

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА  
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
Кафедра режисури та хореографії

**ДАЦКО ЕВЕЛІНИ ІГОРІВНИ**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ ТА ОСНОВНИХ  
ПРИНЦИПІВ РОБОТИ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ  
«ПРЕМ'ЄРА» ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»**

**Магістерська робота**

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Спеціальність 024 Хореографія

**Науковий керівник:**

доцент, кандидат філологічних  
наук, доцент кафедри режисури та  
хореографії

Луцько Петро Євгенович

**Львів – 2025**

## **ЗМІСТ**

### **РОЗДІЛ 1 ІСТОРИЧНІ ТА КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ВЛАСНЕ КАФЕДРИ ТА ЇЇ ТЕАТРУ ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

1.1 Етапи становлення та еволюція кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка.....	12
1.2 Формування та розвиток театру УБТ «ПРЕМ'ЄРА»: історичний контекст та значення .....	25
Висновки до розділу 1 .....	28

### **РОЗДІЛ 2 ДОСЛІДЖЕННЯ РЕПЕРТУАРУ ТА ОСНОВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

2.1 Аналіз репертуару театрального колективу УБТ «ПРЕМ'ЄРА»: тенденції та особливості.....	30
2.2 Роль основних принципів хореографії в досягненні професійних результатів у танцювальному мистецтві (на прикладі праць проф. О. Петрика) .....	38
Висновки до розділу 2 .....	49

### **РОЗДІЛ 3 ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ БАЛЕТУ «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»**

3.1 Балетмейстерський задум та опис балету «Весілля Фігаро».....	51
3.2 Організація репетиційного процесу та формування сценічних образів у балеті «Весілля Фігаро».....	58
3.3 Педагогічні ознаки в контексті роботи з виконавцями.....	64
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	72
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	75

## ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлена сучасними тенденціями розвитку українського хореографічного мистецтва та зростанням ролі мистецької освіти у формуванні національного культурного простору. Аналіз історичних, культурних та мистецьких засад діяльності кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, а також дослідження репертуару та творчої практики театру УБТ «Прем'єра» набувають особливого значення у кількох аспектах.

По-перше, вивчення етапів становлення кафедри та розвитку університетських театрів дозволяє простежити безперервність національних хореографічних традицій, їх трансформацію та адаптацію до сучасного мистецького середовища. В умовах воєнних та післявоєнних соціокультурних змін збереження та інтерпретація української культурної спадщини є одним із ключових завдань гуманітарної науки та мистецької педагогіки.

По-друге, аналіз репертуару театру УБТ «Прем'єра» та визначення його художніх і педагогічних орієнтирів сприяє осмисленню актуальних тенденцій розвитку українського балетного театру. Системне опрацювання репертуарних принципів дозволяє виявити специфіку творчих пошуків театру, а також його внесок у формування професійного середовища хореографів-початківців.

По-третє, дослідження ролі основних принципів хореографії, зокрема наукових підходів, розроблених проф. О. Петриком, сприяє удосконаленню методичних засад сучасної хореографічної освіти. Залучення теоретичних положень до аналізу сценічної практики розширює навчальні можливості та педагогічні перспективи в галузі хореографії та режисури.

По-четверте, художній аналіз балетмейстерської постановки «Весілля Фігаро» є значущим для виявлення механізмів інтерпретації класичного репертуару в умовах університетського театру. Вивчення репетиційного

процесу, сценічного втілення образів та педагогічних підходів у роботі з виконавцями дає змогу охарактеризувати специфіку творчої підготовки артистів, підвищує рівень сценічної культури та професіоналізації виконавців.

Таким чином, дослідження є актуальним як у теоретичному, так і в практичному вимірах: воно сприяє розвитку українського балетного театру, оновленню мистецько-педагогічних підходів, формуванню сучасних методик інтерпретації класичного хореографічного репертуару та збереженню культурної спадщини України.

**Об'єкт дослідження** – процеси інтерпретації класичного хореографічного репертуару в сучасних умовах.

**Предмет дослідження** – особливості формування репертуару та інтерпретації класичного хореографічного матеріалу в діяльності театру УБТ «Прем'єра».

**Мета дослідження** – здійснити художній аналіз інтерпретації класичного матеріалу на прикладі хореодрами «Весілля Фігаро», визначивши хореографічні, методичні та педагогічні принципи, що сприяють професійному зростанню виконавців.

Поставлена мета передбачає вирішення ряду взаємопов'язаних завдань, а саме:

- визначити історичні передумови та етапи становлення кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка;
- дослідити історичний розвиток і мистецьку діяльність університетського балетного театру УБТ «Прем'єра» у контексті культурного та театрального середовища університету;
- проаналізувати репертуар театру УБТ «Прем'єра», визначивши його основні жанрові, стильові та художні особливості;

- розкрити роль основних принципів хореографічного мистецтва на основі наукових праць проф. Олега Петрика та з'ясувати особливості їх реалізації у діяльності театру УБТ «Прем'єра»;

- здійснити комплексний аналіз балетмейстерського задуму, композиційної структури та художніх особливостей хореодрами «Весілля Фігаро» як зразка інтерпретації класичного репертуару;

- охарактеризувати організацію репетиційного процесу та педагогічні підходи до роботи з виконавцями у постановці «Весілля Фігаро»;

- сформулювати методичні рекомендації щодо вдосконалення процесу інтерпретації класичного хореографічного репертуару в університетському театрі УБТ «Прем'єра».

**Методи і методологія:** при дослідженні теми в роботі було використано такі загальні наукові методи:

- історико-культурний метод – для аналізу умов становлення кафедри та театру УБТ «Прем'єра».

- аналіз і узагальнення наукової літератури – для опрацювання джерел з історії хореографії, педагогіки танцю, сценічної режисури;

- описовий метод – для характеристики репертуару театру та сценографічно-музичного рішення хореодрами «Весілля Фігаро»;

- мистецтвознавчий аналіз – для вивчення художньої структури постановки, хореографічної лексики та сценічних образів;

- порівняльний метод – для зіставлення особливостей трактування класичного матеріалу з тенденціями сучасної хореографічної інтерпретації;

- спостереження та аналіз репетиційного процесу – для виявлення педагогічних прийомів роботи з виконавцями;

- синтез та узагальнення – для формулювання висновків і рекомендацій щодо подальшого розвитку репертуарної політики театру.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що *вперше*:

– Здійснено цілісний аналіз історичного розвитку та мистецької діяльності університетського балетного театру УБТ «Прем'єра» у контексті формування хореографічної освіти Львівського національного університету імені Івана Франка.

– Визначено особливості застосування основних принципів хореографічного мистецтва (на основі праць проф. Олега Петрика) у професійній підготовці виконавців театру УБТ «Прем'єра».

– Проведено художній аналіз хореодрами «Весілля Фігаро» як актуального прикладу інтерпретації класичного репертуару в сучасному університетському балетному театрі.

– Виявлено педагогічні та репетиційні методи формування сценічних образів виконавців, що забезпечують підвищення рівня їхньої професійної майстерності.

#### **Огляд літератури та стан вивченості теми:**

Історичний розвиток кафедри режисури та хореографії та становлення театру УБТ «Прем'єра» висвітлений у працях О. Петрика [19, 20, 21], О.Плахотнюка [24,25,26,27,28] та довідкових виданнях ЛНУ [33], де подано відомості про етапи формування освітнього середовища й творчих колективів університету. Інтерв'ю та спогади Олега Петрика [9, 16] про історію балетної трупи Львівської опери дозволяють простежити культурні витoki й умови розвитку локальної хореографічної традиції. Попри це, цілісний аналіз взаємодії кафедри та театру «Прем'єра» у науковій літературі [10] представлений фрагментарно, що визначає актуальність дослідження.

Питання професійної підготовки танцівників ґрунтовно розкриті у працях О. Петрика, Г. Березової, Ю. Безпаленко й Г. Горбачук [1, 2, 4, 5, 22, 23], які підкреслюють важливість системності класичного тренажу та формування виконавської техніки. Методичні джерела В. Левицького і О. Лукашова [16,17] окреслюють основні принципи побудови хореографічної постановки та сценічної композиції, що важливо для аналізу репертуару театру УБТ «Прем'єра». У наукових матеріалах про театр «Прем'єра» [31]

подано сучасні відомості про його функціонування, однак комплексного аналізу тенденцій репертуарної політики немає, що залишає простір для дослідницького доповнення.

