаходили способи підкреслити українську своєрідність танцю – через костюми, народну лексику рухів, звернення до історичних тем [53, с. 264]. Інша дисертація – Н. Семенової (2019) – присвячена феномену української національної балетної вистави, де також простежується думка про синтез класичного мистецтва з народними джерелами заради підкреслення національної самобутності балету [98, с. 12]. Таким чином, на сьогодні сформовано міцне підґрунтя з наукових знань і джерел, що дозволяє глибоко проаналізувати націєтворчу роль українського танцю.

Джерельна база дослідження охоплює різні типи матеріалів:

- Наукові публікації та монографії. Це роботи, в яких висвітлено історію і теорію українського танцю (А. Гуменюк “Народне хореографічне мистецтво України” [30], К. Василенко “Український танець” [16]), праці про розвиток балету (Ю. Станішевський [108]) та бальної хореографії (Т. Павлюк [83]). Вони забезпечують фактологічну основу і термінологічний апарат.
- Статті у фахових виданнях. Зокрема, численні статті в збірниках “Культура України”, “Мистецтвознавчі записки”, “Танцювальні студії” та ін. Серед них – розвідки про творчість Павла Вірського [99; 125], про особливості народно-сценічного танцю різних регіонів [27; 55], про феномен козацьких образів у танці [49; 76] тощо. Ці матеріали відображають сучасний науковий дискурс і конкретні аспекти проблеми.
- Дисертаційні роботи та автореферати. Окрім згаданих досліджень

І. Климчук і Н. Семенової, цінними є праці А. Підлипської (присвячена впливу народного танцю на національну свідомість) [87], О. Тимчули (про народну хореографію Закарпаття) [115], Л. Литвиненко (про трансформацію народної хореографії) [69] та ін. Вони містять глибокий аналіз проблем і нові концептуальні підходи.

- Джерела особистого походження та архівні матеріали. Це спогади, щоденники діячів культури (приміром, щоденникові записи П. Шелеста щодо культурної політики 1960-х рр. [86, с. 512]), архівні довідки про діяльність балетмейстерів (довідка про В. Вронського [34]). Такі джерела проливають світло на контекст епохи і ставлення влади до національного мистецтва.

- Фольклорні збірники та матеріали експедицій. Вони хоч і не є академічними дослідженнями з цієї теми, але підґрунтям слугують записи танцювального фольклору (наприклад, збірка “Українські народні танці” за редакцією А. Гуменюка [116]). Ці матеріали гарантують автентичність вихідного матеріалу, на основі якого будується народно-сценічна хореографія.

Залучення широкого кола джерел забезпечує об’єктивність та повноту аналізу. Сучасний стан наукової розробки проблеми дозволяє не лише констатувати окремі факти (як-то популярність того чи іншого танцю або ім’я балетмейстера), а й узагальнити їх з позицій культуротворчих процесів. Відтак, спираючись на опрацьовану літературу, можна переходити до розгляду ключових теоретичних понять дослідження – що саме розуміється під національною своєрідністю хореографії, які критерії “українськості” танцювального мистецтва та як вони проявляються в різних жанрах.

1.2 Національна своєрідність хореографічного мистецтва: загальнотеоретичні та термінологічні підходи

Перш ніж аналізувати конкретні прояви української ідентичності в танці, необхідно окреслити теоретичні засади поняття “національна

своєрідність” у мистецтві та з’ясувати, які терміни та критерії застосовуються до хореографічного мистецтва. У науковому обігу присутні кілька споріднених понять: етнічна ідентичність, національний характер у мистецтві, народність мистецтва, етномистецькі маркери тощо. Їхнє розуміння важливе для аналізу матеріалу.

Національна своєрідність мистецтва – це сукупність ознак, що вирізняють художні явища одного народу з-поміж інших, відображаючи його унікальний історико-культурний досвід, ментальність і естетичні смаки [95, с. 247]. Тобто, коли ми говоримо про національно своєрідний танець, маємо на увазі, що в ньому присутні риси, характерні саме для культури певного етносу (в нашому випадку українського). До таких рис можуть належати: специфічна танцювальна лексика (рухи, притаманні лише українському танцю, наприклад, присядки, притупи), народні музичні наспіви й ритми, традиційний костюм і атрибутика, тематика, пов’язана з життям народу. Наприклад, гопак чи козачок одразу розпізнаються як українські завдяки характерним рухам, музичному розміру та образу веселих запорожців – ці складові і є носіями “національного коду”.

Науковці пропонують різні підходи до класифікації компонентів національної своєрідності в хореографії. Так, А. Коров (А. Король) вводить поняття **“етномаркери”** у балеті – тобто елементи, які маркують балетну виставу як належну до певної національної культури [61, с. 152]. За її визначенням, українська національна балетна вистава – це така, що насичена елементами національної ідентифікації: від світоглядних і морально-психологічних характеристик персонажів до музичного мелосу з мотивами народних пісень і хореографії, заснованої на синтезі класичного танцю з українським народним [61, с. 154]. Внутрішні і зовнішні складові художнього образу в такій виставі є “етномаркованими”: пластика, малюнки танцю, поведінкові стереотипи героїв – все це відображає саме український етнічний характер [61, с. 155]. Цей підхід можна застосувати й ширше – до народно-

сценічного танцю чи бальної хореографії, визначаючи, які саме чинники роблять їх українськими за духом.

Умовно елементи національної специфіки в хореографічному мистецтві можна поділити на кілька рівнів:

- **Тематика і сюжет.** Національні герої, події історії чи мотиви фольклору лежать в основі сюжету танцювальної постановки. Наприклад, балет “*Лілея*” створений за поемою Т. Шевченка і несе світоглядні цінності українців [57, с. 105]. У народно-сценічних танцях темою часто виступають народні звичаї (вечорниці, жнива) або образи (козак, чумак, лірниця), що є носіями національного характеру.

- **Музично-ритмічний компонент.** Використання народних мелодій, ладів, автентичних інструментів (сопілка, бандура, цимбали) або стилізація під них. Ритміка українських танців теж характерна – скажімо, розмір 2/4 гопака чи тридольний розмір коломийки легко впізнати. Музика, побудована на фольклорному матеріалі, відразу додає постановці етнічного колориту [50, с. 12].

- **Хореографічна лексика і пластика.** Це, власне, рухи та пози, характерні для українського танцю. Для чоловічих танців – присідання “на присядки”, вибивання дробу ногами, широкий розмах рук; для жіночих – плавність рук, дрібушечки, ходи “перемінним кроком” тощо. Кожен регіон України мав свої особливості танцювальної лексики (скажімо, дрібні дробы Полісся проти стрімких стрибків Гуцульщини) [27, с. 4]. Коли хореограф включає ці елементи у сценічний номер або балет, він тим самим вкорінює його в національну традицію.

- **Виконавський стиль і темперамент.** Національна специфіка проявляється і в манері виконання: українському танцю притаманна одночасно грайливість і розмах, поєднання гумору з ліризмом. Як зазначають дослідники, через танець передається національний характер – скажімо, козацький запал, гумор селянський чи ніжність ліричної героїні [122].

Виконавці, виховані в українській школі, часто інтуїтивно несуть ці риси в танець, роблячи його автентичним.

- **Костюм та візуальний образ.** Народний костюм – один з найбільш помітних носіїв ідентичності. Вишита сорочка, плахта, жупан, шаровари, кожух, вінок – всі ці елементи не лише відтворюють історичний одяг, а й слугують символами (вишивка – оберіг, червоний колір – життя тощо). На сцені костюми підкреслюють національну належність персонажів. Декорації і реквізит (хата, тинок, калина, бандура на сцені) теж доповнюють образ України.

- **Ідеї та смисли.** На глибинному рівні національна своєрідність мистецтва проявляється у тих смислових акцентах, які близькі саме цьому народові. Приміром, українська культура славиться ідеєю свободи і вільнолюбства – вона відбита і в танцях (тотожність образу танцюючого козака та вільного степового сокола). Ідея єдності з природою, родинності, працьовитості – все це проглядає у змісті танцювальних сцен (оральні хороводи символізують злагоду людини і природи, сцени збору урожаю – шану до праці). Ці ідеї можуть бути неявними, але вони зчитуються глядачами через знайомі образи і викликають почуття національної гордості.

Визначаючи термінологічно жанри, слід розрізняти: **народний танець** (автентичний, побутовий танець, що побутував у природному середовищі села чи міста), **народно-сценічний танець** (стилізована постановка на основі фольклору, адаптована для сцени професійними хореографами) та **національний балет** (академічна вистава, яка інтегрує елементи народної танцювальності і тематики). Крім того, є поняття “**бальна хореографія**”, що охоплює спортивні та суспільні танці, які в Україні набули також певної національної специфіки (про це – у розділі 3). В усіх цих сферах може проявлятися національна своєрідність, хоча в різній формі.

Варто підкреслити, що національне в мистецтві – не статична величина, а динамічний процес. У різні епохи акценти національної своєрідності могли змінюватися. Наприклад, за радянських часів офіційна доктрина

проголошувала принцип “національна форма – соціалістичний зміст” для мистецтва. Українським танцям дозволялося демонструвати колорит (форма), але ідейно вони мали вихваляти дружбу народів, працю тощо (зміст) [53, с. 266]. В таких умовах хореографи шукали балансу: з одного боку, задовольнити вимоги влади, з іншого – зберегти правдивість народного духу. Як наслідок, у радянських постановках 1950–1970-х рр. ми бачимо барвистий національний антураж, високу техніку, часом навіть гіпертрофовану “віртуозність” виконання, проте часто і спрощення фольклорних смислів до фольклоризму-бутафорії [75, с. 140]. Проте навіть тоді, як доводять дослідники, через сценічні образи все одно трансливалася етнічна ідентичність – хоч би на рівні підсвідомих асоціацій глядачів [49, с. 43].

Отже, національна своєрідність хореографічного мистецтва визначається комплексом ознак – від тематики до пластики – що разом створюють у творі відчуття належності до конкретної культури. У контексті України це означає наповнення танцювальних форм елементами українського фольклору, історії, ментальності. Спираючись на ці методологічні положення, перейдемо до аналізу власне українського хореографічного мистецтва і його націєтворчого потенціалу – спочатку в сфері народно-сценічного танцю, де національні риси проявляються найвиразніше і безпосередньо.

Отож, на основі опрацювання наукових джерел з’ясовано, що українське хореографічне мистецтво розглядається дослідниками як вагомий чинник формування національної ідентичності. Встановлено, що народний танець, пройшовши шлях від автентичного побутування до сценічного втілення, несе в собі етнокультурний код і здатен трансливати його широким масам, підтримуючи тяглість традиції. Теоретично національна своєрідність танцю визначається сукупністю ознак (тематичних, музичних, лексичних, візуальних, смислових), які відображають ментальність народу. Сучасний науковий дискурс містить широкий спектр поглядів на проблему: від

історичних праць про розвиток української хореографії – до новітніх досліджень, що акцентують увагу на смислотворчій та виховній функції танцю. Така база дозволяє перейти до практичного аналізу конкретних проявів націєтворчого потенціалу українського хореографічного мистецтва в різних жанрах.

Висновки до розділу 1

Аналіз наукового дискурсу та джерельної бази показав, що українське хореографічне мистецтво є не лише частиною естетичної сфери, а й стратегічним культурним ресурсом для формування національної ідентичності. У працях від класиків дослідження народного танцю (В. Верховинець, А. Гуменюк, К. Василенко) до новітніх розвідок (І. Климчук, Н. Семенова, А. Підлипська) простежується єдність у розумінні: танець – це не просто рухова активність, а «мова культури», яка передає етнокод нації. Тому кожна наукова концепція, що розглядає хореографію у зв'язку з ідентичністю, фактично підкреслює її націєтворчий вимір.

У підрозділі 1.1 з'ясовано, що формування української національної ідентичності значною мірою опирається на колективну пам'ять, символічні образи та архетипи. Саме хореографія виявляється унікальним полем для їхнього втілення. Народні танці в автентичному середовищі виконували функцію ритуального об'єднання громади: веснянки, купальські обряди, весільні танці були не просто розвагою, а механізмом інтеграції індивіда у спільноту. Перенесені на сцену, вони продовжили виконувати цю роль у нових формах. Як підкреслює В. Нечитайло, навіть у самодіяльних колективах другої половини ХХ ст. участь у танцях виховувала у молоді почуття приналежності до української нації. Інакше кажучи, від локального сільського хороводу – до сценічної постановки у великому місті зберігалася функція етнічної самоідентифікації.

Водночас у роботах сучасних культурологів (С. Безклубенко, М. Степико, М. Попович) наголошується, що танець як «мова рухів» здатен втілювати глибинні архетипи, притаманні саме українцям. Йдеться не лише про зовнішні атрибути (костюм чи музика), а про специфічний тип пластики та вираження емоцій. Наприклад, присядка у чоловічому танці відображає козацьку силу і водночас свободу, а дрібушечки чи плавні жести дівчат передають ліризм і мрійливість. Таким чином, у танці кристалізується «образ нації», який є впізнаваним навіть для стороннього глядача.

У підрозділі 1.2 було проаналізовано поняття «національної своєрідності» та її багаторівневу структуру. Було показано, що вона складається з:

- тематико-сюжетного рівня (українські герої, історичні події, фольклорні мотиви);
- музично-ритмічного рівня (народні лади, коломийковий ритм, гопак у двійковому розмірі);
- лексико-пластичного рівня (характерні рухи: присядки, притупи, дробі, плавність жіночої пластики);
- виконавського стилю і темпераменту (поєднання гумору, експресії та лірики);
- візуально-костюмного рівня (вишиванка, вінок, шаровари, символіка кольорів);
- смислового рівня (ідеї свободи, працьовитості, єдності з природою).

Ці елементи не існують окремо: вони формують цілісний «етномаркований» образ, завдяки якому будь-яка вистава – від народного танцю до балету – сприймається як українська. Показово, що навіть у радянську добу, коли офіційна доктрина зводила все до «національної форми – соціалістичного змісту», національні ознаки в танці все одно «пробивалися». Як свідчать джерела, глядачі під час виконання гопака чи козачка відчували гордість за власну культуру, навіть якщо сценічна програма мала ідеологічні

рамки. Це демонструє унікальну здатність хореографії транслювати етнічну ідентичність незалежно від зовнішніх обмежень.

Таким чином, зведений аналіз дозволяє зробити кілька принципових висновків.

По-перше, українське хореографічне мистецтво історично виступає одним з найстійкіших каналів збереження національної ідентичності. Якщо мова чи література в умовах цензури могли підлягати прямим заборонам, то танець, завдяки своїй невербальності, залишався відносно вільним у передаванні етнічних кодів.

По-друге, науковий дискурс з даної проблеми виявився багатограним: від фундаментальних описів танцювальної лексики (В. Верховинець) – до сучасних досліджень, де хореографія розглядається як стратегія культурної політики та засіб патріотичного виховання. Це свідчить про те, що в українському мистецтвознавстві сформувалася стійка традиція інтерпретації танцю як націєтворчого чинника.

По-третє, поняття національної своєрідності не можна зводити лише до «зовнішніх» ознак. Воно включає смисловий вимір: уявлення про свободу, героїзм, родинність, гармонію з природою. Саме ці ідеї роблять українське мистецтво унікальним, і саме вони через танець транслюються як у власне національну спільноту, так і назовні – у світову культурну сферу.

По-четверте, використання багатоджерельної бази – від монографій та дисертацій до архівних документів і фольклорних записів – доводить, що українське хореографічне мистецтво вивчається системно, а отже, може слугувати підґрунтям для практичних програм культурної політики. Залучення даних з особистих свідчень (щоденники, спогади) і сучасних спостережень робить картину більш комплексною.

Зрештою, особливість українського випадку полягає в тому, що танець став не лише відображенням національного життя, а й одним із механізмів виживання культури у періоди утисків. Він виконував роль «коду» нації, який передавався без слів і, отже, міг бути зрозумілий усім поколінням. І сьогодні,

у час війни, цей код знову актуалізується: народні танці та їхні сценічні інтерпретації стають символом незламності й культурної спадщини.

Підсумовуючи, розділ 1 показав, що теоретико-методологічна основа для вивчення українського хореографічного мистецтва як чинника формування національної ідентичності є достатньо розробленою. Визначено ключові поняття, класифіковано рівні національної своєрідності, узагальнено досвід наукового дискурсу. Це створює міцне підґрунтя для переходу до практичного аналізу – народно-сценічної хореографії, творчості П. Вірського, козацької тематики, а також проявів національного у балеті та бальних танцях.