Художньо-педагогічні питання організації репетиційного процесу та формування сценічних образів частково висвітлені у працях про методику роботи хореографа [17,18] і теоретичних дослідженнях про моделі виховання творчої ініціативи у виконавця хореографічного твору (В. Сабодаш, А. Демещук) [29]. Унікальним джерельним матеріалом виступають інтерв'ю з викладачами кафедри та представниками театру [9,10,11,12,13,14,15,16,17], що дають можливість реконструювати реальні постановницькі та педагогічні практики. Однак детальний аналіз конкретної вистави «Весілля Фігаро» в науковій літературі відсутній, що підкреслює новизну обраного напрямку дослідження.

**Апробація дослідження.** Дослідження здійснювалось шляхом оприлюднення його матеріалів у доповідях та повідомленнях на міжнародних та всеукраїнських конференціях, серед них:

XIX Всеукраїнська науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри». Тема доповіді: «Методичний комплекс гімнастики за професором Олегом Петриком». (м. Львів, 15.11.2024 р.).

XV Всеукраїнська науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри». Тема доповіді: «Створення кафедри режисури та хореографії у Львівському національному університеті імені Івана Франка». (м. Львів, 10.11.2022 р.).

XVIII Всеукраїнська студентська наукова конференція «Культурно-мистецькі процеси в Україні у контексті європейського наукового простору». Тема доповіді: «UBT «Premiera»: балетний театр, що підкорює Європу та світ». (м. Львів, 29.04.2025 р.).

XXI Всеукраїнська науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та студентів. «Хореографічна культура – мистецькі виміри». Тема

доповіді: «Походження та історичний розвиток танцювальної термінології».  
(м. Львів, 06.11.2025 р.).

II Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецтво, мистецька та позашкільна освіта: історія, теорія, практика, перспективи взаємодії». Тема доповіді: «Семантичні особливості та класифікація танцювальної термінології». (м. Полтава, 27.11.2025 р.).

Публікації:

Дацко Е. І. Методичний комплекс гімнастики професора Олега Петрика. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : збірник статей / упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : Кафедра режисури та хореографії, факультет культури і мистецтв, ЛНУ імені Івана Франка, 2024. Вип. 18. С. 129–140.*

Дацко Е. І. УВТ «Premiera»: балетний театр, що підкорює Європу та світ. *Культурно-мистецькі ескізи : зб. студентських наук. пр. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2025. (прийнято до друку).*

Стригун Ф., Луньо П., Дацко Е. Формування хореографічної освіти у Львівському національному університеті імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів, 2024. Вип. 25. С. 182–187.*

Дацко Е. І. Походження та історичний розвиток танцювальної термінології. Львів, 2025. (прийнято до друку)

Дацко Е. І. Семантичні особливості та класифікація танцювальної термінології. Полтава, 2025. (прийнято до друку)

### **Структура роботи:**

Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. Кожен розділ логічно продовжує попередній і спрямований на поетапне розкриття завдань дослідження.

Вступ містить обґрунтування актуальності обраної теми, визначення мети, завдань, об'єкта і предмета дослідження, методів роботи, наукової новизни та практичної значущості дослідження.

Розділ 1 – «Історичні та культурні аспекти розвитку власне кафедри та її театру Львівського національного університету імені Івана Франка»

У підрозділі 1.1 «Етапи становлення та еволюція кафедри режисури та хореографії» висвітлено ключові етапи формування кафедри, її місце в системі мистецької освіти університету, провідні викладачі та їхній внесок у розвиток професійної хореографічної школи. Розкриваються історичні передумови та культурні чинники, що вплинули на становлення освітньо-творчої платформи кафедри.

Підрозділ 1.2. «Формування та розвиток театру УБТ «Прем'єра»» присвячено становленню університетського балетного театру як унікального творчого осередку. Аналізуються етапи розвитку театру, його роль у професійній підготовці студентів-хореографів, особливості формування художнього репертуару та культурна значущість для мистецького середовища Львова.

У висновках до розділу 1 узагальнюються результати історичного та культурологічного аналізу, виокремлюються чинники, що визначили становлення кафедри та театру, підкреслюється їхня роль у формуванні сучасної хореографічної освіти.

Розділ 2 – «Дослідження репертуару та основ хореографічного мистецтва»

Підрозділ 2.1. «Аналіз репертуару УБТ «Прем'єра»: тенденції та особливості» містить аналіз художнього репертуару театру, його жанрово-стильових характеристик і динаміки розвитку. Визначаються ключові тенденції, що формують творчу спрямованість колективу, а також значення репертуару для фахового становлення майбутніх артистів і педагогів-хореографів.

У підрозділі 2.2. «Роль основних принципів хореографії за проф. О. Петриком» розглядаються базові принципи хореографічного мистецтва, розроблені проф. О. Петриком, та їхнє практичне втілення у репетиційній та сценічній роботі УБТ «Прем'єра». Аналізується вплив цих принципів на

якість виконання, стилістичну цілісність та професійну майстерність артистів.

У висновках до розділу 2 окреслено значення репертуарної політики та застосування фундаментальних хореографічних принципів у формуванні творчої та професійної компетентності виконавців.

Розділ 3 – «Художній аналіз хореографічної постановки «Весілля Фігаро»»

Підрозділ 3.1. «Балетмейстерський задум та опис вистави» розкриває художню концепцію постановки, особливості структурної побудови вистави та використані балетмейстерські прийоми. Описано логіку драматургічного розвитку, характерні риси інтерпретації та взаємодію музичного й хореографічного матеріалу.

У підрозділі 3.2. «Репетиційний процес та створення сценічних образів» проаналізовано організація репетиційної роботи, методи підготовки виконавців та етапи формування сценічних партій. Особливу увагу приділено співпраці балетмейстера з артистами, пошуку пластичної виразності та побудові переконливих сценічних образів.

Підрозділ 3.3. «Педагогічні аспекти роботи з виконавцями» описує педагогічні принципи, застосовані під час підготовки постановки, методи формування технічних і артистичних навичок, а також освітньо-виховний потенціал роботи над класичним репертуаром.

У висновках до розділу 3 підсумовано результати художнього та педагогічного аналізу постановки, визначено ключові чинники, що забезпечили цілісність інтерпретації та високий рівень виконавської підготовки.

Загальні висновки підсумовують результати дослідження, узагальнюють ключові положення, окреслюють методичні та практичні рекомендації щодо вдосконалення інтерпретації класичного репертуару та розвитку театральної практики університетського балету.

Список використаних джерел містить наукові джерела, аналітичні праці, методичні матеріали та публікації, які слугували теоретичною базою роботи.

# РОЗДІЛ 1

## ІСТОРИЧНІ ТА КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ВЛАСНЕ КАФЕДРИ ТА ЇЇ ТЕАТРУ ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

### 1.1 Етапи становлення та еволюція кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка

У зв'язку із здобуттям Україною Незалежності та переходу до ринкової економіки спільнотою провідних хореографів Львова на чолі з народним артистом України Олегом Петриком було проведено аналіз галузі хореографічного мистецтва. На основі цього було виведено основні проблеми та шляхи їх подолання.

Зокрема, було виявлено проблему відсутності достатньої кількості вищих навчальних закладів в Україні, які б повною мірою забезпечували кількісно і якісно потреби галузі хореографії. Було розпочато роботу над проєктом створення вищої школи хореографічного мистецтва.

Стратегічно цей процес був поділений на кілька складових:

- створення матеріально–технічної бази;
- формування команди високо–професійних науково–педагогічних працівників;
- створення навчально–методичної та наукової бази;
- вибір організаційно–правової форми функціонування вищої навчальної школи;

Перший етап по створенню матеріально–технічної бази був надзвичайно складним, адже приміщення, які знайшов Олег Петрик були руїнами будинку культури будівельників ще й до того більшість з них перебували в оренді більше десяти юридичних структур, окрім кількох балетних залів нижнього поверху. Проте саме ці зали були в найжахливішому стані, що їх навіть ніхто не хотів брати в оренду, хоч вони і перебували в центрі міста Львова [9].