РОЗДІЛ 2

НАЦІЄТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

2.1 Народно-сценічний танець як національно-культурний маркер

Український народно-сценічний танець сформувався як феномен, що об'єднує автентичну танцювальну традицію і сценічне мистецтво, слугуючи виразним маркером національної культури. Ця форма хореографії виникла на основі народних танців різних регіонів, піднесених до рівня професійного сценічного виконавства. Дослідники неодноразово підкреслювали, що український народний танець є унікальним надбанням духовної культури нації та засобом її самоідентифікації, адже він відображає національний характер, ментальність і естетику українців [25, с.34–42]. Дійсно, традиційні танці – гопак, козачок, аркан, гуцулка та інші – уособлюють історичний досвід народу, його світогляд і цінності, передаючи їх від покоління до покоління. Саме тому народно-сценічна хореографія стала одним із символів української культури, впізнаваним як в середині країни, так і за її межами.

В сучасних умовах глобалізації особливо актуально постає проблема збереження етнічної самобутності та духовного багатства українців. Дослідження показують, що стійкі традиції національної культури допомагають людині адаптуватися у стрімко змінному світі і виступають стабілізуючим чинником суспільного життя [36, с.152–153]. Прикладом такої традиції є народний танець – нематеріальна культурна спадщина, що потребує захисту та підтримки. ЮНЕСКО ще 2003 року визнала збереження нематеріальної спадщини (до якої належать і танцювальні фольклорні традиції) пріоритетним завданням культурної політики, адже культурна різноманітність є «велетенським скарбом людства» і домінантною цінністю XXI

століття [36, с.151]. Українська держава, набувши незалежності, отримала можливість повною мірою долучитися до світових процесів охорони традиційної культури. Народна творчість розглядається нині не як архаїчний пережиток, а як потужне джерело національної ідентичності та творчої наснаги народу.

Традиція – це те, що передається у спадок майбутнім поколінням, своєрідний генетичний код культури. Одним із вирішальних чинників існування національної (етнічної) культури є традиції народної художньої творчості [36, с.150]. Чим інтенсивніший розвиток та технізація суспільства, тим швидше зникає з побуту автентична народна творчість – цей парадокс спостерігаємо у багатьох розвинутих країнах, де масова культура витіснила фольклорні практики. В Україні, на жаль, також маємо явище агресивного проникнення маскультури, що особливо відчутно вплинуло на молодь: західні зразки популярних танців і шоу витісняють національну танцювальну традицію [36, с.153–154]. За таких умов постає нагальна потреба в активній популяризації народної хореографії та її адаптації до сучасного культурного простору, щоб зробити її привабливою для нового покоління.

Не можна не погодитися з думкою, що лише народне мистецтво здатне по-справжньому зміцнити національну свідомість молодого покоління і піднести престиж української культури [87, с.158]. Народно-сценічний танець, синтезуючи глибинні фольклорні корені та професійну майстерність, має великий виховний потенціал. Він несе в собі етнічну пам'ять – комплекс стереотипів поведінки, естетичних уподобань, світоглядних орієнтирів, характерних для народу [36, с.151]. Виконання і вивчення народних танців залучає особистість до цього культурного коду, формує почуття причетності до своєї нації. Як зазначає В. Безклубенко, національна ідея в культурі часто втілена саме у формах мистецтва – через символи, образи, мотиви, що зрозумілі й близькі широкому загалу [7, с.190]. Танцювальні символи – такі, як стрімкі кружляння «метелиці» чи горда постава козака у гопаку – здатні пробуджувати глибинні емоції національної гордості та єднання.

Історично український народний танець став фундаментом для формування професійного національного хореографічного мистецтва [64, с.48–50]. Ще на початку XX ст. піонери української сценічної хореографії звернулися до фольклорних джерел. Зокрема, Василь Верховинець – видатний фольклорист, етнограф і хореограф – одним із перших зайнявся науковим вивченням і систематизацією народного танцю. У своїй праці «Теорія українського народного танцю» (1919) він наголошував, що українське хореографічне мистецтво має ґрунтуватися на глибокому освоєнні народного танцю «з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок», перейнятого духом веселощів та енергії справжнього народного життя [36, с.153; 17, с.45]. Верховинець підкреслював, що кожен народний танець володіє власною «мовою» пластики, яка здатна наповнювати душу естетичною насолодою, і цю мову необхідно перенести на сцену, зберігши її самобутність [36, с.153]. За висловом митця, народні танці завжди “свіжі, нові і милі”, вони не набридають глядачеві, бо несуть щирі почуття. Таким чином, Верховинець заклав ідею автономної цінності народного танцю в професійному мистецтві – не як примітивного матеріалу, а як джерела творчості, рівноцінного класичному балету чи іншим формам.

У 1920–30-х роках в Галичині і діаспорі працював Василь Авраменко – інший піонер народно-сценічної хореографії, який поставив собі за мету популяризувати український танець у світі. Він організовував масові навчальні курси, ставив танцювальні сцени у фільмах, гастролював з ансамблем, демонструючи красу гопака, козачка, гуцульських танців в Північній Америці та Європі [63, с.12–14]. Авраменко розглядав танець як засіб єднання українців розкиданих по світу і як мистецьку візитівку нації для іноземців. Його діяльність у діаспорі фактично зберегла безперервність традиції, коли на батьківщині в радянський час акценти зміщувалися. Не випадково дослідники називають Авраменка творцем мистецької парадигми, що дозволила українській культурі гідно репрезентувати себе у світовому контексті XX ст. [63, с.3–5].

Попри репресії 1930-х років, коли багато носіїв народної культури були знищені чи змушені замовкнути, після Другої світової війни радянська Україна все ж дала старт інституційному розвитку народно-сценічної хореографії. Уже 1937 року було створено Державний ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом Павла Вірського та Миколи Болотова – перший професійний колектив такого жанру [47, с.3]. Хоча на початку війни його діяльність перервалася, в 1951 році ансамбль відновили, і Павло Вірський очолив його вдруге. Згодом і в інших республіках СРСР виникли аналогічні ансамблі (російський ансамбль Ігоря Моїсеєва, грузинський Сукіашвілі тощо) – таким чином держава культивувала концепт «національного за формою, соціалістичного за змістом» мистецтва [51, с.169–171]. З одного боку, підтримка фольклорної спадщини декларувалася як частина політики «дружби народів», з іншого – репертуар і подача мали відповідати ідеологічним настановам соцреалізму. Не дивно, що радянські чиновники прагнули контролювати процес постановки танцю, аби він не виходив за рамки схвалених стереотипів.

При цьому саме в повоєнні десятиліття український народно-сценічний танець досяг найбільшого розквіту та віртуозності. Напрацьовано багатющу хореографічну лексику – систему сценічних рухів і композиційних прийомів на основі народної пластики [36, с.150]. Значною мірою цей успіх пов'язаний з діяльністю П. Вірського та його послідовників, про що детальніше йтиметься у наступному підрозділі. Тут відзначимо, що професійні ансамблі танцю перетворили народні танці на яскраві сценічні мініатюри, видовищні та відшліфовані до досконалості. Артисти оволоділи надзвичайно складною технікою – чоловічі сольні танці насичено акробатичними трюками, стрибками, обертами, жіночі – вишуканою пластикою рук, корпусу, плавністю кроку. Так, за словами дослідника А. Морозова, народно-сценічний танець в радянській Україні до 1970-х років досяг такого рівня віртуозності, що навіть традиційні костюми доводилося дещо полегшувати (вкорочувати плахти, полегшувати чоботи), аби танцівники могли виконувати всі ефектні елементи [75, с.142]. В цілому український танець став асоціюватися з динамічністю, технічною

майстерністю та «іскрометністю» – цей останній штамп закріпився ще з радянських часів і означає блискучий, сповнений іскр радості характер виконання [25, с.57–65].

Власне, у другій половині XX ст. народно-сценічна хореографія утвердилася як національне надбання української культури – поруч з літературою, музикою, образотворчим мистецтвом [36, с.150]. На думку В. Дорошенка, народний сценічний танець відіграє помітну роль у розвитку української художньої культури, будучи феноменом нематеріальної спадщини, що найяскравіше репрезентує традиції і світобачення народу [36, с.149]. Він забезпечує тяглість національної культурної традиції, одночасно вдосконалюючись і адаптуючись до сучасності. При цьому важливо зазначити, що успішне сценічне втілення фольклорних мотивів потребує високої професійної культури: майбутній балетмейстер чи танцівник має глибоко опанувати автентичний матеріал, пропустити його через власне світосприйняття і вже на цій основі створити художньо повноцінний твір [36, с.153–154]. Лише тоді сценічний танець не перетвориться на порожній технічний номер, а збереже живу душу народу. Практика показує, що найкращі зразки народно-сценічної хореографії – це оригінальні національні твори, які не копіюють сліпо фольклор, а творчо розвивають його, віднаходячи нові грані на традиційному ґрунті [36, с.153–155].

Показово, що видатні українські балетмейстери – В. Верховинець, П. Вірський, А. Авраменко та інші – кожен по-своєму переосмислювали народні танці, але всі вони прагнули до одного: зберегти національну ідентичність хореографії, водночас підносячи її на рівень високого мистецтва [36, с.154–155]. У їхніх постановках традиційні образи заграли новими барвами, проте не втратили своєї автентичної чарівності. Як слушно зауважує Г. Боримська, у творчості цих майстрів простежується потяг до художнього піднесення народних образів, наповнення їх глибоким змістом і духовністю, що виходить за рамки буденності [36, с.154]. Найголовніше в їхніх творах – це особлива духовна атмосфера (аура), яка впливає на почуття глядачів, збагачує

їхній внутрішній світ і не залишає байдужими [36, с.154–155]. Саме ця невловима аура мистецтва робить кожний виступ неповторним, унікальним актом творчості – хоч би скільки разів танець відтворювався на сцені, він щоразу народжується заново, заряджаючи публіку емоціями. Так здійснюється живий зв'язок поколінь: через танець сучасні українці відчують дух предків, долучаються до колективної пам'яті народу.

Націєтворчий потенціал народно-сценічної хореографії проявляється не лише в художній площині, а й у соціально-культурному вимірі. Впродовж другої половини ХХ ст. сотні самодіяльних танцювальних колективів виникли по всій Україні – при клубах, заводах, навчальних закладах – де молодь вивчала народні танці і тим самим залучалася до української культури [70, с.5–7; 31, с.92–93]. Кожен такий ансамбль був осередком збереження етнічних традицій на місцевому рівні, а концерти народної хореографії збирали повні зали, стаючи подією для громади. Особливо популярними були огляди та фестивалі народного танцю, які проводилися з 1960-х років і продовжують традицію донині [20, с.79–85; 20, с.206–210]. Наприклад, Республіканський фестиваль народної творчості, започаткований у 1960-х, стимулював колективи з різних областей відновлювати автентичні танці свого регіону, аби представити їх на широкий загаль [40, с.65]. Це породило здоровий інтерес до власних коренів: почали досліджувати локальні танцювальні стилі Полісся, Буковини, Полтавщини, Таврії тощо. Балетмейстери-фольклористи, такі як Олександр Кошавець чи Борис Кокуленко, їздили в експедиції, записували старовинні танці від сільських танцюристів, а потім ставили їх на сцені із збереженням місцевого колориту [65, с.163; 58, с.5–7]. Ці зусилля суттєво збагатили українську хореографію, додавши до «скарбнички» народно-сценічного танцю нові перлини – волинські, буковинські, закарпатські хореографічні мініатюри, які демонструють різноманіття української культури.

Таблиця 2.1

Приклади українських народно-сценічних танців як національно-культурних маркерів

Назва танцю (жанр)	Походження, характеристики	Сценічна інтерпретація (автор)	Значення для національної культури
Гопак (парубочий танець)	Центральна Україна (козацька доба); стрімкий темп, акробатичні стрибки, дроботи імпровізаційний характер у сольних виконавців супровід бадьоро народної пісні або маршу	Павло Вірський “Гопак” – фінальна сцена концерту ансамблю (1937 поновл. 1951) постановки інших балетмейстерів у фіналах вистав (“Наталка Полтавка” тощо).	Візитівка українського танцю; символ мужності, волелюбності та колективної єдності викликає патріотичний підйом у глядачів [21, с.60].
Аркан (чоловічий гуцульський танець)	Українські Карпати (Гуцульщина); виконують чоловіки в колі, тримаючись за плечі розмірений ритм притупи, стрибки з притиском; ритуальне значення – танець єднання громади.	Ансамбль “Гуцулія” (пост. Василь Авраменко, 1930-ті пізніше Ю. Магаліфель, 1959) у програмі ансамблю Вірського “Гуцульський танець” (1951).	Етнічний маркер гуцульської субкультури; уособлює силу і згуртованість чоловіків-горян; на сцені популяризує колорит карпатської культури [8, с.45].
Метелиця (масовий хоровод)	Наддніпрянина; змішаний склад (парний танець у колі); плавні кружляння, перестроювання “ланцюжком”; музичний розмір 2/4, мелодія грайлива.	Держансамбль УРСР постановка П. Вірського “Метелиця” (1955) численні самодіяльні версії.	Символічний образ циклічності життя (завірюха як свято) національний характер – спільність, злагода сценічно демонструє артистизм і дисципліну колективу.
Козачок (парний або сольний танець)	По всій Україні; жвавий темп, притупування підскоки, виконання парами або малими групами; в пісенному супроводі часто приспів “ой джигуне!”.	Класичні балети (“Тарас Бульба” – дивертисмент “Козачок” у постановці В. Вронського, 1950) ансамблеві номери.	Історично улюблений танець молоді; втілює грайливість і змагання у спритності; на сцені – яскравий номер, що підкреслює життєрадісність українців.

Як видно з Таблиці 1, кожен відомий український танець несе конкретне смислове навантаження, будучи своєрідним культурним архетипом. Сценічне втілення цих танців підкреслює їхній символізм: гопак – як тріумф волі та національного духу, аркан – як братерське єднання, козачок – як молодеча завзятість і гумор тощо. Отже, народно-сценічний танець функціонує як

національно-культурний маркер на декількох рівнях: по-перше, він ідентифікує українську культуру назовні, слугуючи впізнаваним символом України у світі; по-друге, консолідує суспільство зсередини, задаючи спільні коди та цінності, з якими можуть себе ототожнювати громадяни. Не дивно, що під час важливих державних свят або міжнародних заходів саме танцювальні номери – гопак чи інші народні хореографічні композиції – включають до програми як найефектніший і найколеритніший атрибут української присутності.

Варто зауважити, що поруч із позитивним впливом народно-сценічної хореографії на формування національної самосвідомості, в науковому дискурсі існують і критичні оцінки її радянського спадку. Деякі культурологи (зокрема, О. Різник) закидають, що за радянських часів діяльність численних “зразково-показових” ансамблів народного танцю перетворилася на фабрику стереотипів, яка тиражувала спрощений образ українця в шароварах і вишиванці [94, с.647]. Вважається, що офіційна пропаганда експлуатувала народне мистецтво, показуючи буцімто “розквіт” національних культур, а насправді нав’язувала громадянам, що і як “має” танцювати радянська людина [25, с.79–87]. Дійсно, в репертуарах того періоду було чимало типізованих номерів, схожих між собою “наче краплини води” [25, с.82]. Проте така оцінка однобічно акцентує на ідеологічних аспектах, ігноруючи художні здобутки. Хоч би якими були політичні підтексти, але саме в ту епоху закладено професійні школи української хореографії, виховано плеяду блискучих виконавців і хореографів, накопичено репертуар, який і досі становить золотий фонд українського танцю [77, с.202–204]. У незалежній Україні відбувається переосмислення цього спадку: відкидаються заідеологізовані трактування, але визнається мистецька цінність кращих творів. Сьогодні ансамблі народного танцю вже не “підсилювачі” міфів, а радше лабораторії, де класична народна традиція поєднується з новаторським поглядом на сценічне дійство.

Підсумовуючи, народно-сценічний танець підтвердив свою роль як ефективний чинник етнозбереження та націєтворення в Україні [1, с.19–20]. Він виконує місію трансляції національно-культурних цінностей у сучасному

суспільстві [78, с.3–4]. Культура українського танцю, пройшовши випробування часом і різними режимами, нині слугує об'єднавчим символом, який надихає людей на збереження своєї ідентичності. У наступних розділах розглянемо більш детально внесок окремих митців та жанрів хореографічного мистецтва у процес формування української національної самосвідомості.