Тодішній головний архітектор Львова Володимир Швець, оглянувши стан будівлі, зазначив, що її технічний і конструктивний стан є настільки незадовільним, що доцільніше звести нову школу на іншому місці, ніж здійснювати капітальний ремонт існуючого приміщення [8].

Першими, хто підтримали ідею передачі цих приміщень під цей проєкт були колишній мер Львова Василь Куйбіда та його заступник Олександр Сендега. Вони не тільки передали приміщення, а й зробили все можливе, щоб з доброї волі всіх орендарів даного будинку переселити у інші об'єкти Львова [8].

За ініціативи соліста Львівського національного театру опери і балету ім. С. Крушельницької, народного артиста України Олега Петрика Олеговича та його батька Олега Петрика Михайловича розпочато ремонтні роботи щодо створення Академії танцю по вулиці Стефаника 10. [16].

У свої книжці відомий громадський діяч та письменник Олег Петрик (старший) згадує ці моменти так: «Найперше, коли ми з сином і ще одним колегою прийшли в нижні зали, то побачили напівруїну. В одному з нижніх залів площею до 90 квадратних метрів, де колись була циркова студія, стіни були понівечені, штукатурка на них облетіла, підлога прогнила, до стін не можна було доторкнутися, бо било електричним струмом. У другому нижньому залі площею до 80 квадратних метрів, де колись організовували виставки меблів, на сирих стінах клаптями висіли відклеєні сірі шпалери, що нагадувало сцену з фільму за М. Гоголем «Вій». Не вистачало лише вурдалаків. По підлозі проходили труби діаметром 10 см, нібито для опалення, обшиті дощечками. Стіни також були обшиті плитами ДСП і покриті нітролаком, який прекрасно горить. Підлога була з паркету, постеленому на бетон зі смолою. Від вологи паркет здувся, утворилися горби висотою до 5 сантиметрів, світла ніде не було. Ми взялися за ремонт нижніх залів, збили всю штукатурку, викинули всі щити ДСП і дерев'яні бруски та дошки, що обшивали труби опалення, як того вимагали пожежники» [20, с. 587].

Голову Львівської обласної адміністрації Михайла Гладіля запалила ідея створити у Львові балетну академію і він пообіцяв допомогти та втілити проєкт у реальність.

Олегом Петриком вдалось запалити небайдужі серця і до відновлення будинку заради цієї величної мети долучилися десятки будівельних фірм, керівники заводів, підприємств, організацій, промислових, продовольчих ринків та тисячі людських душ.

Олег Петрик у інтерв'ю додав: «Олександр Сендега, Юрій Карвацький, Віталій Бут, Володимир Пашак, Зеновій Громик, Юрій Рудавський, Олег Заремба, Петро Березький, Роман Феदिшин, Володимир Александрів, Орест Лижник та багато інших долучалися до ремонтних робіт і робили все можливе, щоб ідея була реалізованою. Найбільший вклад у створення та розвиток матеріально-технічної бази протягом десятиліть вніс Писарчук Петро, який здійснив ремонтні роботи безкорисно на десятки мільйонів гривень» [9].

Усі зусилля могли стати марними якби не колишній ректор Львівської національної політехніки Юрій Рудавський. Він взяв під свій патронат усю проєктну документацію. Вона була розроблена Проєктно-конструкторською організацією «Політехніка» під керівництвом Ярослава Тиханського [9].

Проблема полягала у тому, що без погоджених проєктів і дозволів на початок будівельних робіт жодна будівельна організація на могла приступити до ремонту будинку. Ціни на цей проєкт починались від 30000 гривень (на той час приблизно 6000 доларів) [9].

Олег Петрик (старший) у своїй книзі розповідає: «Незважаючи на мороз та сніг, робота кипіла, всі невпинно працювали аби довести приміщення до належного виду. Скільки здоров'я, сил та коштів було вкладено для реалізації цього проєкту! Олег Петрик (молодший) працював на двох роботах: артистом балету в оперному театрі і в юридичній фірмі, адже закінчив юридичний факультет у Львівському національному університеті імені Івана Франка, і ще встигав планувати і виконувати різні роботи в

майбутній балетній академії. Отримані гроші також вкладав в оплату робіт і придбання матеріалів» [19, с. 591].

Батько його виконував підготовчі роботи для проведення електрики, опалення, укладання керамічної плитки, монтаж каналізації та іншого [20, с. 591].

Ще майже два роки працювали над роздягалками, душовими, туалетами. Паралельно відбувалися заняття, репетиції та уроки балету [20, с. 589].

З 2000 років починають діяти балетні студії, класи тут проводять Володимир Вичегжанін, Лілія Граджуліс, Андрій Глазшнейдер та інші провідні діячі класичного танцю. З 2006–2010 років в займаються студенти циклової комісії хореографічних дисциплін Львівського державного училища культури і мистецтв [19, с. 587].

Коли роботи підходили до завершення, Олега Петрика запросили очолити кафедру хореографії у Львівському державному училищі культури і мистецтв. Він погодився і удосконалив навчальний процес, перевівши викладання хореографічних дисциплін у новостворений комплекс за адресою Стефаника 16а.

Незважаючи на фінансові труднощі щодо оплати комунальних послуг, адже все оплачував сам, йому вдалось протягом кількох років досягти вагомих успіхів у розвитку хореографічного напрямку училища. За кредити, які він брав для оплати комунальних послуг довелось продати батькову творчу майстерню, але саме цей досвід роботи допоміг йому зрозуміти специфіку навчального процесу, а команда сформована ним в училищі стала основою новоствореної вищої школи хореографічного мистецтва у Львові [9].

Після довгих років підготовки, у 2010 році народним артистом України Олегом Петриком було засновано вищу школу хореографічного мистецтва у Львівському національному університеті імені Івана Франка, за підтримки професора Івана Вакарчука, народного артиста, професора

Богдана Козака, народного артиста, професора Федора Стригуна. Цьому передувала велика і клопітка праця протягом десятиліття, тисячі людей різних професій, які були об'єднані заради поставленої мети і заряджені неймовірною енергією Олега Петрика і його вірою у здійснення, на перший погляд нездійснених мрій [9].

Таким чином, 8 січня 2009 року у приміщенні на вулиці Стефаника 10 у Львові відбулась зустріч, яка поклала початок створення вищої школи хореографічного мистецтва у Львові. У зустрічі брали участь Міністр освіти і науки України Вакарчук Іван Олександрович, декан факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка Козак Богдан Миколайович, народний артист України Олег Петрик та відомий український політичний діяч Олег Петрик (старший). Іван Вакарчук зацікавився ідеєю Олега Петрика про створення вищої школи хореографічного мистецтва та за посередництвом Богдана Козака ініціював дану зустріч, на якій запропонував розширити авторський проєкт Олега Петрика по створенню його школи у більш об'ємних масштабах. А саме, об'єднати зусилля та створити всі рівні професійної хореографічної освіти спільно з Львівським національним університетом імені Івана Франка шляхом ліцензування відповідних освітньо– кваліфікаційних рівнів [9].

Згідно з домовленістю на Олега Петрика покладалося забезпечення навчального процесу матеріально–технічної бази, необхідним інвентарем та обладнанням, підбір команди високо–професійних хореографів, балетмейстерів, постановників, репетиторів, педагогів, науковців у галузі хореографії, а також розробка усієї документації, необхідної для ліцензування спеціальності «Хореографія» [9].

Приміщення в центрі міста, близько двох тисяч квадратних метрів, яке він з батьком, залучивши небайдужих людей, створювали протягом десяти років надавалось університету безкоштовно для забезпечення навчального процесу. Сам університет із свого боку забезпечував зарплату викладачам та оплату комунальних послуг. Вже наступного дня було розпочато процес

формування ліцензійної справи, а також формування майбутньої команди кафедри. З перших днів, усі викладачі спільно взялися за розробку навчально-методичного комплексу. Велику роль у цьому процесі, а саме розробка більшості документів, відіграв Олександр Плахотнюк. Його неабиякий хист до роботи з документами забезпечив надійний фундамент для подальших кроків Олега Петрика по ліцензуванню спеціальності [30, с.184].

У перший рік на навчання на кафедру хореографії у Львівський національний університет було надбано 30 студентів, дві групи. Було здійснено перший набір студентів на I курс (на базі загальної середньої освіти) та на III курс (на базі спеціальної середньої освіти, диплом молодшого спеціаліста). Студенти вивчають різні види і форми хореографічного мистецтва, здобувають професійні навички у галузі виконавської майстерності, а також як майбутні постановники-хореографи. [32]. Так почала ставати на ноги вища школа танцю у Львові. Вони отримують кваліфікацію «Бакалавр хореографії. Вчитель хореографічних дисциплін. Керівник танцювального колективу. Артист балету». «Щоб зробити щось вартісне, створити добру команду артистів–професіоналів не треба шкодувати ні часу, ні коштів. Цей принцип треба застосовувати у всіх сферах життя, не тільки у творчій, а й у виробничій, економічній, соціальній», – сказав Петрик О. М. [20, с. 587].

Першопочатково було визначено стратегічні цілі та окреслено план їх реалізації. Олег Петрик признався, що не очікував такого глобального розвитку його ідей, оскільки на початку цілі були набагато скромнішими, проте його нестримне бажання та віра, що Бог у добрих справах завжди допомагає привели до неймовірних результатів: ліцензування та акредитація освітньо–кваліфікаційного рівня «Бакалавр», ліцензування та акредитація освітньо–кваліфікаційного рівня «Спеціаліст», ліцензування та акредитація освітньо–кваліфікаційного рівня «Магістр», створення та затвердження паспорта наукової спеціальності «Хореографічне мистецтво» та ліцензування і відкриття першої в історії України аспірантури за освітньо–науковим рівнем

«Доктор PHD», Студентський науковий гурток, Український балетний театр «Прем'єра», Український балетний театр «Прем'єра–Фольк», Студентський постановочний театр, Ансамбль народного танцю, Підготовчий ансамбль народного танцю, Ансамбль сучасного танцю, Лабораторія сучасного танцю, Ансамбль теп танцю, Міжнародні фестивалі і конференції, Світовий конгрес UNESCO та багато інших значущих подій [9].

Кульмінацією формування вищої школи хореографічного мистецтва у Львова стало затвердження 26 травня 2014 року Міністерством освіти і науки України паспорта наукової спеціальності «Хореографічне мистецтво» (наказ № 642). Ініціатором цього доленосного для хореографічного мистецтва України був Олег Петрик. Він разом з кандидатом мистецтвознавства Денисом Шаріковим розробили проект паспорта, який був взятий за основу. І у 2016 році було ліцензовано і відкрито першу в історії України аспірантуру за освітньо–науковим рівнем «Доктор PHD» [5,с.224].

Кафедрою започатковано проведення науково–практичних конференцій: Міжнародний конгрес Міжнародної танцювальної ради при ЮНЕСКО (CID UNESCO) присвячений дослідженням у сфері танцю (2017, 2019 роки). Міжнародну науково–практичну конференція «Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва: тенденції та перспективи розвитку» (2010–2018 років). Всеукраїнська науково-практична конференція «Педагогічні, психологічні та медико–біологічні аспекти в хореографії та спорті» (2016–2019 роки); Всеукраїнської науково–практична конференція молодих вчених, магістрантів та студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри» та інше [25, с. 45].

Отже, можна зробити підсумок, що через проблему відсутності достатньої кількості вищих навчальних закладів в Україні, які б вповні забезпечували кількісно і якісно потреби галузі хореографії, Олегом Петриком було розроблено проект, який успішно реалізувався і як наслідок вже тривалий час невід'ємною частиною Львівського національного

університету імені Івана Франка є кафедра режисури та хореографії на факультеті культури і мистецтв, яка актуалізувала питання започаткування творчої діяльності в рамках навчального процесу у закладі.

Завдяки вдало підбраному колективу кафедри – високопрофесійних хореографів та науковців, патріотів своєї справи і держави було реалізовано плани створення кафедри.

Кожен задіяний вніс свою лепту для успішної реалізації власної частини роботи. Наприклад, Софія Маркевич, викладач–асистент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, а також старший лаборант кафедри за сумісництвом, займалась більш технічною роботою, вона назвала її «невидимою та не дуже творчою», проте у розвитку кафедри, це безумовно відіграло фундаментальну роль. Це дуже технічні процеси: графіки, розклади, але без цього кафедра не могла би бути на такому рівні, якому вона є [11].

Також вагомий внесок у становленні кафедри, особливо її навчально–методичної складової вніс Олександр Плахотнюк, який взяв на себе розробку більшої частини документації, що забезпечило кафедрі стійкість перед викликами бюрократичних реалій [9].

Одним з рушіїв творчої активності і джерелом творчої винахідливості на кафедрі стала доцент кафедри режисури та хореографії, заслужений діяч естрадного мистецтва України Оксана Лань. Під її керівництвом студентами було створено більше сотні хореографічних вистав, тисячі хореографічних номерів, які є здобутком студентського постановочного театру танцю під її керівництвом [9].

Оксана Лань є третьою складовою серед засновників кафедри, адже розробила не одні папери, не одну наукову роботу завдяки яким кафедра існує. «Художньо–мистецький стиль, ідеї, творчість, розвиток особистості, креативність, художня складова – це я, не побоюся цих слів», – додала Оксана Лань [14].

Олег Кузик – доцент кафедри Львівського національного університету. На початку її створення допомагав упровадженні державних іспитів, тобто надавалось приміщення на безкоштовній основі – сцена палацу творчості дітей та юнацтва Галичини. Зараз, а саме останні три роки його допомога, окрім високопрофесійної викладацької, полягає в удосконаленні матеріально-технічної бази: створює кращі умови для занять і надає більш привабливий вигляд приміщенню, щоб воно надихало та сприяло творчому розвитку [13].

Улюбленицею студентства і активним генератором виявлення творчих танцювальних талантів на кафедрі є Надія Кіптілова. Саме її творча робота – «Легенда гір» надихнула Олега Петрика до створення вищої школи на базі Львівського національного університету імені Івана Франка[12].

Юлія Безпаленко від початку становлення кафедри хореографії опікувалась крилом класичної хореографії. В минулому вона була солісткою Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. Окрім цього їй пощастило навчатись у великого педагога Володимира Вичегжаніна, який бачив у ній не лише балерину, а перспективного педагога. Саме він рекомендував Олегу Петрику при створенні освітнього закладу залучити Юлію Безпаленко враховуючи її осмислений та структурований підхід до класичного танцю. З перших днів вона активно і віддано розпочала вибудовувати на кафедрі різні підходи для навчання класичного танцю [9].

Велика кількість історій зосереджена на тому, яким саме був початок діяльності викладацького колективу у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка на кафедрі хореографії. Частина з них – дивовижно спонтанна, частина – успадкована та професійно передбачувана, а ще інша – символічна. Однією саме з таких історій була розповідь про кар’єрний старт Софії Маркевич: «Працюю на кафедрі з 2011 року з першого квітня, день мого народження і день мого приходу на кафедру. Працювала як лаборант: документація, всі паперові справи, списки, графіки, розклади,

навантаження, – це все було і залишається у моїй компетентності». Натомість Софія Маркевич зазначає, що професійний ріст і, як наслідок, перекваліфікація як працівника були не за горами: «А ось з 2012 року спробувала себе як викладач–асистент кафедри, і оскільки я маю філологічну освіту, то довелось викладати основи наукових досліджень для студентів–хореографів, дуже творчих студентів, яким наукова діяльність була геть далекою, але, напевно, внаслідок такого цілеспрямованого особистого пошуку мені все–таки вдалося студентів налаштувати, що хореографія – це не тільки творчість, але й може бути наукова діяльність, це й можуть бути виступи на творчих конференціях і тому працюю власне в цій царині» [11].