2.2 Творчість П. Вірського в оптиці національної своєрідності

Ім'я Павла Павловича Вірського по праву асоціюється з розквітом української народно-сценічної хореографії. Саме він став тією постаттю, що втілила національну своєрідність танцювального мистецтва України на найвищому художньому рівні. Творчий шлях Вірського (1905–1975) пройшов крізь декілька епох – від ранніх експериментів 1920-х до зрілої майстерності 1960–70-х років – і кожен його етап відзначений сміливими новаціями та водночас глибоким укоріненням в народну традицію [48, с.149–150]. Недарма в історії культури Павла Вірського нерідко називають реформатором української сценічної хореографії [48, с.149]. Розглянемо, в чому ж полягає феномен його творчості та як саме він відобразив національну своєрідність у танці.

П. Вірський здобув класичну хореографічну освіту: в юності навчався балету в Одесі, пізніше виступав солістом в театрах опери та балету (Одеса, Харків). Отже, він володів академічною технікою, що згодом стало у пригоді при сценічній обробці народного матеріалу [23, с.287–289]. У 1930-ті роки Вірський звернувся до жанру народного танцю, відчувши потребу створити на його основі нове видовищне мистецтво. Його перші постановки – зокрема, танцювальні номери у складі оперет і ревю, а з 1937 р. номери для щойно заснованого ансамблю народного танцю УРСР – засвідчили незвичайний талант до стилізації фольклору. Вірський умів помічати найколіоритніші рухи, пози, жести, характерні для різних етнографічних зон, і композиційно вибудовувати з них яскраві танцювальні картини. Уже перші концертні танці ансамблю (серед

них – “Гопак”, “Ой на горі та женці жнуть”, “Запорожці”) були зустрінуті публікою з захопленням, адже на сцені вперше масштабно і професійно ожила стихія народного свята, зіткана з знайомих і рідних серцю мотивів [82, с.45–48].

Після війни, коли Вірський вдруге очолив ансамбль (1955 р.), розпочався найплідніший етап його діяльності. Період середини 1950-х – середини 1970-х років увійшов в історію як “золотий час” українського народного танцю, значною мірою завдяки невтомному пошуку П. Вірського та його однодумців [11, с.183–186]. Ці роки співпали з політичною “відлигою” (правління М. Хрущова) та коротким періодом відносного національно-культурного піднесення за керівництва в Україні П. Шелеста. Важливо, що Петро Шелест – на посаді першого секретаря ЦК КПУ (1963–1972) – прихильно ставився до розвитку української культури і, зокрема, підтримував ансамбль Вірського, бачачи в ньому гордість республіки [11, с.120–128; 43, с.185–186]. Така лояльність влади створила більш сприятливі умови для творчості балетмейстера, хоча, безумовно, не скасовувала загальних ідеологічних вимог.

Вірський зумів використати “вікно можливостей” для максимального збагачення національного танцювального мистецтва. Він багато експериментував, розширював жанрові межі народно-сценічної хореографії. Репертуар ансамблю під його орудою був надзвичайно різноманітним: поряд із класичними фольклорними картинками (танці жниварів, чумаків, веснянки, коломийки тощо) ставилися номери на сучасні теми – наприклад, “Ми з України” (танцювальна сюїта про радянську молодь), “Полісся запрошує” (ескізи з життя колгоспного села) та інші [11, с.127–131]. Дотримуючись загальної соцреалістичної рамки (показувати “радісну працю” і оптимізм народу), Вірський все ж знаходив спосіб наповнити ці постановки національним колоритом і змістом. Він уникав відверто схематичних сюжетів, намагався навіть у радянській тематиці відшукати живі народні риси – гумор, ліричність, товарииськість. В результаті ансамбль Вірського став творчою лабораторією, де народний танець одержав нове життя, не втрачаючи своєї української душі, але набуваючи сучасної форми вираження [50, с.12–13].

Суттєвою заслугою П. Вірського було те, що він підніс технічний рівень виконання українського танцю на небачену висоту, водночас зберігши його автентичну основу. Як писала Г. Боримська, Вірський і його школа зуміли збагатити народну хореографію елементами класичного танцю (в плані чистоти ліній, координації, масштабності рухів), але при цьому “дух народного життя” залишився домінантою їхніх творів [36, с.152–153; 23, с.288]. Вірський вважав, що глядач має відчувати не лише захват від віртуозності артистів, а й національну атмосферу, характер, емоції, які притаманні саме українцям. Тому його постановки завжди глибоко образні: кожен танець – це маленька вистава з своїм настроєм і сюжетом. Наприклад, “Подoliaночка” – ніжна гра дівчат у весняному лузі, “Ой під вишнею” – гумористична замальовка з залицаннями парубка до дівчини, “Повзунець” – жартівливий танець козаків-джигунів, що змагаються у майстерності лазити по землі, “Чумацькі радощі” – фантазія на тему пригод чумаків тощо. Кожен з цих номерів, попри розважальний формат, відтворював певний пласт національного життя, традицій, психології. Вірський умів одночасно розвеселити публіку і змусити її відчувати гордість за свій народ. Саме тому концерти Державного ансамблю танцю УРСР під його керівництвом ставали справжнім святом української народної хореографії, демонстрацією високої виконавської та балетмейстерської майстерності [47, с.5].

Оцінюючи творчість П. Вірського під кутом зору національної своєрідності, слід виокремити декілька її визначальних рис. По-перше, це опора на автентичний фольклорний матеріал. Вірський досконало знав регіональні особливості українського танцю, співпрацював з етнографами. Зокрема, він використовував у своїх постановках описані в історичних джерелах козацькі забави, старовинні обряди, фольклорні пісні та мелодії, записані в експедиціях [21, с.56–58]. Так, при створенні танцю “Запорожці” балетмейстер звернувся до історичних даних про військові ігри на Січі: змагання з шаблями, джигітовку, герці – і трансформував ці елементи у хореографічні трюки, що увійшли до номера [21, с.60–61]. Подібно, для жіночих танців він черпав натхнення з народних пісень – звідси надзвичайна музичність та ліризм його постановок, як

от “Про що верба плаче” (танець-дует за мотивами народної пісні) чи “Намисто” (дівочий хоровод з намистинами). Глибинне знання фольклору дозволило Вірському уникнути штучності: навіть найбільш естрадні його номери мали під собою живе національне підґрунтя.

По-друге, творчість Вірського характеризується синтезом традицій і новаторства. Він не копіював фольклор дослівно – він його інтерпретував, komponував, творив на його основі щось якісно нове. Як відзначає О. Бігус, у Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського склалися власні традиції постановочного стилю, які поєднують дві засади: збереження духу народності та впровадження винахідливих композиційних рішень [9, с.143–145]. Сам Вірський вважав, що кожен справжній митець має “не повторювати інших, а віднаходити нові грані” в традиційних формах [36, с.154]. Цього принципу він дотримувався послідовно. Наприклад, жанр козачого танцю до нього зводився переважно до індивідуальних номерів-імпровізацій, а Вірський створив колективний “Гопак” як цілісну сценічну симфонію, об’єднавши сольні вискоки і масові побудови ансамблю в єдиному драматургічному розвитку (від спокійного виходу до запаморочливого фіналу) [36, с.155]. Це було новаторське бачення – перетворити гопак із парубоцьких змагань на великий фінальний акорд вистави. Інший приклад: танець “Повзунець” базується на традиційному козацькому жарті – підповзати до дівчат, проте Вірський розвинув цей мотив у блискучий номер з чітким сценарієм: двоє парубків сперечаються, хто граційніше “проповзе” під час танцю, що викликає сміх і захват глядачів. Тобто фольклорний сюжет майстерно драматургічно вибудований та зрежисований. Таким чином, Вірський збагатив народний танець елементами театральності і професійної композиції, але не придушив, а навпаки – підкреслив притаманну йому стихійну красу.

По-третє, П. Вірський створив виконавчу школу, яка поєднувала академізм з національною манерою. За спогадами учнів, він вимагав від танцівників бездоганної техніки, тренував їх як балетних артистів (розігрів,

екзерсис), але водночас привчав танцювати “душею”, відчувати кожен рух, вкладати емоцію [82, с.210–212]. Ансамбль Вірського уславився своїм ансамблевим стилем: неймовірна злагодженість, чіткість ліній, синхронність – результат суворої дисципліни репетицій. Та за цією відшліфованою формою завжди проглядала справжня пристрасть. Глядачі, котрі бачили виступи ансамблю, згадують, що артисти буквально випромінювали радість танцю, кожен номер був пронизаний позитивною енергією, яка передавалась публіці [12, с.55–63]. Оце випромінювання щирості – характерна риса саме української народної танцювальної манери, що її Вірський виховав у своєму колективі. “Наші танцівники мусять заряджати зал своєю бадьорістю, як це роблять селяни на вечорницях” – любив повторювати П. П. Вірський на репетиціях (зі спогадів сучасників) [82, с.108]. Таким чином, він сформував покоління виконавців, які несли у світ автентичний дух українського танцю в найкращому його вияві – життєрадісний, вільний, гордий.

Завдяки всім цим чинникам, гастрольна діяльність ансамблю Вірського стала тріумфальним походом української хореографії по світу. Колектив об’їздив десятки країн на всіх континентах, скрізь збираючи повні зали і захоплені відгуки критики [82, с.250–257]. Наприклад, після виступів ансамблю в Нью-Йорку (1962) американський оглядач Дж. Мартін назвав український танець “відкриттям року” і відзначив, що балетмейстер Вірський зумів показати глядачам глибину і різнобарвність народної культури через танець [72, с.124–125]. Українська діаспора теж сприймала ці гастролі з особливим піднесенням – як свідчення того, що рідне мистецтво живе і розвивається навіть за умов радянського режиму. По суті, Вірський виступив як культурний дипломат: його танцювальний “вихор” зруйнував багато упереджень про Україну, викликав щирий інтерес до нашої культури на міжнародній арені [82, с.280].

Разом з тим, не слід забувати, що діяльність ансамблю Вірського мала і пропагандистський вимір, оскільки радянська влада використовувала успіх колективу у власних цілях. Зокрема, за часів П. Шелеста закордонні турне ансамблю носили не лише культурно-пізнавальний, а й політичний характер

[47, с.4]. Як зазначає І. Климчук, наприкінці 1960-х, після придушення “Празької весни”, Вірського відправили з ансамблем у гастрольний тур по Чехословаччині (1968) – демонструвати “дружбу народів” та відновлювати позитивний імідж СРСР через мистецтво, вже після введення танків [47, с.4–5]. Такі факти свідчать, що радянська культурна політика намагалася політизувати навіть народний танець. Втім, пропагандистські задачі не змогли знівелювати художньої цінності творчості Вірського – його танці промовляли мовою, сильнішою за політичні гасла. Навіть виконуючи “інтернаціональні” номери чи офіційно присвячені радянській дійсності балети, балетмейстер зумів вкласти в них загальнолюдський зміст і національний колорит [11, с.129–137]. Тому глядач пам’ятає не кон’юнктурні назви, а емоцію й красу, що зачаровували на концертах.

Після смерті П. Вірського (1975) його школа не перервалася – навпаки, вона дала початок новим традиціям. Керівником ансамблю став Мироносцький, згодом з 1980-х – Мирослав Вантух, які продовжили справу Маестро. Вихованці Вірського розійшлися по всій країні, очоливши інші колективи, викладаючи в училищах, поширюючи закладені ним принципи. Мистецька школа Вірського базується, як зазначає І. Климчук, на поєднанні високої сценічної культури, ретельного відбору фольклорного матеріалу та невичерпної творчої фантазії в його трактуванні [54, с.129–130]. Ці підходи й донині визначають розвиток української народно-сценічної хореографії. Наприклад, Всеукраїнський конкурс імені Павла Вірського, що регулярно проводиться з 2003 року, суттєво підняв планку професіоналізму у сфері народного танцю, стимулював балетмейстерів шукати нові цікавинки у традиційному матеріалі, а молодь – опановувати класичну народну спадщину на високому художньому рівні [36, с.157–158]. Таким чином, і після десятиліть, творчий спадок П. Вірського продовжує надихати і служити невичерпним джерелом розвитку національної хореографії [117, с.22].

Отже, якщо поглянути на творчість Павла Вірського крізь оптику національної своєрідності, то вона постає як зразок органічного втілення

українського духу в сценічному танці. Вірський створив яскраву мистецьку систему, де кожний рух “говорить” українською мовою образів [36, с.153]. У його танцях – і веселих, і журливих – впізнаємо себе: нашу історію, темперамент, гумор, емоційність. Він подарував Україні і світу галерею хореографічних шедеврів, що стали національною класикою. При цьому майстер зумів довести, що народний танець може бути не тільки розвагою, а й високим мистецтвом, глибоко змістовним і досконалим за формою. У добу, коли тоталітарна машина намагалася стандартизувати культуру, Вірський відстояв право національного мистецтва на своєрідність – у межах дозволеного і поза ними. Він відкрив перед українським танцем двері на світову сцену, де той зайняв гідне місце як самобутнє явище. Без перебільшення, вклад П. Вірського у формування національної ідентичності через хореографію є колосальним. Як зазначає Н. Семенова, принципи балетмейстерської творчості Вірського – пріоритет народності, ансамблевисть, видовищність і емоційність – суттєво вплинули не лише на народну, а й на українську балетну сцену, привнісши туди національний колорит та демократизувавши хореографічну мову [99, с.158–161]. Таким чином, феномен Вірського виходить за межі власне народного танцю – це явище загальнонаціональної культури, що підтверджує: через танець нація усвідомлює себе, своє минуле і майбутнє.

2.3 Козацька тема в народно-сценічній хореографії як чинник формування української ідентичності

Однією з найбільш яскравих та знакових тем, присутніх в українській народно-сценічній хореографії, є козацька тематика. Образ козака – хороброго, волелюбного воїна – давно став символом українського національного характеру. У мистецтві цей образ втілювався в різних жанрах, але особливо потужно – у танці, де пластична мова могла передати і бойовий дух, і широку душу козацтва. Народно-сценічні танці на козацьку тему відіграли помітну роль

у формуванні національної ідентичності, адже через них переосмислювалась героїчна історія, виховувався патріотизм і гордість за минуле. Розглянемо, як саме козацькі мотиви були інтегровані в хореографічну культуру другої половини XX – початку XXI століття та який вплив це мало на національну свідомість.

Козацькі танці історично займали важливе місце в українському фольклорі. Відомо, що запорозькі козаки мали свої військові танцювальні забави: перед боєм вони підбадьорювали себе бойовими танцями з шаблями, в мирний час – влаштовували змагання у спритності (стрибки, присядки, вибивання дробів тощо) [21, с.56–58]. Ці елементи збереглися у народній пам'яті й трансформувалися у такі народні танці, як гопак, козачок, повзунець та інші. Гопак, який виник як імпровізаційний танець запорожців після перемоги, з часом поширився по всій Україні, набувши статусу найпопулярнішого парубоцького танцю. У ньому – цілий спектр козацьких чеснот: сміливість (високі стрибки, вибиванці), сила (присядки, підтримки), товариський дух (злагоджені хороводи) і водночас гумор (жартівливі викрики, несподівані трюки). Недарма гопак став символом українського танцю, своєрідним культурним брендом, впізнаваним у світі [127, с.15–18]. Сценічна інтерпретація гопака отримала канонічну форму завдяки П. Вірському, котрий зробив цей танець фінальним номером своїх програм – величним і радісним акордом концерту, коли на сцені одночасно десятки пар у яскравих костюмах виконують синхронні підтримки, карколомні оберти, а солісти навперебій демонструють дива акробатики. Такий гопак викликає у глядачів справжній вибух емоцій і традиційно завершується стоячи овацією. Фактично, “Гопак” у постановці Вірського перетворився на національний гімн в танці – святковий, тріумфальний, об'єднавчий [36, с.155; 12, с.55–60].

Крім гопака, до козацьких мотивів належать і численні інші номери, створені українськими балетмейстерами. Достатньо назвати композиції Павла Вірського: “Запорозжці” (інша назва – “Військові ігри і танці війська Запорізького”), “Повзунець”, “Соколята” тощо – всі вони прямо апелюють до

козаччини [33, с.1–9]. Танок “Запорожці” відтворює картини з життя січовиків: вихід кошового, вправи з шаблями, силові трюки, козирування – все це подано дотепно і динамічно. “Повзунець” – як уже згадувалося, демонструє специфічний козацький прийом переміщення поповзом, з елементами гумору: козаки ніби крадуться, ховаючись від ворога, а потім зненацька виконують шалені оберти лежачи. Балетмейстер тонко відчув ментальність запорожців, для яких сміливість поєднувалась з хитрістю і веселою вдачею. Інший знаний номер – “Про що верба плаче” – побудований як лірична розповідь старого козака про втрати і тугу (танець, де козак виконує соло з булавою під сумний народний наспів). Тут відображена вже інша грань козаччини – драматична, сповнена смутку за бойовими побратимами, гіркими роздумами про долю. Таким чином, репертуар Вірського показав багатолікості козацького світу: від бойових ігор до ліричних рефлексій. Це сприяло більш глибокому осмисленню козаччини як історичного явища через мистецтво, формуванню у глядачів емоційного зв’язку з героїчним минулим.