У кожного викладача свій підхід до студентів: хтось застосовує більш строгий, а хтось – дипломатичний. Наприклад, Юлії Безпаленко подобається золота середина: «Завжди кажу студентам, що на парі я викладач, а вийшовши з пари, ми можемо спілкуватися як просто друзі, знайомі. Якщо просто дипломатичний – росту не буде, і це не завжди правильно. Як викладач, я повинна вимагати і хочу бути строгою, але стараюсь бути дипломатичною на перервах і поза навчанням» [10].

Олександр Плахотнюк відповів на запитання так: «Залежить від курсу, групи, рівня освіти бакалавр, магістр, аспірант. Бакалавр – більш строгий, вимогливий, багато контролю над діями студентів. Магістр – мотивування, дискусія, спілкування. Аспіранти – діалог колег, спрямування напрямку наукового пошуку, супроводження до кінцевого результату» [15].

Софія Маркевич надає перевагу ні строгому, ні дипломатичному, вона назвала його «людяним» підходом: «Я прохожу кожного року різні стажування, аби підвищити свою кваліфікацію, тому щороку і я є як учень. Тому у педагогічній роботі часто звертаю увагу на те, що, якщо до студентів ставитись агресивно, строго, то така співпраця не спрацює. Це вже вища школа, де є самодостатні дорослі люди, люди–особистості. Комусь важче, комусь легше, але я завжди стараюсь дати практичні завдання, навички, які допоможуть студентам все–таки написати курсову, магістерську чи виконати

будь-яке інше завдання. Я створюю завжди такі умови, аби студенти виконали все, і всім було комфортно» [11].

Не кожна сфера діяльності відразу працює як досвідчений механізм: успіх та перспектива залежать від мотивації не тільки викладача, а й студента. Під час інтерв'ю деякі викладачі зізнались, що на сьогодні кафедра існує на основі того, що вже є напрацьованим, а хотілося більше працювати над мінусами та одразу їх вирішувати. Олег Кузик додав: «Перший компонент, який необхідно вдосконалити на кафедрі – це матеріально-технічна база, яка завжди потребує догляду та впорядкування. Другий – відновлення хороших давніх традицій, адже COVID та війна, зруйнували єдність, спілкування одне з одним, пошук компромісів. Ми живемо в соціумі, тому нам необхідно спілкуватися і шукати що буде корисним для майбутньої професії» [13].

За словами викладачів перші набори студентів та випускники, викладачам кафедри запам'яталися найбільше, адже вони вчилися разом із ними: здобували досвід, бачили помилки. Юлія Безпаленко додала: «Я максималістка, тому люблю студентів, які максимально відносяться так само до себе. Найбільше мені запам'яталися: Надія Кіптілова, тому що вона не тільки мій учень, а ще й зараз моя колега і я бачу те, що вона взяла в мене, в інших викладачів, Настя Байдіна, Христина Скорубська, з перших – Микола Рожко, Оксана Вишка, Рокса Мокрій, Володимир Пантелеймонов – до кафедри не дотичні, але все одно увійшли в життя» [10].

Оксана Лань відповіла: «Напевно найбільше пам'ятаю тих, з якими до сьогоднішнього дня підтримую зв'язки: Юрій Кульчицький, Надія Кіптілова, Юлія Скиба. Як правило, запам'ятовую оригінальних, інтелектуальних особистостей із мистецькими та життєвими ідеями» [14].

Таким чином, можна зробити підсумки, що кожен викладач безпосередньо брав участь у створенні та процвітанні кафедри режисури та хореографії у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

Окрім вище перерахованих викладачів свій вклад до розвитку кафедри внесли такі персоналії: Чемпіон України, Чемпіон Балтії, Чемпіон СРСР з бодібілдингу і фітнесу, Чемпіон Європи 2003, 2005, 2008 років WFF, WBBF та 3-х кратний Чемпіон світу Всесвітньої Федерації фітнеса (WFF) і Всесвітньої Бодібілдинг Федерації (WBBF) 2003, 2004, 2005 років Беспаленко Василь, заслужений діяч естрадного мистецтва України Бутинець Едуард, Герой України, голова Національної хореографічної спілки України, член-засновник Академії мистецтв України, генеральний директор – художній керівник Національного заслуженого українського ансамблю танцю України імені Павла Вірського, народний артист України професор, Вантух Мирослав, художній керівник заслуженого ансамблю танцю України «Юність», народний артист України Ваньовський Михайло, народний артист України Віктюк Роман, заслужений артист України Карлін Юрій, заслужений артист України Московець Назар Степанович, заслужений артист України Наєнко Сергій, народний артист України Писарев Вадим, завідувач кафедри режисури та хореографії, академік НАМУ, професор, народний артист України Стригун Федір, заслужений артист України Олег Цьона, кандидат мистецтвознавства Шариков Денис, заслужений артист України, балетмейстер заслуженого ансамблю України «Юність» Семен Василь, Сталінський Павло та Гражуліс Лілія [21, с. 129-169].

Серед відомих випускників кафедри є провідні артисти балету, педагоги, репетитори, балетмейстери, зокрема педагоги державної балетної школи у Філадельфії, три педагоги–репетитори Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької: Тамара Левинець, Христина Мордзік, заслужена артистка України Христина Трач, солісти балету: Вікторія Зварич, Альбіна Якименко, Сергій Мерзляков, Констянтин Майоров, Уляна Корчевська, Наталія Пельо, Олександр Замлинний, Віктор Маліновський, Анна Попович, солістка Національної опери України імені Тараса Шевченка Каріна Тельвар та інші [9].

Кожен студент щось залишає по собі усередині викладача, особливо запам'ятовуються ті, які своїми зусиллями та прагненням вдосконалюватися досягають неймовірних висот. Серед них: Бас Ярослав – викладач «ТМВ українського академічного танцю», випуск 2013 року (Бакалавр), Бень Степан – викладач «ТМВ народно-сценічного танцю», випуск 2013 року (Бакалавр), Мосійчук Юлія – викладач «ТМВ класичного танцю», випуск 2014 року (Спеціаліст), Кшен Катерина – викладач «Мистецтва балетмейстера», випуск 2015 року (Спеціаліст), Сидорук Соломія – викладач «ТМВ класичного танцю», випуск 2015 року (Спеціаліст), Скорубська Христина – викладач «ТМВ сучасного танцю», випуск 2017 року (Спеціаліст), Замлинний Олександр – викладач «ТМВ сучасного танцю», випуск 2018 року (Магістр), Домазар Соломія – викладач «ТМВ народно-сценічного танцю», «Ансамбль», випуск 2018 року (Магістр), Байдіна Анастасія – викладач «ТМВ сучасного танцю». Співзасновник театру танцю «Тіло» кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. І. Франка, випуск 2018 року (Магістр), Кульчицький Юрій – викладач «ТМВ українського академічного танцю», «Ансамбль», випуск 2019 (Магістр), Тураш Дарина – викладач «ТМВ сучасного танцю». Співзасновник театру танцю «Тіло» кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. І. Франка, випуск 2019 року (Магістр), Костур Іванна – «ТМВ народно-сценічного танцю», «Ансамбль», репетитор ансамблю народного танцю «Прем'єра» та викладач кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. І. Франка, випуск 2020 року (Магістр), Мурафа Надія – студентка IV курсу, ансамбль народного танцю «Вихор» ГО «Давай танцюй» (м. Івано-Франківськ), випуск 2020 року, магістр, Курдидик Ольга – студентка III курсу, зразковий ансамбль танцю «Дивоцвіт» Задністрянського ліцею Бурштинської міської ради Івано-Франківської області, випуск 2020 року, магістр, Сущинська Ліля – студентка IV курсу, студія сучасного танцю M&dance – викладачі Білійчук Анастасія (випуск 2018) та Пристанська Тетяна (випуск 2021), Гриненко Анастасія – студентка III курсу, спортивно-танцювальний клуб «Відлуння» ЦТДЮГ, викладач

класичного танцю Літовченко Олена (випуск 2017 року, здобувач ступеня «Доктор філософії») (м. Львів), Крехтяк Ірина – студентка III курсу, приватна Студія сучасного танцю «White fox» народного дому смт. Гніздичів, Львівська обл. Керівник Інна Гайда (випуск 2016 року), народний ансамбль народного танцю «Святослав» Культурного центру дозвілля Львівської міської ради (м. Винники), репетитор Павло Зубченко (випуск 2017 року) [33].

Таким чином, історія створення кафедри режисури та хореографії демонструє, як мистецтво здатне мобілізувати ресурси, об'єднати людей довкола спільної мети та створити умови для відродження і розвитку національної культурної традиції. Це не лише історія фізичного оновлення приміщень – це історія духовного поступу, де кожен крок на шляху до формування кафедри був пронизаний вірою у важливість професійної мистецької освіти. Сьогодні кафедра є визнаним академічним і культурним осередком, але її витoki нагадують нам, що велике народжується через зусилля, відданість та незламне прагнення творити майбутнє.

## **1.2 Формування та розвиток театру УБТ «ПРЕМ'ЄРА»: історичний контекст та значення**

Український балетний театр «Прем'єра» є одним із найяскравіших прикладів сучасного національного хореографічного колективу, створеного в умовах культурних і соціальних викликів початку XXI століття. Його поява засвідчила відродження професійного інтересу до академічного балету, поєднаного з новими тенденціями сценічної творчості та педагогічної практики. Формування театру було результатом одночасного впливу творчих, освітніх та організаційних чинників, що поєдналися в єдиному процесі культурного становлення.

Передумови створення театру: у 2010-х роках українське балетне середовище перебувало на етапі активних пошуків нових форм самовираження. В умовах складної соціально-економічної ситуації, нестачі

фінансування мистецьких інституцій та зростання конкуренції серед артистів постала потреба у створенні незалежних платформ, здатних забезпечити митців реальними можливостями для розвитку. У цей період особливо відчутною стала проблема обмеженості творчої реалізації у стаціонарних театрах, де кількість сольних партій була надзвичайно обмеженою. Тому виникла ідея створити структуру, яка б об'єднала талановитих виконавців з усієї країни та дозволила їм реалізувати свої потенціали поза межами традиційних інституцій [9].

Ініціатором цього процесу став професор Олег Петрик – засновник і керівник напряму хореографія, кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка. Його педагогічна концепція ґрунтувалася на поєднанні навчання з практичною діяльністю студентів і випускників, що відповідало європейським тенденціям інтеграції мистецької освіти з реальним сценічним досвідом. Саме в цьому контексті зародилася ідея створення нового колективу, який поєднав би навчальну базу з професійною сценою [9].

Перші творчі кроки – кінець 2013 – початок 2014 року став переломним для кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. І. Франка. Унаслідок фінансових труднощів університет припинив покриття комунальних витрат кафедри, що поставило під загрозу її існування. Викладачам запропонували перевести заняття до спортивних залів, що фактично зруйнувало б хореографічний освітній процес. У цих умовах професор Олег Петрик прийняв рішення тимчасово фінансувати діяльність кафедри за рахунок власних та кредитних коштів. Цей ризикований, але самовідданий крок став фундаментом для подальших подій, які визначили долю не лише кафедри, а й усього українського балетного середовища [9].

Навесні 2014 року відбулася подія, що започаткувала історію театру «Прем'єра». До Олега Петрика звернувся талановитий скрипаль Євген Крук із пропозицією підготувати концертну програму балетних номерів для закордонних імпресаріо. У театрі замку Перемишля відбувся перший виступ,

який мав надзвичайний успіх і став початком існування Українського балетного театру «Прем'єра». Після прем'єри європейські організатори висловили зацікавленість у подальшій співпраці, що дало поштовх до створення концертної програми з трьох одноактних балетів: «Дон Кіхот», «Косар» і «Лебедине озеро» [9].

Міжнародна діяльність і гастролі: постановку перших вистав здійснив заслужений артист України, балетмейстер Віктор Щербаков. Високий професіоналізм виконавців, глибока емоційність та технічна досконалість виступів привернули увагу польського мецената та шанувальника мистецтва Анджея Бартковського, який організував гастрольний показ українського колективу у Варшаві, у культурному центрі «Мазуркас» [9].

Результати перевершили всі очікування: вже наприкінці 2014 року театр отримав численні запрошення до гастролей у Польщі та інших країнах Центральної Європи. Це стимулювало розширення колективу: спочатку було створено дві, а згодом – три балетні трупи, що діяли паралельно. У театрі було створено репертуар балетів світової класики, повністю укомплектований костюмами, декораціями та іншою технічною базою, яка відповідає міжнародним стандартам сценічного мистецтва [9].

#### Освітнє та культурне значення театру

З моменту заснування театр «Прем'єра» став не лише творчим осередком, а й важливим елементом хореографічної освіти в Україні. Співпраця кафедри режисури та хореографії з театром забезпечила студентам можливість практичного втілення знань, отриманих у процесі навчання. Участь у постановках і гастрольях дозволяла майбутнім фахівцям оволодіти навичками сценічної культури, дисципліни, партнерської взаємодії та художнього аналізу твору [9].

Окрім педагогічного аспекту, діяльність театру мала важливе культурне значення. «Прем'єра» стала прикладом того, як українські артисти здатні представляти національне мистецтво на європейській сцені, водночас демонструючи вірність класичним традиціям і відкритість до інноваційних

форм вираження. Це сприяло популяризації української балетної школи за межами країни та інтеграції українського балету у світовий культурний простір.

Особлива роль у створенні та розвитку театру належить його засновнику Олегу Петрику. Його діяльність поєднує риси педагога, менеджера, постановника і культурного стратега. Саме завдяки його рішучості, організаторським здібностям і глибокому розумінню суті мистецтва стало можливим формування незалежного балетного колективу в умовах економічної нестабільності. Петрик розглядав театр не лише як мистецький осередок, а й як інструмент виховання нової генерації українських балетмейстерів і танцівників, спроможних мислити широко та діяти глобально.

Його віра в силу мистецтва та переконання в духовній місії балету стали фундаментом усієї діяльності «Прем'єри». Сам Олег Петрик неодноразово підкреслював, що створення театру стало актом духовного натхнення – «чудом, яке подарував Бог у найважчий період життя» [9].

Отже, історичне становлення Українського балетного театру «Прем'єра» є прикладом гармонійного поєднання творчих, освітніх і духовних засад. Його виникнення було зумовлене не лише об'єктивними соціокультурними потребами, а й особистою ініціативою та жертвовною працею його засновників. Театр «Прем'єра» став не просто мистецьким колективом, а живим свідченням того, як віра, талант і наполегливість можуть створити нову сторінку в історії українського балету.

## **Висновки до розділу 1**

Розділ демонструє, що історія становлення кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка та Українського балетного театру «Прем'єра» тісно пов'язана з особистістю Олега Петрика, його професійною відданістю та вірою у розвиток національної хореографічної освіти. Створення кафедри стало відповіддю на

проблему нестачі високоякісних освітніх закладів у галузі хореографії в Україні та відбулося завдяки поетапній роботі над матеріально-технічною базою, формуванням високопрофесійного колективу та розробкою навчально-методичної та наукової бази.

Історія формування кафедри свідчить про те, що успіх у розвитку мистецької освіти залежить не лише від матеріальних ресурсів, а й від здатності об'єднувати людей навколо спільної мети, поєднувати професійну майстерність з педагогічною діяльністю та творчим потенціалом студентів. Внесок кожного члена колективу, від викладачів до технічного персоналу, забезпечив стійкість кафедри та сприяв її поступовому розвитку.

Український балетний театр «Прем'єра» виник як органічне продовження діяльності кафедри, поєднуючи освітній і професійний аспекти хореографічного процесу. Театр став платформою для практичної реалізації знань студентів, розвитку їхньої сценічної майстерності та поширення українського балету на міжнародному рівні. Його діяльність підтверджує, що професійна освіта та творчість у мистецтві можуть ефективно взаємодіяти, створюючи умови для формування нових поколінь висококваліфікованих хореографів та артистів балету.

Таким чином, історичні та культурні аспекти розвитку власне кафедри та її театру Львівського національного університету імені Івана Франка демонструють значущість індивідуальної ініціативи, системної організації та творчої співпраці у забезпеченні стійкого розвитку хореографічного мистецтва в Україні. Кафедра і театр стали важливими осередками національної культурної традиції та прикладом успішної інтеграції освіти, науки і практичного мистецтва.