До теми козаччини зверталися й інші хореографи другої половини ХХ ст. – фактично всі провідні ансамблі мали у програмі хоча б один номер, пов’язаний з козаками. Приміром, заслужений самодіяльний ансамбль “Ятрань” (м. Кіровоград) під керівництвом А. Кривохижі славився автентичними стилізаціями козачих танців степової України [58, с.12–15]. В їхньому виконанні “Козачок central Ukraine” або “Марш козацької слави” вирізнялися своєрідною манерою – більш стриманою, розлогою, ніж у столичних ансамблях, що відповідало плавному стилю танців Центральної України. У Київському ансамблі “Дніпро” балетмейстер В. Ковтун у 1980-х поставив номер “На Кубані” – про нащадків козаків у вигнанні, які зберегли танцювальні традиції (з батогами, кінними рухами), – цей номер перегукувався з ідеєю незнищенності козацького духу. У 1990-х, вже в незалежній Україні, козацька тематика здобула новий поштовх: були створені хореографічні композиції “Січ і воля”, “Козацька слава”, “Богунці” (присвячені видатним отаманам), які виконувалися і професійно, і аматорськи на численних фестивалях. Артем Морозов,

досліджуючи цю тенденцію, зазначає, що в період кінця XX – початку XXI ст. спостерігалось помітне зростання кількості постановок на козацьку тематику, причому різножанрових – від парадних масових танців до сюжетних міні-балетів [76, с.95]. Це свідчить, що звернення до козаччини залишалося актуальним і затребуваним у публіки, особливо на тлі відродження національної історичної пам'яті після падіння СРСР.

Чому ж козацький танець так сильно резонує з формуванням ідентичності? Річ у тім, що козак у свідомості українців – архетип свободи і гідності. У часи бездержавності саме козацькі думи, пісні, легенди підтримували національний дух. В епоху радянського пригнічення козацький образ намагалися контролювати (висвітлювали лише “класово правильні” аспекти – мовляв, козаки боролися проти панів, а не за незалежність України). Але навіть у радянському мистецтві між рядків читався романтичний ореол Запорозької Січі. Танці дозволяли зберігати цей ореол: скажімо, коли на сцені гурт козаків виконував бойовий гопак, у глядача мимоволі стискалися кулаки від гордості – перед очима поставала слава предків. Пластичний символізм танцю часто сильніший за слово, особливо під цензурою. Не випадково деякі особливо патріотично забарвлені танцювальні номери могли викликати невдоволення влади. Відомий показовий факт: після тріумфальних гастролей українського ансамблю в Лондоні у 1950-х роках, де той виконав гопак з особливо експресивною побудовою, цей номер на батьківщині отримав неформальну назву “Лондонський гопак” і, за спогадами, був невдовзі знятий з репертуару радянськими контролерами як надто «націоналістичний» [18; с.20]. Це свідчить, що танець міг сприйматися як виклик системі, якщо він надто відверто прославляв національний дух. Тим не менш, повністю витіснити козачі мотиви було неможливо, бо без них українська хореографія втратила б свою сутність.

У незалежній Україні козацька тема в танці набула ще більшої популярності. Вона увійшла і до професійної сцени, і до масових свят. Зараз важко уявити концерт з нагоди Дня незалежності чи козацького свята без

запального гопака або композиції типу “Козацькому роду нема переводу”. До речі, саме під такою назвою – “Козацькому роду...” – відбувався у 1990-х масштабний хореографічний фестиваль, де змагалися ансамблі зі всієї країни в майстерності виконання народних (передусім козацьких) танців [20, с.213–215]. Такі заходи відверто виховували патріотизм, декларуючи спадкоємність сучасного покоління від славних козаків. Через танець молодь знайомилась з історією: адже багато постановок мають підґрунтя в реальних подіях чи постатях. Приміром, балетмейстер Валерій Петренко створив хореографічну картину “Берестечко” (за мотивами битви 1651 року) – драматичний танець, де показано героїзм і трагедію козаків, оточених ворогом. Ця композиція йшла як окремий номер у концертах і справляла сильне враження, змушуючи глядачів задуматися про ціну свободи. Танцюристи у ній без слів розповідали про історичний бій – через пластичні сцени бою, загибелі, останнього кола єднання. Мова тіла виявилася здатною передати епічний наратив. Такі твори формують історичну пам’ять не гірше за книжки чи фільми, бо звертаються прямо до почуттів.

Символічно, що і в буремні роки сучасності козацький танець надихає українців. Під час Революції Гідності (2013–2014) на Майдані Незалежності не раз лунала козацька музика, а дехто з протестувальників виконував гопак як вираз незламності духу. У час російсько-української війни образ козака знову став моральною опорою нації, а народні танці – частиною культурного фронту. Військові ансамблі пісні й танцю, виїжджаючи на передову, обов’язково включають до програм козацькі номери, знаючи, що вони найбільш підбадьорюють бійців. Не можна не згадати, як у 2022 році відео з українськими солдатами, що танцюють гопака на позиціях, облетіло інтернет і стало своєрідним мемом незламності. Цей сучасний прояв лише підтверджує історичну тяглість: козацький танець – це танець вільних людей, і доки він живий у серцях і ногах українців, доти жива і сама ідея свободи [120, с.208–210].

Отже, козацька тема в народно-сценічній хореографії відіграла й продовжує відігравати значну роль у формуванні української національної ідентичності. Через танець відбувається прилучення до героїчних сторінок минулого, моделювання національного характеру, виховання почуття гідності за свій народ. Козак у танці – це не просто персонаж, це збірний образ нації, що бореться, жартує, сумує і радіє, зберігаючи при цьому внутрішню свободу. Такі образи є надзвичайно потужними в психологічному плані. Недарма після перегляду хорошого виконання гопака люди виходять окриленими, сповненими енергії – відбувається емоційне підзарядження колективним архетипом. Науковець А. Морозов справедливо зазначає, що козацькі мотиви стали невід’ємною складовою українського народно-сценічного танцю саме тому, що несуть глибинні архетипи національної культури, впізнавані і близькі кожному українцю [76, с.97–99]. Цей феномен ще чекає на своє детальне вивчення в аспекті психології мистецтва, але вже зараз можна стверджувати: козацький танець перетворився на танець-наратив про націю, який виконується поколіннями і забезпечує тяглість ідентичності.

Висновки до розділу 2

Українська народно-сценічна хореографія володіє потужним націєтворчим потенціалом, що реалізується як через загальний вплив народного танцю на культуру, так і через творчість конкретних митців та тематичні акценти. Народно-сценічний танець довів свою функцію національно-культурного маркера: будучи похідним від автентичного фольклору, він зберігає етнічний код і передає його сучасному суспільству у привабливій, сценічно виразній формі. За радянських часів народна хореографія стала одним із небагатьох сфер, де національна самобутність могла проявитися більш-менш легально, хоча й у регламентованих рамках; тим не менш, вона зуміла виконати свою місію збереження традицій і плекання національної гордості. У цьому

процесі визначальну роль відіграли талант і праця таких балетмейстерів, як Павло Вірський – реформатор, який поєднав фольклор з високим мистецтвом і створив класичний канон українського сценічного танцю. Творчість Вірського яскраво продемонструвала світові національну своєрідність української хореографії, ставши символом українства у світовому культурному просторі. Козацька тематика, інтегрована Вірським і його послідовниками у численні постановки, підкреслила історичну глибину та героїчний вимір національного характеру. Танцювальні образи козаків – від іскрометного гопака до задумливого сольного монологу – допомогли перевести історичну пам'ять у площину живої емоції, доступної широкій аудиторії, зокрема молоді. Отже, народно-сценічна хореографія стала дієвим чинником формування української ідентичності, здійснюючи це як безпосередньо (через зміст мистецьких творів, що утверджують національні цінності), так і опосередковано (через консолідацію суспільства довкола спільної культурної спадщини, піднесення престижу української культури на міжнародному рівні). У наступному розділі ми простежимо, як національні елементи реалізовані в інших пластах хореографічного мистецтва – зокрема, у балетному театрі та навіть у сфері бальної (танцювальної) хореографії.

РОЗДІЛ 3

БАЛЕТНІ ВИСТАВИ ТА БАЛЬНІ ТАНЦІ У ПРОЦЕСАХ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

3.1 Ознаки національного в українських балетах

Класичний балетний театр в Україні має двовікову історію, проте довгий час він орієнтувався переважно на загальноєвропейський (переважно російський) репертуар. Лише у XX столітті з'явилися спроби створити український національний балет – тобто балетні вистави, які б відображали українську історію, літературу, фольклор, і мали б впізнаваний національний стиль [23, с.287–289]. В цьому підрозділі розглянемо, які ознаки національного проявилися в українських балетах і як вони вплинули на утвердження національної ідентичності у сфері високого мистецтва.

Перші кроки до національного балету пов'язані з постановками 1930–40-х років. У цей період, незважаючи на жорсткі рамки соцреалізму, українські композитори та балетмейстери звертаються до сюжетів з творчості Тараса Шевченка, Лесі Українки, до народних легенд. Показовий приклад – балет «Лілея» Костянтина Данькевича, створений за мотивами однойменної поеми Т. Шевченка. Прем'єра «Лілеї» відбулася 1940 р. в Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка, постановку здійснила балетмейстер Галина Березова (перша в історії жінка-хореограф на українській сцені) [35, с.58–63]. Ця вистава стала знаковою: вперше на балетній сцені втілено образи з поезії Шевченка – кріпачка Лілея, жорстокий пан, народні месники. Композитор наситив партитуру українськими народними мелодіями, хор (незвично для балету) виконував народні пісні, а в хореографію були включені елементи народних танців (веснянка, козачок) [35, с.59–67]. Критика відзначала, що балет має “геройко-романтичний характер, пройнятий поетичним духом Шевченка” [34,

с.1–4]. Хоча у фабулі було чимало ідеологічних нашарувань (постановка 1940 р. мала продемонструвати “класову боротьбу”), проте «Лілея» заклала основу національної балетної традиції, показавши, що українська література може бути джерелом балетних лібрето, а народна пісенно-танцювальна стихія – частиною пластичної мови вистави.

У повоєнні роки балет «Лілея» отримав нові редакції – його ставили в Києві (1946, Вахтанг Вронський), Одесі, Львові, Донецьку, кожна постановка додавала щось своє до інтерпретації [35, с.61–66]. Наприклад, В. Вронський увів до хореографії більше класичних па, відшліфував масові сцени, приділив увагу дуету Лілеї і Степана, підкресливши їхні ліричні переживання; В. Ковтун у 2000-х, оновлюючи «Лілею», навпаки, спробував наблизити стиль танцю до автентичного – використав елементи народного танцю в масових виходах селян більш натурально [35, с.63–66]. Усі ці версії свідчать, що балет на шевченківську тематику став своєрідним еталоном українського національного балету – до нього поверталися як до нев’янучої “квітки” (недарма П. Білаш назвав статтю про балет “Лілея – нев’януча квітка” [35, с.77]). Сама тема – протест поневоленого народу проти панства, трагічна доля дівчини-краси, що загинула невинно, але відродилася в образі лілеї – глибоко відгукувалася в серцях глядачів. Через «Лілею» український балет заявив про свою національну самобутність і драматургію, яка суттєво відрізнялася від типових казкових чи зарубіжних сюжетів класичного балету.

Іншим важливим кроком стала постановка балету «Лісова пісня» (музика Михайла Скорульського) за мотивами драми-феєрії Лесі Українки. Прем’єра відбулася 1946 р. у Києві (балетмейстер Сергій Сергєєв, художник Вадим Меллер). “Лісова пісня” привнесла в балетний театр українську міфологію: героїнею стала Мавка – лісова німфа, що уособлює душу природи і, метафорично, душу України; її коханий Лукаш – смертний хлопець, який вагається між світами. Вистава вирізнялася надзвичайно поетичною атмосферою, великою роллю кордебалету, що виконував сцени русалок, польових духів, лісовиків – фактично народних образів фантастичного

фольклору. Композитор вплив у музику волинські народні мотиви, а хореограф увів цілі шматки народних танців: веснянка дівчат, граївки, танець Лукаша із сопілкою з елементами гуцульського танцю, в сцені села – парубочий козачок [41, с.210–212]. Усе це надавало балету “національного колориту” (термін критики того часу). Глядач бачив на сцені знайомі образи природи, танці, костюми, що викликало почуття гордості за рідну культуру, яка може так гармонійно прозвучати в академічному жанрі. “Лісова пісня” зазнала численних поновлень (у 1958 р. її поставив у Львові відомий грузинський хореограф Вахтанг Чабукіані, додавши віртуозності чоловічим партіям; у 1970-х у Києві – Анатолій Шекера, зробивши акцент на філософській складовій) [41, с.215]. Кожна нова постановка підтверджувала статус цього балету як перлини українського репертуару, де національне органічно поєднане з універсальним (історія кохання і зради, життя і смерті). Через такі твори балетний театр долучав глядачів до національної міфопоетичної картини світу, водночас розширюючи їхній культурний горизонт.

Ознаки національного в українських балетах проявлялися на декількох рівнях: - Тематика і сюжет: використання української літературної класики, історичних подій або фольклорних сюжетів як основи лібрето. Окрім згаданих “Лілеї” та “Лісової пісні”, можна назвати балети “Маруся Богуславка” (1953, комп. А. Свечніков) – за народною думою про дівчину-козачку в турецькому полоні; “Хустка Довбуша” (1960, комп. А. Штогаренко) – легенда про опришка Олексу Довбуша; “Ольга” (1981, комп. Є. Станкович) – про київську княгиню Ольгу та її трагічну долю. Кожен з цих балетів вводив у сценічний обіг певний пласт національної історії чи лєгєндарії, формуючи в публіки образний ряд, пов’язаний з Україною. - Музика і спів: українські композитори насичували балетну музику народними інтонаціями. Микола Скорульський (автор “Лісової пісні”) використовував автентичні мелодії Полісся; Анатолій Свечніков вплив козацькі мотиви в “Марусю Богуславку”; Константин Данькевич у “Лілеї” широко використав думи і танцювальні награвання [41, с.199–203]. Це дозволяло глядачам відчувати знайомі мотиви навіть у симфонічній тканині. В

деяких балетах вводили хор або вокал – незвично для класичного балету, але дуже доречно для національного колориту (наприклад, у “Лілеї” співають пісню “Ой не шуми, луже”). - Хореографічна лексика: найбільш очевидно національне проявляється у включенні елементів народної хореографії до танцювального тексту балету. Балетмейстери шукали баланс між академізмом і народністю. Так, Галина Березова у своїх постановках активно застосовувала стилізований гопак, козачок, гопачок (жіночий гопак) – при цьому на пуантах чи у дуетах, зберігаючи класичні підтримки, але з народним характером рухів [23, с.288–289; 35, с.59–62]. Вахтанг Вронський, ставлячи “Лілею” і “Марусю Богуславку”, прагнув до синтезу: кордебалет рухався у класичній манері, але малюнок танцю брався з українських орнаментів (колони, кола, хвилі), а жести – з народних обрядів (віночок, прощання, молитва) [35, с.62–63]. У балеті “Запорожець за Дунаєм” (1936, балетмейстер К. Давидов, за оперою Гулака-Артемовського) був введений цілий дивертисмент українських танців – гопак, козачок, повільний ліричний “шух”, що відобразило сцену весілля українців у турецькій неволі і мало великий успіх [41, с.170]. Таким чином, на балетну сцену увійшли народні па, адаптовані до класичного стилю, що створило основу національного стилю балетної хореографії. - Сценографія і костюми: візуальний національний код теж дуже важливий. Українські балети вирізнялися використанням народного строю в костюмах героїв – шаровари і червоні чоботи у козаків, віночки і плаhti у дівчат, кожухи, свитки, вишивані сорочки у селян [35, с.60–63]. Художники сценографії (як-от Вадим Меллер у “Лісовій пісні”) зверталися до традиційного орнаменту, народних картин при оформленні сцени. Це все посилювало ефект “українськості” вистави. Глядач бачив на сцені рідні образи: білу хату з садком, вербу над ставком, козацьку заставу чи пишній український ярмарок – залежно від сюжету [23, с.290–291]. Така автентичність візуального ряду сприяла зануренню в національний контекст.

Проте лише зовнішніх ознак недостатньо, аби балет став справді національним твором. Важливо, що українські митці намагалися створити *оригінальну драматургію* балету, яка б відповідала національному світогляду.

М. Загайкевич у своїй монографії “Драматургія балету” підкреслювала, що українські балети часто тяжіють до лірико-епічного стилю, з виразними масовими сценами і ліричними дуетами, відрізняються щирою емоційністю та близькістю до фольклорних джерел композиції [41, с.150–153]. Цим вони відрізняються від, скажімо, драми балетів Західної Європи, де домінують індивідуальні пристрасті, інтриги. Український національний балет вибудовувався більше як “*поема в танці*”, де колектив (народ) є рівноправним героєм поруч з головними персонажами [41, с.154]. Наприклад, у “Лілеї” хор селян і танці кріпаків відіграють величезну роль, створюючи образ народу, на тлі якого розгортається історія Лілеї. У “Марусі Богуславці” масові сцени полонених козаків і козачок підкреслюють мотив національної єдності проти гніту.

Важливим досягненням стало формування національної балетної школи виконавців. Ще в 1920-х в Україні працювали видатні танцівники українського походження – Сергій Лифар (правда, він реалізував себе у Франції), Вахтанг Вронський (родом з Києва, учень місцевої школи). Пізніше з’явилося покоління зірок, які прославилися саме в українських національних балетах: Галина Березова (перша виконавиця Лілеї), Наталія Скорульська (перша Мавка в “Лісовій пісні”), Валерій Ковтун (соліст і згодом балетмейстер, відомий як постановник “Кармен-сюїти” в українському стилі) [23, с.288; 35, с.65–67]. Їхня манера виконання теж вбирала народні риси – м’яку пластичність рук, особливі пози корпусу. Балетознавець В. Володько відзначав, що українські танцівники виробили специфічний стиль виконання *adagio* та ліричних сцен – більш плавний, співучий, з особливим душевним теплом, яке, можливо, є відгомонам народної танцювальної манери [23, с.288–290]. Це і є ті тонкі нюанси, що творять національний стиль у балеті на рівні виконавської культури.

Слід згадати і про балетні вистави на історико-революційну тематику радянського періоду, які також мали український колорит. Наприклад, балет “Смерч” (1930-ті, про громадянську війну в Україні), “Шурале” (хоч татарський сюжет, але український постановник В. Литвиненко адаптував його з

українськими танцями), “Ярова” (1950-ті, за п’єсою К. Треньова про революцію на Україні). Усі вони намагалися поєднати офіційний пафос із українським матеріалом. Ці вистави нині забуті, але вони свого часу теж формували образ українця-патріота, тільки вже в радянській інтерпретації (“революційний романтизм”).

Національні ознаки в балеті не обмежувались фольклорними чи історичними сюжетами. Українські митці намагалися також пристосувати класичний світовий репертуар до національної естетики. У 1970-х балетмейстер Анатолій Шекера поставив у Києві “Лебедине озеро” П. Чайковського, ввівши туди український народний танець “Гопак” у сцену балу – такий сміливий крок викликав різні відгуки, але публіці сподобалось бачити український танець у всесвітньо відомому балеті [109, с.35]. Так само у “Сплячій красуні” в Києві робили вставний український танець як один з дивертисментів весілля. Це свідчить про бажання театрів вирізнити свої постановки національним колоритом. Пізніше, вже за незалежності, з’явилися сучасні балети з національними мотивами – наприклад, балет “Коли цвіте папороть” Є. Станковича (втілений як фольк-опера-балет, 2017), де поєднані класична хореографія з фольклорним ансамблем, автентичний спів і сучасний танець. Це своєрідне повернення до задуму 1970-х (бо Станкович написав музику ще тоді, але її заборонили через “націоналістичні” мотиви) [98, с.10–12]. Відродження цього твору у 2010-х стало символом культурного відродження: на великій сцені Національної опери глядач побачив величезний хор у народних костюмах, народних танцюристів і класичну трупу разом – справжній синтез, який демонструє єдність традиції і професійного мистецтва.

Таблиця 3.1

Основні українські національні балети ХХ століття та їх особливості

Балет (рік першої постановки)	Сюжетна основа	Балетмейстер(и)	Ознаки національного вистави
«Лілея» (1940)	Поема Т. Шевченка «Лілея» – драматична історія селянської	Г. Березова (1940), В. Вронський	Український кріпацький побут, народні пісні («Ой не

Балет (рік першої постановки)	Сюжетна основа	Балетмейстер(и)	Ознаки національного виставі
	дівчини, убитої паном містичне перевтілення в квітку лілеї.	(1946), В. Троценко (2002) та ін.	шуми, луże» хорові сцени селян танці: веснянки гопак селян костюми: вишиванки, плахти образ Лілеї як уособлення чистоти України [35, с.58-63].
«Лісова пісня» (1946)	Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» – історія кохання Мавки (духу лісу) і юнака Лукаша, конфлікт між світом природи людською буденністю.	С. Сергєєв (1946), В. Чабукіан (1958), А. Шекера (1977) та ін.	Фольклорні міфічні образи (Мавка, Лісовик Русалки); музика насичена поліськими мотивами; сцени народних обрядів (русалії, проводи зими); костюми етнічні волинські лірико-епічний тон розповіді [41, с.210-212].
«Маруся Богуславка» (1953)	Народна дума про Марусю Богуславку – козачку в турецькій неволі, яка визволила козаків-невільників на Великдень.	В. Вронський (1953, Київ)	Історико-легендарний сюжет українські та східні танці (козацькі невольників, танець ханського почту) патріотична тема визволення; костюми: українські для козаків, східні для турків; музика з козацькими мотивами [41, с.220-222].
«Хустка Довбуша» (1961)	Легенди про опришку Олексу Довбуша (Гуцульщина XVIII ст.) любовна історія і боротьба гуцулів проти панів.	М. Трегубов (Львів, 1961)	Національно-визвольна тематика гуцульський колорит: ліжники топірці; танці гуцульські (аркан гуцулка); народна музика Карпат костюми горянські [110, с.210-215].
«Княгиня Ольга» (1982)	Історична постать княгині Ольги Київської	Г. Майоров (Київ, 1982)	Давньоруська тематика; обряди

Балет (рік першої постановки)	Сюжетна основа	Балетмейстер(и)	Ознаки національного вистави
	її правління і духовний шлях (хрещення Русі).		Київської Русі народні слов'янські танці (хороводи, військові ігри); стилі давнього монументалізму в музиці; костюми за княжих часів [52, с.85–87].
«Коли цвіте папороть» (2017, задум 1970-х)	Фольклорно-обрядове дійство за мотивами свята Івана Купала; містичний цвіт папороті як символ національного духу.	Р. Поклітару (Київ, 2017, концертна версія)	Синтез народного хору «Гомін» і балету автентичний спів купальських пісень, сучасна хореографія з елементами народного танцю, потужний етнічний меседж (у програмі Незалежності України) [98, с.11–13].

Як ілюструє Таблиця 2, українські балети ХХ століття намагалися відтворити національний колорит у різних аспектах – від сюжету до пластики й музики. Це був складний шлях, адже потрібно було вписатися і в канонічні вимоги класичного балету, і донести національну своєрідність. В радянський період цьому процесу і допомагали, і перешкоджали одночасно: держава заохочувала “національні за формою” твори, але пильно стежила, щоб вони відповідали “ідеологічно правильному” змісту. Тим не менш, попри цензуру, національна лінія в українському балеті простежувалася неперервно. Ю. Станішевський у книзі «Балетний театр України: 225 років» підсумував, що український балет поступово виробив власне творче обличчя, яке базується на ліричності, народно-пісенній мелодійності та героїко-романтичних мотивах, успадкованих від фольклору [108, с.250–252]. Такі риси вирізняють його серед балетів інших народів.

У контексті формування національної ідентичності, поява і розвиток українських національних балетів мала два важливі наслідки. По-перше, на екрані культурної пам'яті з'явилися нові, яскраві образи, які збагачували уявлення українців про себе. Тепер образ України асоціювався не тільки з кобзарем під вербою чи козаком на коні, а й з ніжною Мавкою, гордою Марусею Богуславною, трагічною Лілеєю – персонажами балетів, що стали частиною масової культури через популярність вистав. Балетні герої увійшли до пантеону національних символів, іноді на рівних із літературними чи історичними. По-друге, балетний театр виступив як поле діалогу між українською та світовою культурами. Інтегрувавши національні елементи у класичний жанр, українські митці фактично заявили: “Ми – частина світового мистецтва, але зі своїм голосом”. Коли у 1970-х трупя Київського балету гастролювала за кордоном з “Лісовою піснею” чи “Лілеєю”, іноземна публіка знайомилася з Україною через ці образи, що сприяло міжнародному визнанню української культурної самобутності [72, с.124–125]. Таким чином, національні балети стали чинником *культурної дипломатії* і піднесення авторитету України у світі.

До кінця XX століття та на початку XXI-го продовжується пошук нових форм національного балету. Молоді хореографи (Радю Поклітару, Денис Матвієнко та ін.) експериментують з модерними стилями, переосмислюючи класичні сюжети. Цікаво, що навіть у найсучасніших постановках часом виринають етнічні мотиви. Наприклад, у балеті “Вій” (2016, реж. В. Ковтун) за М. Гоголем, крізь хорор-естетику проступають елементи українського бароко і народного карнавалу. Це свідчить, що національна основа зберігає актуальність як джерело образності.

Отже, ознаки національного в українських балетах проявилися через тематику, музику, хореографічний словник, сценографію і, головне, через особливий емоційно-стильовий настрій, притаманний українській культурі. Ці національні риси стали органічною частиною балетного мистецтва України, що дозволило говорити про сформований український національний балетний театр [23, с.288]. Через балет високі ідеї національного духу проникали до

сердець публіки, включно з тими соціальними верствами, які можливо не так глибоко знали народну культуру. Це сприяло ширшому усвідомленню цінності національної спадщини, піднесенню гордості за свій народ і його історію. Іншими словами, український балет став ще одним засобом конструювання і підтримки національної ідентичності, хоч і в більш елітарній формі, ніж народний танець, але зі значним впливом на культурну самосвідомість суспільства.

3.2 Елементи української народної хореографії в бальних танцях

Бальне танцювальне мистецтво (спортивно-бальні танці, соціальні танці європейського та латиноамериканського походження) на перший погляд далеко від теми національної ідентичності, адже класичні бальні танці – вальс, танго, фокстрот, квікстеп, румба тощо – мають інтернаціональний характер і сформувалися за межами України. Однак упродовж XX століття в українській практиці бальних танців теж відбувалися цікаві процеси, пов’язані з інтеграцією елементів народної хореографії та формуванням особливого стилю, притаманного вітчизняній бальній школі. Розглянемо, як елементи українського народного танцю виявлялися в сфері бальної хореографії та як це впливало на збереження національної культурної ідентичності.

Варто почати з історичного аспекту: ще в дореволюційній Україні на балах поряд з модними європейськими танцями нерідко виконувалися народні парні танці у бальній стилізації. Наприклад, відомо, що у XIX ст. під час міських балів могли танцювати “козачок” або “горлицю” як екзотичний номер програми – щоправда, адаптований під бальні рамки (парами по залу, з фігурами, прийнятними в світському товаристві) [62]. Так само побутували “гопаки” та “метелиці” у спрощеній формі для салонів. Це свідчить, що національна традиція проростала навіть у аристократичному середовищі.

У радянські часи з 1930-х років офіційна ідеологія спершу негативно ставилася до бальних (так званих “буржуазних”) танців, але водночас стимулювала розвиток масових народних танців. Однак після війни ситуація змінилася: у 1950-х почалося відродження бальної хореографії, зокрема створювалися клуби бального танцю при Будинках культури, проводилися конкурси. На думку дослідників, саме тоді закладаються основи вітчизняної школи бального танцю, яка від самого початку мала враховувати національний компонент, бо значна частина учасників прийшла з народної самодіяльності [45, с.6–8]. Так, перші постановники конкурсних програм нерідко включали у свої номери елементи українського народного танцю. Наприклад, відомий танцюрист Григорій Клімов у 1957 р. на першому Всесоюзному конкурсі виконав латинський танець ча-ча-ча з українськими жартівливими рухами і в національному костюмі – що викликало сенсацію і було сприйнято як дотепний крок, який підкреслив українську індивідуальність учасників [45, с.7].

У 1960-х роках в Україні виникають регіональні школи бального танцю – Київська, Харківська, Одеська, Львівська тощо – які мали свої стилістичні відтінки. Дослідниця А. Підлипська зазначає, що, скажімо, київська школа прагнула більш академізованого, технічно витонченого стилю (під впливом балетної культури столиці), тоді як одеська школа відзначалася експресивністю, навіть дещо фольклорною манерою подачі, оскільки в Одесі було сильне середовище народного танцю і його вплив позначився на бальниках [88, с.347–348]. Це доволі цікавий феномен: різні регіони України внесли свою культурну традицію навіть у виконання стандартних європейських танців. Харків’яни, приміром, славилися чіткістю і стриманістю (можливо, відгук полтавського танцю, де переважає плавність), а львів’яни – артистизмом і романтичністю (Галичина з її вальсовими традиціями). Таким чином, вже на рівні регіональних особливостей бачимо прояв “етнічної стилістики” у бальній хореографії.

Що ж стосується прямого включення елементів народної хореографії, то найбільш очевидно це відбувалося у конкурсах композицій та показових виступах. В 1970–80-х роках набули популярності так звані адаптовані народні

танці в бальній обробці. Наприклад, конкурсна композиція “Українська сюїта” (автор О. Береза, 1985) об’єднувала повільний вальс і фокстрот з переходом у швидку коломийку, де пара виконувала елементи гопака, але з бальним корпусом і позиціями [97, с.196–198]. Такі номери отримували призи на всесоюзних конкурсах, привертаючи увагу до української культури. Члени журі відзначали “сміливе і гармонійне поєднання традицій бального танцю з багатством української народної лексики” [97, с.199]. Іншим прикладом є постановка “Козачок” як квікстеп: танцюристи виконують стандартний квікстеп, але фінал переходить у швидкий козачок, при цьому партнер виконує кілька присядок (звісно, адаптовано, без надмірного приземлення) [45, с.8–9]. Такі вкраплення завжди викликали пожвавлення аудиторії і слугували своєрідною “візитівкою” українських пар на змаганнях.

На зламі 1980–90-х, із зростанням національної свідомості, в середовищі бальних танців з’явилась тенденція проводити спеціальні номінації з народного танцю. Так, у 1990 р. у Львові на фестивалі “Карпатія” вперше ввели конкурс “Національний танець” – кожна пара мала представити танець свого народу в бальній стилізації. Українські пари, звичайно, готували гопак або коломийку. Ця ініціатива отримала продовження: у 1990-х такі номінації стали включати до програм багатьох всеукраїнських фестивалів [88, с.346]. У результаті пари разом зі своїми тренерами почали більш глибоко звертатися до народних джерел, шукати цікавий матеріал, консультуватися з фольклористами. Таким чином, навіть на рівні спортивних танців відбувалося вивчення та творчий розвиток народної хореографії, що, безумовно, сприяло її збереженню та популяризації серед молоді, яка займалась бальними танцями.

Окремо слід згадати феномен так званого сценічного бального танцю або естрадного танцю. В радянські часи була популярна категорія “естрадний танець”, куди входили зокрема й парні номери з використанням елементів різних стилів, у тому числі народного. Чимало артистів естрадного жанру включали українські мотиви: наприклад, дует Олександра та Світлани Бутових (Київ, 1970-ті) виконував номер “Український рок-н-рол”, де поєднувалися па

рок-н-ролу і гопака (вона – в короткій плахті, він – у стилізованих шароварах), що виглядало дуже колоритно на естраді. Через такі номери масова аудиторія (телеглядачі, відвідувачі концертів) отримувала образ модерної української культури – синтез традиції та сучасності, що позитивно впливало на формування національної гордості: мовляв, наш гопак настільки універсальний, що пасує навіть до рок-н-ролу.