## РОЗДІЛ 2

### ДОСЛІДЖЕННЯ РЕПЕРТУАРУ ТА ОСНОВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

#### **2.1 Аналіз репертуару театрального колективу УБТ «ПРЕМ'ЄРА»: тенденції та особливості**

Український балетний театр «Прем'єра» (УБТ «Premiera») був заснований у 2014 році провідним солістом Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, народним терапевтом України, професором Олегом Петриком. Генератором творчих ідей та пошуків став відомий український танцівник і балетмейстер заслужений артист України Віктор Щербаков. Перші виступи у концертному форматі відбулись 29 квітня 2014 року. Перші ж вистави були зіграні починаючи з 28 квітня 2015 року. За ці роки у театрі поставлено та матеріально укомплектовано 13 балетних вистав: «Білосніжка та семеро гномів», «Дон Кіхот», «Копелія», «Шахерезада», «Кармен-сюїта», «Жизель», «Спляча красуня», «Корсар», «Ромео і Джульєтта», «Спартак», «Notre dame de Paris», «Лебедине озеро», «Лускунчик» [9].

Станом на сьогодні такі балетні вистави, як «Спляча красуня», «Ромео і Джульєтта», «Лебедине озеро» та «Лускунчик», не виконуються театром від початку повномасштабного вторгнення.

Український балетний театр «Прем'єра» гастролював у Польщі, Німеччині, Швейцарії, Нідерландах, Китаї, Швеції, Італії, Австрії та Іспанії. За час свого існування театром було показано більше 600 вистав за кордоном [9].

Учасниками проєктів Українського балетного театру «Прем'єра» є видатні артисти, серед яких народні артисти України Олег Петрик, Катерина Кухар, Олександр Стоянов та Євген Светліца. До складу також входять заслужені артисти України, зокрема Віктор Щербаков, Юрій Карлін, Денис Панченко, Олексій Князьков, Наталія Мацак, Ілона Кравченко,

Вікторія Димовська, Ольга Кифяк, Катерина Алаєва, Христина Трач, Олексій Потьомкін, Ярина Котис і Сергій Качура. Серед лауреатів міжнародних конкурсів, які співпрацювали з театром, варто відзначити Каріну Тельвар, Станіслава Ольшанського, Андрія Гавришківа, Каріну Шатковську, Крістину Кадашевич, Дарію Іваненко, Дмитра Крутія, Федора Зародишева та Сергія Кривоконя. Окрім зазначених митців, у проєктах театру брали участь ще близько 200 талановитих артистів балету [9].

Діяльність Українського балетного театру «Прем'єра» забезпечується високопрофесійним педагогічно-репетиторським та адміністративно-технічним колективом, який виконує широкий спектр завдань, спрямованих на організацію репетиційного процесу, підтримку виконавської майстерності артистів, забезпечення художньо-технічного рівня постановок, а також ефективне функціонування театру в організаційному та гастрольному аспектах [9].

На сучасному етапі театр володіє значними ресурсами, що дозволяють йому підтримувати високий рівень виконавської діяльності та забезпечувати стабільний розвиток. Основу творчого потенціалу становить професійний театральний колектив, який має значний досвід роботи у сфері балетного мистецтва та демонструє високу якість виконання. Театр зосереджений на збереженні та популяризації світової класичної балетної спадщини, що відображається у його репертуарній політиці та мистецьких проєктах [9].

Важливим елементом матеріально-технічного забезпечення театру є його сценічний фонд, який включає понад 1000 костюмів, що використовуються у різних виставах, а також десятки сценографічних полотен, призначених для оформлення сценічного простору. У розпорядженні театру також перебуває значний бутафорський фонд, що включає різноманітні сценічні реквізити та декоративні елементи, необхідні для створення художньо завершеного образу вистав [9].

Репетиційна база театру охоплює чотири балетні зали та допоміжні приміщення загальною площею понад 2000 квадратних метрів, що забезпечує комфортні умови для тренувального процесу та підготовки артистів до вистав. Крім того, театр має власні виробничі цехи, у яких здійснюється виготовлення сценічних костюмів, декорацій та бутафорії, що дозволяє контролювати якість художнього оформлення вистав та зберігати стилістичну єдність сценографічних рішень [31].

Значну увагу театр приділяє розвитку гастрольної діяльності, що вимагає високого рівня організації логістичних процесів. Для цього у його розпорядженні знаходиться автобус VIP-класу на 73 місця, який забезпечує комфортне перевезення колективу під час гастролей у різних країнах [31].

Таким чином, Український балетний театр «Прем'єра» поєднує високий рівень виконавської майстерності з розвиненою матеріально-технічною базою, що сприяє його успішному функціонуванню та зміцненню позицій у сфері балетного мистецтва [31].

Основною метою створення Українського балетного театру «Прем'єра» було розширення можливостей сценічної практики та професійного досвіду для артистів балету як Львова, так і інших міст України. Важливим завданням театру стала популяризація українського класичного балету як у межах країни, так і за її кордонами, що сприяє розвитку національного балетного мистецтва та його інтеграції в міжнародний культурний простір [9].

Для реалізації цієї мети було визначено низку ключових завдань:

1. Формування професійної команди, яка включає викладачів, репетиторів, балетмейстерів та висококваліфікованих артистів балету, здатних підтримувати високий художній рівень театру.

2. Визначення репертуарної політики театру, яка передбачає відбір класичних та сучасних постановок, а також розробку їхньої послідовності з урахуванням художніх і технічних можливостей колективу.

3. Матеріальне укомплектування вистав, що включає створення необхідних сценічних костюмів, декорацій, бутафорії та забезпечення технічного оснащення для повноцінної реалізації постановок.

4. Пошук продюсерів та меценатів, які могли б підтримати діяльність театру, а також встановлення комунікації з потенційними споживачами кінцевого театрального продукту – як в Україні, так і за її межами [9].

Завдяки реалізації цих завдань театр зміг не лише створити професійне середовище для розвитку артистів, а й зміцнити свої позиції на міжнародній сцені, забезпечуючи подальший розвиток українського балетного мистецтва [9].

Короткі описи вистав, які входять до репертуару театру:

Дон Кіхот. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник Віктор Щербаков. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Людвіг Мінкус. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Оксана Зінченко та Жана Малецька. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис.

Вистава зосереджена на героїчних подвигах дивакуватого Дон Кіхота та його зброєносця Санчо Панси. Шляхетна боротьба з недоброзичливцями, авантюрні пригоди головних героїв та пошук справжнього кохання дами серця – все це можна побачити в балеті «Дон Кіхот» [31].

Жізель. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник Віктор Щербаков. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Адольф Адан. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Жана Малецька. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [9].

Балет «Жізель» заснований на містичній історії молодої дівчини. Жізель всім серцем закохана в Альберта, та, не витримавши обману, вона помирає. Перетворившись після смерті в міфічне створіння вілісу, Жізель повинна продовжити боротися за своє кохання [31].

Спартак. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник Андрій Літвінов. Асистент балетмейстера Любов Іванченко. Композитор – Арам Хачатурян. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Любов Крися. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [9].

У центрі подій балету – важка доля та боротьба фракійця Спартака. Його полонили, розлучили з дружиною, змусили стати гладіатором. Попри все це, Спартак піднімає масштабне повстання, визволяє кохану та продовжує боротися за справедливість і свободу. Попри жорстокі обставини, його кохання та ідея житимуть вічно та знайдуть своїх послідовників [31].

Ромео і Джульєтта. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник Андрій Літвінов. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Сергій Прокоф'єв. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Любов Крися. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис.

«Ромео і Джульєтта» – це трагічна історія кохання двох юних сердець, від яких відвернувся весь світ. Це історія про відданість, щирість, боротьбу та розлуку. Жодна ворожнеча, перешкоди чи смерть не в змозі зупинити справжнє кохання – саме це своїм прикладом доводять Ромео та Джульєтта [31].