В освітній сфері бальний танець також застосовувався для виховання патріотизму та естетичного смаку. За свідченнями Н. Терещенко, у 1970–80-х роках в школах і Палацах піонерів широко впроваджували гуртки бального танцю з метою естетичного виховання молоді [113, с.93–95]. І хоча програма була стандартною (вальс, полька, па-де-грас тощо), педагоги нерідко включали до концертів вихованців номери народної хореографії. Танцюючи і бальний, і народний танець, діти вчилися розуміти відмінності культур, але й бачити їх взаємодоповнюваність. Терещенко підкреслює, що використання елементів бальної хореографії у поєднанні з народними танцями сприяло всебічному вихованню і формуванню національної свідомості – школярі розуміли, що є світова культура танцю (вальс, танго), а є своя, рідна (гопак, козачок), і обидві вони прекрасні [114, с.269–270]. Це знімало комплекс меншовартості: діти бачили, що українські танці не гірші за модні імпорتنі, і навіть можна їх танцювати нарівні.

Вагомий внесок у популяризацію українських елементів у бальному танці зробили великі міжнародні танцювальні фестивалі в Україні, які з'явилися після 1991 р. Наприклад, фестиваль “Парад націй” (Київ, з 1995 р.) надавав право учасникам з різних країн показати *demonstration dance*, котрий часто включав національні мотиви. Українські пари кілька разів поспіль ставали переможцями завдяки блискучим номерам з українськими мелодіями і танцями: композиція під пісню “Несе Галя воду” (повільний вальс, що переходить у веселу народну польку) здобула приз глядацьких симпатій у 1997 р. [97, с.198]. Такі успіхи на міжнародній арені підвищували престиж України, демонстрували світові культурне багатство нашої хореографії.

Крім змагального аспекту, не слід забувати про соціально-побутовий рівень бального танцю. В українському суспільстві традиційно існує культура парного танцю поза сценою – на весіллях, вечорницях, танцювальних вечорах. Тут теж цікаво простежити, як інтегруються народні й бальні елементи. Типова ситуація: на сільському весіллі після традиційної “Гіркої” молодь може танцювати і польку (народний танець), і твіст (естрадний), і вальс. Всі ці жанри мирно співіснують, навіть утворюючи своєрідний синтез. Наприклад, широко відома “львівська полька” – парний танець, популярний у Західній Україні на забавах, який по суті є міксом європейської польки та гуцулки: пари рухаються по колу як у польці, але додають притупи, викрики, притаманні гуцульському танцю [8, с.40–42]. Цей танець не зафіксований жодними офіційними змаганнями, але він живе у народі як жива форма, що поєднала світську бальність і національний дух. Таким чином, у самому побуті українців народне і бальне теж переплелися.

Узагальнюючи, можна виділити кілька напрямів присутності елементів української народної хореографії в бальних танцях: - Композиційно-постановочний рівень: створення танцювальних номерів (для конкурсів, показів), що синтезують бальну техніку з народними рухами. Це сприяє збереженню фольклорних елементів, переводячи їх у сучасний контекст. - Методичний рівень: викладачі бальних танців часто самі мають підготовку з народної хореографії та вводять відповідні елементи у тренувальний процес (для розвитку стрибучості використовують елементи гопака, для вивчення музикальності – народні ритми). Це збагачує арсенал танцівників і підтримує інтерес до народної культури [45, с.7–8]. - Культурно-освітній рівень: через бальні танці у навчальних закладах проходить широка аудиторія дітей. Включення народних елементів у програми навчання (наприклад, в рамках уроків хореографії – вивчення одного-двох українських танців поруч із полонезом чи вальсом) формує в молоді розуміння цінності національної спадщини [113, с.96]. - Соціальний (побутовий) рівень: народні танці продовжують жити на вечірках, дискотеках у стилізованому вигляді.

Популярність сучасних версій гопака чи “ярмаркового” танцю в клубах (наприклад, флешмоб-танець “Гоп-гоп” під електронну музику з народними мотивами, який танцюють групи молоді) свідчить про привабливість етніки для молодого покоління. - Престижно-іміджевий рівень: українські бальники – визнані одні з найкращих у світі, і нерідко на чемпіонатах вони підкреслюють своє походження вбранням з елементами вишивки чи вибором музики для довільних програм. Це демонстрація національної гордості перед міжнародною спільнотою.

Таким чином, хоч бальні танці і є інтернаціональним жанром, український досвід показує, що національна хореографічна культура здатна збагатити і цей формат. Олена Касьянова у дослідженні класифікації сучасної бальної хореографії зазначає, що глобальні процеси у цій сфері вимагають збереження локальних особливостей як запоруки розвитку: національні школи додають різноманіття світовому бальному танцю [45, с.4–6]. Українська школа якраз відома своєю міцною підготовкою, емоційністю виконання – і тут явно відчутний вплив народної танцювальності, більш розкутої та щирої, ніж академічна.

В контексті формування національної ідентичності роль бальної хореографії, можливо, менш очевидна, ніж роль народного чи професійного мистецтва, проте вона також важлива. Через бальні танці українці інтегрувалися у світову культуру танцю, водночас *принісши туди частку своєї душі*. Коли українська пара на європейському паркеті виконує запальний квікстеп з хвацьким “Гоп-ца-ца” в фіналі, вона не тільки змагається за оцінки – вона популяризує нашу культуру, робить її видимою та привабливою для інших народів [45† с.8] . На внутрішньому рівні бальні танці, включаючи елементи національної хореографії, виконують і об’єднавчу функцію: на танцювальних форумах українські спортсмени відчують себе представниками єдиної країни з власною культурою, якою можна пишатися. Це теж аспект націєтворення – через спортивно-культурну ідентичність.

Висновки до розділу 3

Українське хореографічне мистецтво поза сферою суто народного танцю – в балетному театрі та у бальній хореографії – виявило значну спроможність інтегрувати національні елементи і таким чином продовжувати процес утвердження української культурної ідентичності. На прикладі балетних вистав ми бачимо формування національного стилю у високому жанрі, що відобразило історичну пам'ять і народну поетику в академічному мистецтві, виховавши нові покоління глядачів у дусі поваги до рідної культури [23, с.288–290]. У сфері бальних танців, попри їхню космополітичність, простежується вплив української народної традиції – у композиціях, стилі виконання, педагогіці та масових практиках – що сприяє збереженню фольклорних елементів у сучасному середовищі і підтримує почуття національної унікальності навіть у глобалізованому танцювальному просторі [88, с.348–350]. Обидва ці пласти – і балет, і бальний танець – доповнили картину націєтворчих процесів, підтверджуючи, що ідентичність нації формується не лише в сільському клубі чи на фольклорній сцені, а й на оперній сцені та в бальному залі. Українська культура танцю виявила свою життєздатність, гнучкість і притягальну силу в різних форматах, завойовуючи серця як своїх співвітчизників, так і іноземців, і тим самим зміцнюючи імідж України як самобутньої нації.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження підтверджує тезу про те, що українське хореографічне мистецтво є дієвим чинником формування національної ідентичності. На основі аналізу різних його складових – народно-сценічного танцю, творчості окремих балетмейстерів, тематичних напрямів (козацької тематики) та суміжних жанрів (балету і бальної хореографії) – можна сформулювати такі підсумкові положення:

Сценічна форма народного танцю, що склалася у XX столітті, стала одним з найбільш впізнаваних символів української культури. Вона зберігає і транслює етнічні традиції, мову тіла, мелодику і образність, вироблені народом протягом віків. Народно-сценічний танець втілює феномен нематеріальної культурної спадщини, що є консолідуючим фактором для нації. Через нього забезпечується спадкоємність поколінь, підтримується зв'язок українців з власною історією та фольклорними джерелами. Доступність і емоційна сила народного танцю роблять його ефективним засобом національного виховання: від шкільних та аматорських гуртків до професійних ансамблів він охоплює широкі верстви населення, формуючи у них національну свідомість і гордість за свою культуру. У складні періоди історії (колоніальної залежності, тоталітаризму) народна хореографія виступала тихим носієм національної ідеї, часто “між рядків” пропагуючи любов до рідної землі та її героїчного минулого. Таким чином, народно-сценічний танець виконує роль маркера української ідентичності і всередині країни, і на міжнародній арені, будучи одним з найяскравіших проявів українського національного характеру.

Постать П. Вірського посідає центральне місце у становленні української національної хореографії. Його творчий доробок продемонстрував модель, за якою фольклор може бути творчо переосмислений і піднесений на рівень високого мистецтва, зберігаючи при цьому свою національну своєрідність. Вірський створив численні хореографічні образи, що стали “візитівками” України – від легендарного гопака до ліричних мініатюр – закарбувавши у них

душу народу. Його ансамбль став своєрідним “театром українського танцю”, де національний дух втілений у професійно бездоганній формі. Це, з одного боку, викликало захоплення світової спільноти (гастрольні успіхи ансамблю принесли Україні міжнародне визнання), з іншого – виховало цілу генерацію українських хореографів і танцівників, які понесли далі традиції Вірського. Мистецька школа Вірського з її принципами – народність, новаторство, висока техніка, емоційність – стала основою національної хореографічної освіти та сценічної практики в Україні. Утворився тяглий ланцюг наступності: учні Вірського (М. Вантух та ін.) продовжили його справу, підтримуючи і розвиваючи національну лінію у танці, а конкурси і фестивалі його імені забезпечили популяризацію цих ідей серед молоді. Отже, Вірський не лише сам виразив національний характер у танці – він заклав фундамент системного відтворення ідентичності у хореографії протягом наступних десятиліть.

Одним з найважливіших змістових елементів українського танцю є козацька тематика – образи та мотиви, пов’язані з добою Козаччини. У народно-сценічній хореографії ця тема посідає особливе місце, бо апелює до героїчного епосу нації, до архетипів свободи, мужності, товаришкості. Танцювальні номери на козацьку тему (гопаки, козачки, “Запорозькі ігри” тощо) завжди викликають піднесення в залі, пробуджуючи у глядачів глибоку емоційну реакцію на історичну пам’ять. В радянські часи козацькі образи використовувалися обережно (через їх потенційну “націоналістичність”), проте навіть у цензурованому вигляді вони проривалися на сцену і слугували своєрідним “кодом” для аудиторії, що читався як знак непокірного духу предків. Здобувши незалежність, українське суспільство повернуло собі козацький міф без обмежень, і сьогодні танець на козацьку тему – невід’ємний компонент патріотичних заходів, військово-спортивних свят, творчих проєктів, спрямованих на виховання молоді в дусі національної гідності. Козацький танець став символом національного спротиву і волелюбності аж до сучасної війни, коли він піднімає бойовий дух воїнів і цивільних. Таким чином, козацька

тема в хореографії виконує місію націєтворчого міфу, доступного широким масам через зрозумілу і емоційну мову танцю.

Незважаючи на видиму дистанцію між народним і бально-спортивним танцем, український досвід показав продуктивне поєднання цих сфер. Елементи українського танцю (рухи, музика, костюм) впроваджувалися у бальні композиції, конкурсні номери, що підвищувало їх колоритність і виокремлювало українські пари серед інших. Це було позитивно оцінено і глядачами, і суддями, а головне – сприяло гордості самих виконавців за свою культуру. В освітньому аспекті включення народних елементів у навчальні програми бальних танців збагачувало виховання, робило його більш змістовним і патріотично орієнтованим. Популяризація українських мотивів у міжнародному бальному русі теж є фактом культурної дипломатії: на світових фестивалях українські спортсмени нерідко постають в образі носіїв древньої танцювальної традиції, що вигідно відрізняє їх і викликає симпатії. Відтак, навіть у глобалізованому просторі спортивного танцю українська ідентичність знаходить можливості прояву. Така “м’яка сила” культури здатна ненав’язливо, але ефективно підтримувати позитивний імідж нації і самоповагу її громадян.

Загальний висновок нашої роботи полягає в тому, що українське хореографічне мистецтво – багатовимірне явище, яке в різних своїх проявах послідовно та потужно працює на формування та утвердження української національної ідентичності. Воно охоплює всі рівні: від глибин народної традиції до найвищих академічних сцен і міжнародних арен. В його арсеналі – і архетипні образи (козак, Мавка, лірична дівчина, мужній парубок), і яскраві символи (гопак як “танець волі”, вишиванка та шаровари на сцені як маркери українства), і універсальна мова емоцій, зрозуміла кожному. Танцювальне мистецтво впливає безпосередньо на почуття та підсвідомість людей, тому його роль у націєтворенні надзвичайно велика. Упродовж досліджуваного періоду (друга половина XX – початок XXI ст.) хореографія відобразила всі трансформації національного духу – від приглушеного, латентного існування під тиском імперії до вибухового відродження в часи незалежності, а нині – до

зміцнення бойового духу нації в умовах війни. Український танець став своєрідним барометром і водночас каталізатором національних настроїв.

Практичне значення цих висновків полягає в тому, що розуміння націєтворчої функції хореографії відкриває перспективи для культурної політики та освітніх практик. Підтримка народних ансамблів, інтеграція хореографії в патріотичне виховання, промоція українського танцю за кордоном – все це не просто заходи в сфері культури, а інвестиції в ментальну стійкість та єдність нації. Нинішні випробування (зокрема, військова агресія проти України) лише підтверджують, наскільки важливо плекати свою культурну ідентичність – і танець, як показав час, є одним з наймобільніших та найдієвіших інструментів у цьому процесі. Він здатен підняти дух, згуртувати громаду, донести світові правду про нас мовою краси і емоції. Як слушно зауважив видатний історик М. Грушевський, “національне життя – продукт волі, динамічної енергії народу”; у танці ця енергія проявляється безпосередньо – в русі, що народжується з серця народу. Тож, підтримуючи танцювальне мистецтво, ми тим самим підтримуємо живий пульс української нації.

Таким чином, результати дослідження підтвердили гіпотезу про глибоку взаємодію між українським хореографічним мистецтвом і процесами формування національної ідентичності. Український танець у всіх його іпостасях – це не лише художнє явище, а й соціокультурний феномен, тісно вплетений у тканину національного буття, виразник і творець національного духу України. Відтак, збереження і розвиток хореографічної спадщини слід розглядати як стратегічний пріоритет культурної політики, адже на кону – не просто доля окремого виду мистецтва, а ствердження українців як самобутньої і згуртованої нації у сучасному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Авер'янова Н. Українське образотворче мистецтво як невід'ємний чинник етнозбереження та націєтворення. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 13. С. 18–21.
2. Антонич Б.-І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва. URL : <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/A/AntonychBI/Other/NacionalneMystectvo.html>
3. Антропологічний код української культури і цивілізації. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. Книга 2. 536 с.
4. Бакальчук В. О. Культурна самобутність як стратегічний пріоритет культурної політики України. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2006. Вип. 26. С. 123–134.
5. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття. Київ : Інститут культурології НАМ України. 2010. 256 с.
6. Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття. Київ : Інститут культурології НАМ України. 2008. 240 с.
7. Безклубенко С. Національна ідея як феномен культури. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2004. Вип. 5. С. 188–201.
8. Бігус О. Народно-сценічна хореографічна культура Прикарпатського регіону : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2015. 182 с.
9. Бігус О. О. Традиції і новаторство в Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. Павла Вірського. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2013. Вип. 14. С. 142–147.
10. Благова Т. О. Динаміка формування концептів професії балетмейстера в Україні (на матеріалі творчості П. П. Вірського). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2016. Вип. 4(86). С. 24–29.

11. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2008. 19 с.
12. Бойчук Б. Балет Вірського в Нью-Йорку. *Сучасність*. 1962. № 6. С. 121–124.
13. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво. 1974. 136 с.
14. Василенко К. Золоті зерна. Київ : Молодь, 1963. 324 с.
15. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.
16. Василенко К. Український танець. Київ : ІПК ПК, 1997. 281 с.
17. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.
18. Верховинець Я., Сівкович М. Як виник і був заборонений «Лондонський гопак». *Народна творчість та етнологія*. 1993. № 4. С. 17–22.
19. Вільхова О. Г. Розвиток дитячої народної хореографії в радянській Україні у структурі діяльності обласних будинків народної творчості (друга половина XX ст). *Людинознавчі студії: зб. наукових праць Дрогобицького держ пед ун-ту імені Івана Франка*. 2015. Вип. 31. С. 79–88.
20. Вільхова О. Огляди, конкурси, фестивалі як форми виховання молодших школярів засобами народної хореографії в Україні (1945–1991 рр.). *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2017. № 1. С. 206–217.
21. Вірський П. Військові ігри й танці війська Запорізького. *Вірський П. У вихорі танцю : репертуарний збірник*. Київ : Мистецтво, 1977. Вип. 2. С. 55–2016.
22. Волков С. М. Мистецька освіта в реаліях соціокультурних процесів 60-х рр. *Культура України*. 2011. Вип. 35. С. 20–38.

23. Володько В. Ф. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г.О. Березової). *Мистецтвознавчі записки*. 2009. Вип. 16. С. 286–292.
24. Воропаєва Т. Формування ідентифікаційної матриці та культуротворча діяльність українців. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство*. 2009. № 13. С. 15–18.
25. Голдрич О. С. Барви Карпат : Танці з репертуару народного ансамблю пісні і танцю «Черемош» та народного ансамблю танцю «Полонина». Львів : Сполом, 1999. 130 с.
26. Горбатова Н. О. Бальні танці в контексті хореографічної освіти в Україні (1970–1980-ті рр.). *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 114–125.
27. Гордєєв В. А. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики: дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. «Теорія та історія культури». Рівне, 2020. 230 с.
28. Гоцалюк А. А. Традиції в розвитку хореографічного мистецтва як віддзеркалення соціокультурної ідентичності. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. 2015. Вип. 45(1). С. 16–27.
29. Грищук Е. Ю. Територіальна та етнічна ідентичність: особливості взаємозв'язку. *Український психологічний журнал*. 2017. № 1(3). С. 26–38.
30. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : Видавництво АН УРСР, 1963. 236 с.
31. Гурєїв Ю. І. Виховання національної свідомості засобами хореографії в дитячому самодіяльному колективі. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матеріали науково-практичної конференції (28 лютого 2002 р., м. Київ)*. Київ : Стилос, 2002. С. 91–96.
32. Данилюк І. В. Етнічна ідентичність як соціокультурний і соціально-психологічний феномен. *Вісник Одеського національного університету. Серія Психологія*. 2009. Т. 14. Вип. 17. С. 155–162.

33. Демчук Р. Українська ідентичність у модусі міфологем. Київ : «Стародавній Світ», 2014. 236 с.
34. Довідка про творчу діяльність народного артиста СРСР В. Вронського до 60-річчя. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. №573. Оп. 1. Спр. №517. С. 144–148.
35. Долохова Л. В. Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський. Київ : Мистецтво, 1966. 50 с.
36. Дорошенко В. Ф. Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України. *Культура України*. 2013. Вип. 43. С. 150–158.
37. Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Переклад з англ. Київ : Часопис «Критика», 2008. 303 с.
38. Жиров О. Історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні другої половини ХХ століття. *Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи їх вирішення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. (Луганськ, 23–24 листопада 2006 р.)*. Луганськ : «Луганськ-Арт», 2006. С. 28–32.
39. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.) : автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Житомир, 2007. 25 с.
40. Забрєдовський С. Г. Стан та перспективи розвитку народно-сценічної хореографії в Україні. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали. Всеукр. наук.-практ. конф, Київ, 22–23 квіт. 2004 р.* Київ, 2004. С. 64–66.
41. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.

42. Зубатов С. Методика викладання українського народного танцю. Перший рік навчання : підручник. Київ : Ліра-К, 2017. 376 с.
43. Іваненко В. В. «Мала відлига» П. Ю. Шелеста: міф чи реальність? *Грані*. 2016. № 8. С. 180–189.
44. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст. Харків : Фоліо, 2009. 700 с.
45. Касьянова О. В. Генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали всеукраїнської наукової конференції, Київ, 22 – 23 квітня 2004 року*. Київ, 2004. С. 4–9.
46. Касьянова О. В. Класифікація сучасної бальної хореографії. URL: http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/MusicaAndLife/2_kas_janov%20o.je..doc.htm.
47. Климчук І. Державний ансамбль танцю УРСР у середині 50-х – середині 70-х років XX століття: соціокультурний контекст. *Sciences of Europe (Praha, Czech Republic)*. 2020. Vol. 1. № 61. С. 3–6.
48. Климчук І. Етапи становлення Павла Вірського як реформатора української сценічної хореографії. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*, 3–4 лист. 2020 р. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 149–150.
49. Климчук І. Козацька тема в народно-сценічній хореографії 1950–80-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 36. С. 41–45.
50. Климчук І. Основні підходи до створення українського народно-сценічного танцю. *Філософія тексту в сучасній культурі : матеріали круг. столу в межах Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 29 березня 2019 р.* Київ : КНУКиМ, 2019. С. 11–14.

51. Климчук І. Становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР: художні та соціокультурні чинники. *Вісник КНУКіМ*. 2020. Вип. 43. С. 168–174.
52. Климчук І. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму. *Молодий вчений*. 2020. № 12. С. 84–87.
53. Климчук І. Феномен національного в радянській культурі (на прикладі хореографічного мистецтва). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 35. С. 263–267.
54. Климчук І. Формування мистецької школа та традиції Павла Вірського в державного ансамблі танцю УРСР. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3. № 2. С. 124–131.
55. Козинко Л. Л. Збереження фольклорних танцювальних традицій у практиці професійних хореографічних колективів Західного регіону України. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р.* Київ : КНУКіМ, 2016. 304 с.
56. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театрознавство» Київ, 2012. 18 с.
57. Коваленко Є. Хореографічна інтерпретація Шевченкової «Лілеї» в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2013. Вип.13. С. 104–110.
58. Кокуленко Б. Г. Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури». Київ 2010. 20 с.
59. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : Степ. 1999. 214 с.

60. Король А. Жіночі образи в українських балетах : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2019. 16 с.
61. Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2., № 2. С. 149–157.
62. Коротков А. Є., Тараканова А. П. Бальні танці в Україні. Все про танець : довідник школяра. URL : http://svit-tanok.com.ua/kotrotkov_tarakanova/
63. Косаківська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис... канд мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : ДАККіМ, 2009. 19 с.
64. Косаківська Л. П., Чепалов О. І. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва. *Культура України. Мистецтвознавство*. 2001. Вип. 8. С. 47–57.
65. Кошавець І. Мистецтво народної хореографії в контексті культури України. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Сер. : Педагогічні науки. 2015. Вип. 139. С. 162–165.
66. Кралюк П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків : Фоліо. 2016. 394 с.
67. Кривохижа А. Роздуми про мистецтво танцю. Записки балетмейстера. Кіровоград : Центрально-українське видавництво. 2012. 172 с.
68. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : дис... канд. історичних наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 173 с.
69. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2017. 22 с.
70. Луговенко Т. Дитячі аматорські колективи народного танцю в контексті розвитку хореографічної культури України ХХ – початку ХХІ

століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 16 с.

71. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2019. 23 с.

72. Мартін Дж. Український танцювальний ансамбль у «Метрополітен-Опері». *Сучасність*. 1962. № 6. С. 124–125.

73. Миколайчук І. Вплив ідеології радянської влади на формування хореографічної культури України другої половини ХХ століття. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-творчої конф., Київ, 19 травня 2015 р. Київ : НАКККиМ, 2015. С. 71–73.

74. Михайловська С. Народне хореографічне мистецтво України радянського періоду. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 288–293.

75. Морозов А. Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, №2. С. 137–148.

76. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 25. С. 94–99.

77. Мурована І. Науковий аналіз історіографічних та фундаментальних досліджень з хореографії. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки*. 2016. Вип. 147. С. 202–207.

78. Нечитайло В. Народне хореографічне мистецтво як чинник трансляції національно-культурних цінностей у сучасній Україні : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2014. 19 с.

79. Обушний М. І. Етнос і нація: проблеми ідентичності. Київ : Український центр духовної культури. 2006. 204 с.
80. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу : репринтне відтворення видання 1918 р. Київ : Абрис. 1991. 272 с.
81. Островська К. Народна хореографія України II половини XX століття та її професійний розвиток. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Сер. Мистецтвознавство*. 2010. № 1. С. 226–228.
82. Павло Вірський : життєвий та творчий шлях. Упоряд. Ю. Вернигор, Є. Досенко. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с.
83. Павлюк Т. С. Бальна хореографія XX – початку XXI ст.: генеза, соціокультурний контекст, тенденції розвитку : дис... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 560 с.
84. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
85. Перова Г. Наукове осмислення українського народного танцю: від витоків до сьогодення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 190–198.
86. Петро Шелест: «Справжній суд історії ще попереду»: Спогади. Щоденники. Документи. Матеріали. Упор. В. Баран та ін.; за ред. Ю. Шаповала. Київ : Генеза, 2004. 808 с.
87. Підлипська А. М. Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2015. № 17. С. 156–160.
88. Підлипська А. М. Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–350.

89. Підлипська А. Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Культура і сучасність*. 2011. № 2. С. 207–2011.
90. Помярянський М., Мураховський Я., Сулятицький Т., Пупченко М. Буковинський танець. Чернівці : Видавничий дім «Букрек», 2007. 239 с.
91. Помпа О. Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2013. 16 с.
92. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : «АртЕк», 1998. 728 с.
93. Пролєєв С., Шамрай В. Національний характер і українське буття. *Феномен української культури : методологічні засади осмислення*. За ред. В. Шинкарука, Є. Бистрицького. Київ : Фенікс, 1996. С. 130–142.
94. Різник О. Танець. *Нариси української популярної культури*. За ред. О. Гриценка. Київ : УЦКД, 1998. С. 645–654.
95. Русул О. В. Поняття «етнічна», «культурна ідентичність», «національний менталітет» у соціально-філософському дискурсі. *Вісник Дніпропетровського університету*. Серія : Філософія. Соціологія. Політологія. 2013. Т. 21. Вип. 23(4). С. 244–250.
96. Саніна Т. О. Дослідження національної та етнічної ідентичності: теоретичний огляд. *Наукові записки НаУКМА*. Сер. Соціологічні науки. 2005. Т. 46. С. 22–26.
97. Сахневич Ю. Ю. Становлення та розвиток фестивально-конкурсного руху в бальному танці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 195–201.
98. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. 16 с.

99. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру. *Культура України*. 2014. Вип. 45. С. 156–165.

100. Сердюк К. В. Українське хореографічне мистецтво як чинник формування національної ідентичності // *Культура і мистецтво : актуальні дискурси : матеріали V Студентської наукової конференції (25 жовтня 2024 р., м. Суми)*. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2024 – 138 с.

101. Сердюк К. Українське хореографічне мистецтво як чинник формування національної ідентичності // *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності : матеріали VII Всеукр. наук.-практ. конф. (9–10 жовтня 2024 р., Полтава)*. – Полтава, 2024. – С. 85. – 115 с.

102. Сердюк К., Ткаченко І. Народний танець в умовах популяризації сучасного хореографічного мистецтва // *Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство : збірник матеріалів VI Міжнар. наук.-практ. конф. / за ред. М. В. Русяєвої*. – Одеса : видавець С. Л. Назарчук, 2024. – С. 165. – 218 с.

103. Сердюк Карина. Народний танець в умовах популяризації сучасного хореографічного мистецтва // *Актуалітети формальної та неформальної освіти : збірник матеріалів наукового практикуму «Психолого-педагогічні основи мистецької освіти в умовах інклюзивного простору» (12–30 травня 2025 р.) / ред. кол. Н. В. Сулаєва, В. С. Ірклієнко, Н. Ю. Дем'янюк, Ю. В. Комишан; упор. В. П. Яковлев, Л. А. Кузьомко*. – Полтава : Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка, 2025. – Вип. 4, ч. 6. – С. 77. – 142 с.

104. Ткаченко І. О., Сердюк К. В. Народний танець в умовах популяризації сучасного хореографічного мистецтва // *Мистецькі пошуки : збірник наукових праць*. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2024. – Вип. 1(19) – 289 с.

105. Сміт Е. Д. Національна ідентичність. Пер. з англ. П. Таращука. Київ : Основи, 1994. 224 с.

106. Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі : методичні рекомендації з предмету «Мистецтво балетмейстера». Укл. О. П. Колосок. Київ, 1999. 24 с.
107. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
108. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
109. Станішевський Ю. О. Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ, 1967. 48 с.
110. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2004. 312 с.
111. Степанюк І. Вокально-хореографічна культура Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття: джерела та сучасні тенденції функціонування : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2017. 24 с.
112. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : НІСД, 2011. 336 с.
113. Терешенко Н. В. Бальний танець в системі освіти та естетичного виховання. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2013. Вип. 5. С. 93–97.
114. Терешенко Н. В. Естетичне виховання школярів засобами бальної хореографії у навчальних закладах Радянської України. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки)*. 2010. № 4. С. 268–271.
115. Тимчула А. Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 16 с.

116. Українські народні танці. Упор. А. І. Гуменюк. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
117. Цветкова Л. Творча спадщина П. П. Вірського як невичерпне джерело розвитку мистецтва танцю. *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практ. конф., 26 лютого 2005 р., Київ*. Київ, 2005. С. 20–23.
118. Чепалов О. І. Мистецтву танцю – широкі наукові обрії. *Культура України*. 2013. Вип. 42(2). С. 62–70.
119. Чепалов О. І. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 1. С. 16–27.
120. Шакурова О. Вплив етнічної ідентичності на збереження та розвиток української етнокультурної самобутності. *Українознавство*. 2020. № 3(76). С. 201–212.
121. Шаповал Ю. Петро Шелест у контексті політичної історії України ХХ століття. *Петро Шелест: «Справжній суд історії ще попереду»: Спогади. Щоденники. Документи. Матеріали*. Упор. В. Баран та ін.; За ред. Ю. Шаповала. Київ : Генеза, 2004. С. 5–20.
122. Шелест М. В. Національний характер в художньо-образній рефлексії мистецтва. *Восьма міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Науковий потенціал 2012»*. URL : <http://intkonf.org/shelest-mv-natsionalniy-harakter-v-hudozhno-obrazniy-refleksiyyi-mistetstva/>
123. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ДАКККиМ, 2003. 188 с.
124. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 18 с.
125. Шумілова В. Творчість Павла Вірського у сучасному науковому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 34. С. 208–214.

126. Шумілова В. В. Театр танцю П. Вірського як інтегративна система. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 28. С. 222–227.

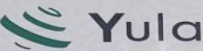
127. Shatulsky M. The Ukrainian Folk Dance. Toronto : Kobzar Publishing Co. Ltd, 1980. 210 p.

128. Sheets-Johnstone M. The phenomenology of dance. Medison, 1966. 158 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Сертифікати та дипломи

Агенція творчого професійного розвитку  Yula

№00004868/5

СЕРТИФІКАТ

Виданий 2 __ ЖОВТНЯ __ 2024 р.

засвідчує, що

Сердюк Карина Володимирівна
"Сенчанська Дитяча музична школа Миргородський район"

пройшла/в підвищення кваліфікації у вебінарі на тему:
«Танець для всіх - інклюзія в художньому хореографічному колективі (частина 1)».
Тривалість вебінару 5 годин (0,15 кредиту ЕКТС)
Спікер: Єлизавета Скрипник

Опис досягнутих результатів навчання:

1. Поняття інклюзії.
2. Організація навчального процесу в закладах освіти для дітей з особливими освітніми потребами (ООП).
3. Психолого-педагогічний супровід педагогів.

Організатор  Жданкова Юлія

ФОП Жданкова Ю.О. код ЄДРПОУ 3130019021 КВЕД 85.59





ПОЛТАВСЬКА ОБЛАСНА РАДА
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ
ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
ГАДЯЦЬКИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

СВІДОЦТВО про підвищення кваліфікації

ПЛ № 00361725

Видане Сердюк Карині Володимирівні
(прізвище, ім'я, по батькові)

про те, що з « 24 » лютого 2025 р.
по « 07 » березня 2025 р.
вона підвищувала кваліфікацію в Гадяцькому
фаховому коледжі культури і мистецтв
ім. І.П. Котляревського за категорією:
викладачі дитячої мистецької школи

За час навчання опрацювала такі теми:

Назва теми та модулів	навчальний час
Сучасні тенденції розвитку мистецької освіти.	75 год.
Удосконалення методики викладання хореографічних дисциплін.	
Психологічна допомога і самопоміага в умовах воєнного стану.	

Досягнуті результати навчання:
 уміння обирати сучасні освітні та мистецькі методи, прийоми та технології;
 готовність до переоцінки власного досвіду та реалізації сучасних підходів у викладанні хореографічних дисциплін;
 уміння використовувати інформаційно-комунікаційні технології у професійній діяльності;
 здатність використовувати основні прийоми надання першої психологічної допомоги.

Форма підсумкового контролю співбесіда

оцінка зараховано

Директор  **Анатолій НАСМЕНЧУК**
М.П.

« 07 » березня 2025 р.

Регістраційний № 3617

Свідоцтво відповідає вимогам постанови КМУ від 21 серпня 2019р. №800 (із змінами і доповненнями, внесеними постановою КМУ №1133 від 27 грудня 2019р.)



Департамент
культури і туризму
Полтавської обласної
державної адміністрації

КВЕД 85.59



Сертифікат

№ 00250212109

підтверджує, що

Сердюк Карина Володимирівна

взяв(ла) участь

**у ВСЕУКРАЇНСЬКІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ, ПРИСВЯЧЕНІЙ 120-РІЧЧЮ
ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФА І РЕФОРМАТОРА
ПАВЛА ВІРСЬКОГО**

учнів, студентів та викладачів мистецьких навчальних закладів Полтавської, Київської, Дніпропетровської, Волинської, Івано-Франківської, Закарпатської, Львівської, Сумської, Хмельницької, Черкаської, Одеської, Чернівецької та Чернігівської областей *(план додається)*

та набув(ла) таких компетентностей, передбачених стандартами мистецької освіти – інтегральних, інформаційно-пізнавальних, психолого-педагогічних, загальнокультурних, а саме:

- здатність до аналізу та оцінювання досягнень культури та мистецтва в процесі вирішення творчих завдань та проблем в умовах хореографічної діяльності;
- опанування навичками аналізу особливостей синтезу, інтеграції мистецтв у світовому мистецькому просторі;
- використовувати у професійній діяльності прояви української ментальності, історичної пам'яті, національної самоідентифікації та творчого самовираження;
- оволодіння новими знаннями і методами творчої діяльності на засадах самоосвіти та застосування сучасних інформаційних технологій у вирішенні фахових завдань;
- здатність до ефективної діяльності у колективі в процесі створення хореографічної композиції, керівництва роботою і / або участі у складі творчої групи в процесі її підготовки;
- оперувати специфічною системою виражальних засобів (хореографічно-пластичними, акторсько-виконавськими) при створенні хореографічних постановок;
- орієнтуватися в історії хореографічного мистецтва, розуміти можливості використання їх виражальних засобів при створенні синтетичного за своєю природою хореографічного твору (творчого проєкту);
- здатність генерувати задум та здійснювати розробку нової художньої ідеї та її втілення у народносценічному танці.

Тривалість заходу: 4 год. / 0,12 кредиту ЄКТС
Форма участі: слухач (дистанційно, zoom)

Ліна БОГОДИСТА
директор Обласного методичного кабінету
навчальних закладів мистецтва та культури



12.02.2025 р.





ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ
ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
ОБЛАСНИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВА ТА КУЛЬТУРИ

КВЕД 85.59



Сертифікат

№ 00240927201

підтверджує, що

Сердюк Карина Володимирівна

взяв(в) участь у всеукраїнській конференції «Іван Петрович Котляревський – фундатор української літературної мови», присвяченої 255-річчю від дня народження письменника, поета, драматурга, громадського діяча, основоположника сучасної української літератури, видатного земляка родом з Полтави Івана Петровича Котляревського: учнів та викладачів мистецьких навчальних закладів Полтавської, Харківської, Київської, Львівської, Івано-Франківської, Дніпропетровської, Чернігівської, Вінницької та Сумської областей (план додається)

та набув(ла) таких компетентностей, передбачених стандартами мистецької освіти – професійних, інформаційно-пізнавальних, психолого-педагогічних, загальнокультурних, мовно-комунікативних, а саме:

- здатність використовувати нові професійні знання та навички в процесі педагогічної діяльності;
- вміння аналізувати здобутки національної культури і мистецтва в освітньому процесі;
- удосконалення навичок використання цифрових технологій у навчанні;
- використання мотиваційних психолого-педагогічних технологій у позачасній роботі з учнями для залучення їх до участі в публічних заходах;
- опанування навичок консультування учнів для підготовки та презентації доповіді на публічному мистецькому освітньому заході всеукраїнського формату;
- опанування публіцистичних жанрів для популяризації освітньої та професійної мистецької діяльності;
- вміння знаходити і впроваджувати здобутки науковців, виконавців різних часів у сучасний освітній процес.

Тривалість заходу: 6 год. / 0,15 кредиту ЕКТС
Форма участі: слухач (дистанційно, zoom)

Директор
Обласного методичного кабінету
навчальних закладів мистецтва та культури



Ліна БОГОДИСТА



27.09.2024 р.



Коледж хореографічного мистецтва
«Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря»

№ 34 - ПК/12.2024

Сертифікат

про підвищення кваліфікації засвідчує, що

Сердюк Карина Володимирівна

пройшов(ла) та успішно завершив(ла) навчальний курс

«Академічні норми у становленні хореографа – виконавця, викладача, постановника»

Кількість годин - 6 год
0,2 кредити ЕКТС

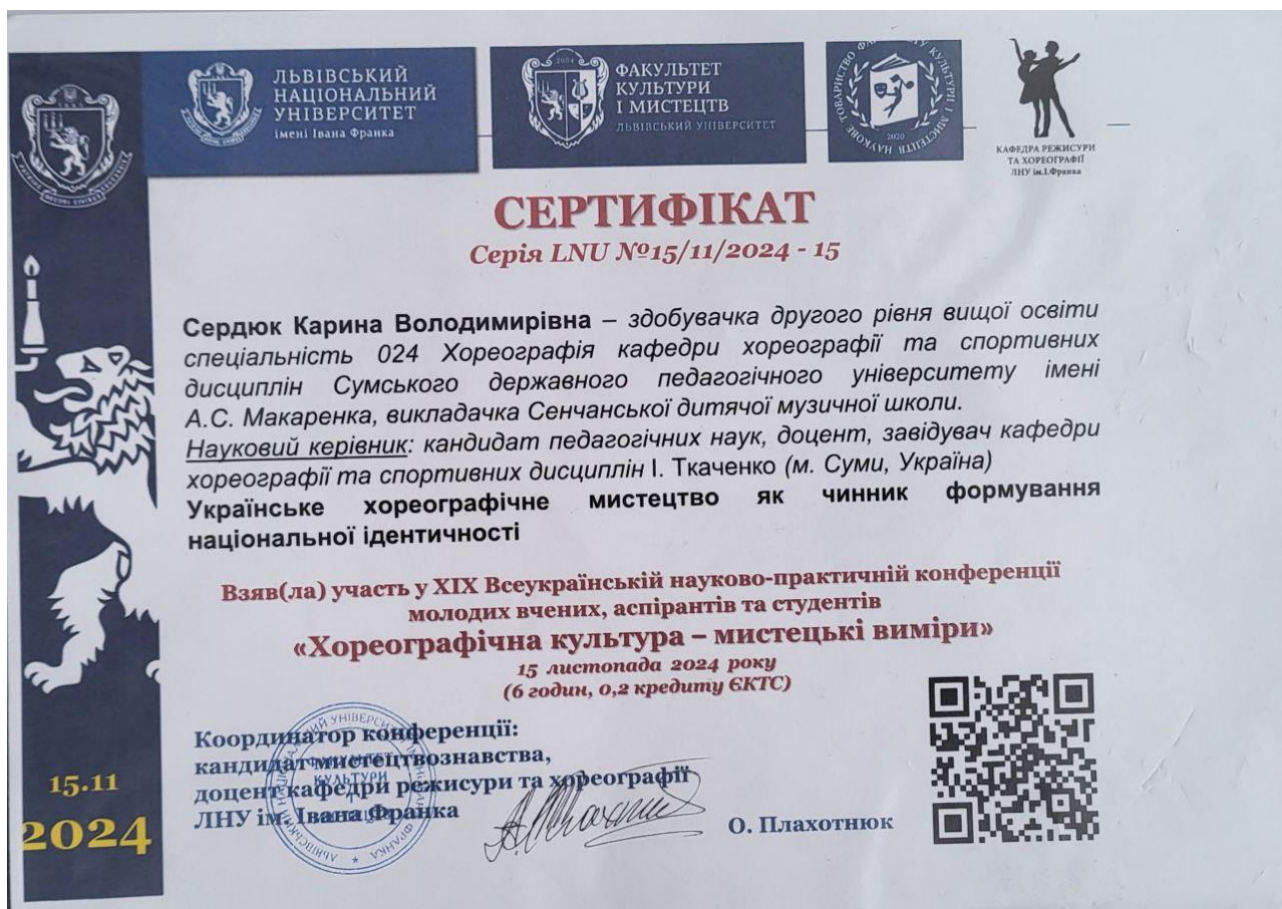
**Досягнуті результати навчання -
удосконалено професійні компетентності:**

- здатність використовувати знання та розуміння традиційних і сучасних культурно-мистецьких процесів і практик у власній професійній діяльності;
- здатність передавати знання, застосовувати організаційно-творчі та/або педагогічні методи, підходи, технології, знання вікової психології в умовах роботи з танцювальним аматорським колективом та/або в педагогічній діяльності;
- здатність презентувати результати своєї творчої та педагогічної діяльності.

14 грудня
2024 року
м. Київ

Директор, заслужений працівник культури України,
кандидат мистецтвознавства В. А. КОЛОМІЄЦЬ





Агенція творчого професійного розвитку  Yula

№00004894/5

СЕРТИФІКАТ

Виданий 2 жовтня 2024 р.

засвідчує, що

Сердюк Карина Володимирівна
"Сенчанська Дитяча музична школа Миргородський район"

пройшла/в підвищення кваліфікації
у вебінарі на тему:
«Танець для всіх - інклюзія в художньому
хореографічному колективі (частина 2).».
Тривалість вебінару 5 годин (0,15 кредиту ЄКТС)
Спікер: Єлизавета Скрипник

Опис досягнутих результатів навчання:

1. Індивідуальний підхід та адаптація програми.
2. Підбір робочого матеріалу за педагогічною методикою Карла Орфа.
3. Особливості постановочної роботи.

Організатор  Жданкова Юлія

ФОП Жданкова Ю.О. код ЄДРПОУ
3130019021 КВЕД 85.59







департамент
культури і туризму
Полтавської обласної
державної адміністрації



КВЕД 85.59

Сертифікат

№ 0025042930252

підтверджує, що

Сердюк Карина Володимирівна

взяв(ла) участь

**у ВСЕУКРАЇНСЬКІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ «СВІТ ДЖАЗУ»,
ПРИСВЯЧЕНІЙ МІЖНАРОДНОМУ ДНЮ ДЖАЗУ**

учнів старших класів, студентів, викладачів мистецьких шкіл, коледжів, ліцеїв та вищих навчальних закладів Полтавської, Київської, Харківської, Дніпропетровської, Хмельницької, Одеської, Львівської, Івано-Франківської, Рівненської, Миколаївської, Закарпатської, Запорізької, Херсонської, Кіровоградської, Вінницької, Волинської, Чернігівської, Чернівецької, Житомирської, Черкаської та Сумської областей (план додається)

та набув(ла) таких компетентностей, передбачених стандартами мистецької освіти – фахових, інформаційно-пізнавальних, психолого-педагогічних, загальнокультурних, а саме:

- здатність до аналізу та оцінювання досягнень культури та мистецтва в процесі вирішення творчих завдань та проблем в педагогічній діяльності;
- використання мотиваційних психолого-педагогічних технологій у позанавчальній роботі з учнями для залучення їх до участі в публічних заходах;
- опанування навичками аналізу особливостей синтезу, інтеграції мистецтв у світовому мистецькому просторі;
- поглиблення загальних фахових знань у сфері джазової музики;
- використовувати засоби масової інформації для просвітництва, популяризації та пропаганди досягнень музичної культури;
- застосовувати традиційні і альтернативні інноваційні технології музикознавчої, виконавської, композиторської, диригентської, педагогічної діяльності;
- здатність свідомо поєднувати інновації з усталеними вітчизняними та світовими традиціями у виконавстві, музикознавстві та музичній педагогіці.

Тривалість заходу: 8 год. / 0,24 кредиту СКТС
Форма участі: слухач (дистанційно, zoom)

Ліна БОГОДИСТА
директор Обласного методичного кабінету
навчальних закладів мистецтва та культури



29-30.04.2025 р.




Департамент
культури і туризму
Полтавської обласної
державної адміністрації





ЧО "Центр української пісні
"Народна філармонія" (м. Київ)

КВЕД 85.59

Сертифікат / Certificate

№ 025020406646

підтверджує, що **Сердюк Карина Володимирівна** confirms that

брав(-ла) участь у I Міжнародній науково-практичній конференції
«УКРАЇНОСПІВ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО СУЧАСНОСТІ»
04-06 лютого 2025 року, м. Полтава-Київ (Україна)
Тривалість заходу: 18 год. / 0,54 кредиту ЕКТС
Форма участі: слухач (дистанційно, zoom)

participated in the I International Scientific and Practical Conference
"UKRAINIAN SINGING: FROM TRADITION TO PRESENT TIME"
February 4-6, 2025, Poltava-Kyiv (Ukraine)
Event duration: 18 hours. / 0.54 ECTS credit
Form of participation: listener (remotely, zoom)

та набув(ла) таких компетентностей, передбачених стандартами мистецької освіти: професійні, інноваційні, мистецько-творчі а саме:

- здатність використовувати нові професійні знання та навички в процесі педагогічної діяльності;
- вміння аналізувати та використовувати здобутки національної культури і мистецтва в освітньому процесі;
- підвищення фахової кваліфікації викладачів українського – народного, академічного та естрадного;
- використання інноваційних технологій навчання українського;
- поглиблення знань з питань інтерпретації музично-фольклорних зразків для застосування у власній педагогічній та виконавській практиці;
- ознайомлення з міжнародною програмою по збереженню та відтворенню мовно-музичних діалектів України «Збережи мову і культуру своєї бабусі»;
- вміння впроваджувати здобутки провідних науковців, виконавців сучасності України та світу в освітній процес.

Ліна БОГОДИСТА
директор Обласного методичного кабінету
навчальних закладів мистецтва та культури
Lina BOHODYSTA
Director of the regional methodological office
educational institutions of art and culture

Руслана ЛОЦМАН
заслужена артистка України, голова громадської
організації «Центр української пісні
"Народна філармонія"»
Ruslana LOTSMAN
honored artist of Ukraine, head of the
non-government organization
"The Folk Philharmony"



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ А. С. МАКАРЕНКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА
НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО СТУДЕНТІВ, АСПІРАНТІВ, ДОКТОРАНТІВ ТА МОЛОДИХ УЧЕНИХ



СЕРТИФІКАТ

учасника
V Студентської наукової конференції
**КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО:
АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ**
Сердюк Карині Володимирівні

25 жовтня 2024 року, м. Суми

Ректор
СумДПУ імені А.С.Макаренка

Ю.О.Ляной







КВЕД 85.59



Департамент
культури і туризму
Полтавської обласної
державної адміністрації



Сертифікат

№ 0025032021301

підтверджує, що

Сердюк Карина Володимирівна

взяв(ла) участь

у **ВСЕУКРАЇНСЬКІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ «СВІТОЧІ ЕПОХИ БАРОКО», ПРИСВЯЧЕНОЇ 340-РІЧЧЮ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Й. С. БАХА, Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ, Д. СКАРЛАТТІ**

учнів, студентів та викладачів мистецьких навчальних закладів Полтавської, Івано-Франківської, Одеської, Чернівецької, Львівської, Херсонської, Хмельницької, Харківської, Дніпропетровської, Черкаської, Кіровоградської, Рівненської, Київської, Чернігівської, Закарпатської, Вінницької, Житомирської, Тернопільської, Сумської, Запорізької, Донецької та Волинської областей (план додається)

та набув(ла) таких компетентностей, передбачених стандартами мистецької освіти – інтегральних, інформаційно-пізнавальних, психолого-педагогічних, загальнокультурних, а саме:

- здатність до аналізу та оцінювання досягнень культури та мистецтва в процесі вирішення творчих завдань та проблем в педагогічній діяльності;
- використання мотиваційних психолого-педагогічних технологій у позанавчальній роботі з учнями для залучення їх до участі в публічних заходах;
- опанування навичками аналізу особливостей синтезу, інтеграції мистецтв у світовому мистецькому просторі;
- поглиблення загальних фахових знань у сфері барокової музики;
- оволодіння новими знаннями і методами творчої діяльності на засадах самоосвіти та застосування сучасних інформаційних технологій у вирішенні фахових завдань;
- вміння використовувати знання про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методології музичного мистецтва;
- вміння аналізувати здобутки світової культури і мистецтва в освітньому процесі.

Тривалість заходу: 7 год. / 0,21 кредиту ЕКТС
Форма участі: слухач (дистанційно, zoom)

Ліна БОГОДИСТА
директор Обласного методичного кабінету
навчальних закладів мистецтва та культури



20-21.03.2025 р.