Собор Паризької Богоматері. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник Семен Дрейчін в хореографічній редакції Віктора Щербакова. Асистент балетмейстера – Павло Сталінський. Композитор – Морис Жар. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Оксана Зінченко. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [10].

В основі сюжету яскравого шоу – знаменитий роман Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері». Історія драматичного кохання, в центрі якого – красуня-циганка Есмеральда. Сценографія, костюми та надзвичайно талановиті співаки-актори перенесуть глядачів до Парижа 1482 року, де вони

поринуть у середньовічну атмосферу незвичайної історії про любов і зраду [35].

Кармен. Одноактний балет. Балетмейстер-постановник Віктор Щербаков. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Жоржа Бізе в оркестровці Родіона Щедріна. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Оксана Зінченко та Жанна Малецька. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [10].

У центрі балету – трагічна доля циганки Кармен і закоханого в неї солдата Хозе, якого Кармен залишає заради молодого Тореро. Взаємини героїв і загибель Кармен від руки Хозе зумовлені фатумом [31].

Спляча красуня. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник Віктор Щербаков. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Петро Чайковський. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Жанна Малецька. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [10].

Це загадкова історія принцеси Аврори, яку ще в дитинстві прокляла зла фея Карабос. Аврора, вколовшись веретеном, в день свого повноліття засинає вічним сном, а з нею – й усі жителі королівства. Зняти злі чари може тільки поцілунок щирого кохання [31].

Копелія. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник – Віктор Щербаков. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Лео Деліб. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Любов Криса. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [10].

Балет «Коппелія» – про чарівну незнайомку, яка манила до себе серця багатьох юнаків, зокрема і Франца. Випадково його наречена Сванільда потрапляє у будинок до таємничої дівчини, де знайомиться з Коппеліусом та дізнається, що незнайомка насправді виявилась лялькою. Чи зможе Сванільда пробачити нареченому таку оманливу прихильність [31].

Білосніжка та семеро гномів. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник Генріх Майоров в хореографічній редакції Віктора Щербаков. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Богдан Павловський. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Любов Криса. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [9].

Балет заснований на добре відомій казці про принцесу, чийй красі заздрила зла мачуха. Королева кілька разів намагалася вбити прекрасну Білосніжку, та щоразу дівчину рятували вірні друзі. Мораль вистави полягає у всеосяжній силі добра, дружби та кохання, що перемагає будь-які темні сили [31].

Шахерезада. Одноактна хореографічна драма. Балетмейстер-постановник – Віктор Щербаков. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Миколи Римського-Корсакова. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Оксана Зінченко та Жанна Малецька. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [31].

Балет на музику симфонічної поеми Миколи Римського-Корсакова «Шахерезада» на сюжет однієї з казок «Тисячі і однієї ночі» – «Про царя Шахріяре і його брата» – Михайло Фокин поставив в 1910 році в антрепризі Сергія Дягілева з Ідою Рубінштейн і Вацлавом Ніжінським в головних партіях [31].

Корсар. Одноактний балет. Балетмейстер-постановник – Віктор Щербаков. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Адольф Адан, Лео Деліб, Рікардо Дріго, Цезар Пуні. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Любов Криса. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [9].

Захоплююча історія на пригодницьку тему з життя корсарів. Викрадену корсаром Конрадом невольницю Медору за допомогою обману і зради повертає до себе її власник Ісаак Ланкедем і продає паші Сеїду. Закоханий в

Медору корсар з друзями проникає в палац паші на березі Босфору, звільняє полонянку і біжить з нею на кораблі, який зазнає аварії. Медора і Конрад рятуються, досягаючи прибережної скелі [31].

Лускунчик. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник Володимир Шумейкін. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Петро Чайковський. Художник сценограф – Богуслав Качинський. Художник по костюмах – Любов Крися. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [9].

Чарівна святкова казка про приховані дива в нашому світі. На Різдво Клара отримує у подарунок особливу ляльку – Лускунчика. Та незабаром виявляється, що це справжній принц, який відкриває Кларі казковий світ подорожей. Разом вони долають злого Короля Мишей та його армію, танцюють та пізнають культуру далеких країн [31].

Лебедине озеро. Балет на дві дії. Балетмейстер-постановник – Анатолій Шекера в хореографічній редакції Віктора Щербакова. Асистент балетмейстера – Любов Іванченко. Композитор – Петро Чайковський. Художник сценограф – Ярослав Бринь. Художник по костюмах – Оксана Зінченко. Художник по світлу – Ярослав Судомляк. Музичне аранжування – Руслан Кундис [16].

Це трепетна історія майже неможливого кохання, яке розділяє багато перешкод. Юний принц Зігфрід, завдячуючи долі, знайомиться на озері з дівчиною своїх мрій – Одеттою. Та закоханих вже підстерігають численні перешкоди, оскільки колись злий чаклун наклав прокляття на Одетту. Зруйнувати ці чари може тільки щире перше кохання [31].

Репертуарна діяльність Українського балетного театру «Прем'єра» засвідчує послідовний розвиток колективу як професійного мистецького осередку, орієнтованого на збереження, відтворення та модерну інтерпретацію класичної балетної спадщини. За десятиріччя існування театр сформував масштабний репертуар, що охоплює найвідоміші зразки світової хореографічної класики – від «Жізелі» та «Лебединого озера» до «Спартака»

й «Notre Dame de Paris». Така добірка демонструє не лише шану до традицій, а й прагнення колективу до художнього оновлення та стилістичного різноманіття.

Важливою особливістю діяльності театру є інтеграція у творчий процес провідних виконавців і постановників сучасної української балетної сцени, серед яких – народні та заслужені артисти України, лауреати міжнародних конкурсів. Це сприяє високому рівню виконавської культури, збереженню професійних стандартів та формуванню нового покоління артистів.

Матеріально-технічна база театру, наявність власних сценічних і виробничих ресурсів, а також активна гастрольна діяльність у країнах Європи та Азії створюють сприятливі умови для стабільного функціонування та подальшого розвитку. Театр «Прем'єра» не лише популяризує українське балетне мистецтво за кордоном, а й формує позитивний імідж України як країни з потужним культурним потенціалом.

Отже, аналіз репертуару Українського балетного театру «Прем'єра» дозволяє зробити висновок, що його діяльність поєднує академічну спадкоємність, сучасні художні пошуки та прагнення до інтерпретаційного оновлення класичного репертуару. Такий підхід забезпечує театру стійке місце у вітчизняному культурному просторі й визначає його як один із провідних центрів розвитку українського балетного мистецтва.

## **2.2 Роль основних принципів хореографії в досягненні професійних результатів у танцювальному мистецтві (на прикладі праць проф. О. Петрика)**

Професійний класичний танець вимагає особливої підготовки тіла, оскільки навіть мінімальні неточності у виконанні технічних елементів можуть призвести до травм або обмежити виконавські можливості танцівника. З огляду на це, необхідною частиною тренувального процесу є систематичний та комплексний розігрів, який сприяє підвищенню еластичності м'язів, покращенню кровообігу та збільшенню загальної

готовності тіла до навантажень. Існує багато різних систем розігріву як у хореографії, так і в спорті, однак їхня основна мета залишається спільною: максимально підготувати організм до інтенсивної фізичної активності.

Класичний танець передбачає високу фізичну та психоемоційну підготовку, оскільки танцівникам доводиться виконувати складні технічні рухи в поєднанні з виразною артистичністю. Ефективний розігрів сприяє не лише фізичній готовності, а й допомагає налаштуватися психологічно, що особливо важливо під час виступів або інтенсивних тренувань. Правильний розігрів також допомагає танцівникам досягти плавності та легкості в рухах, що є важливим елементом естетики класичного танцю. Він забезпечує необхідну гнучкість, силу та витривалість, що дозволяє мінімізувати ризик травм і підвищити якість виконання. Розігрів включає динамічні та статичні вправи, які активізують різні групи м'язів і покращують мобільність суглобів.

У своїй статті «Травматизм як мотивація для самовдосконалення у хореографії» Олег Петрик пише, що в результаті практичних досліджень визначено такі головні цілі «розігріву» (підготовки) у хореографії:

- нагріти тіло (комплекс фізичних вправ);
- розтягнути у всіх можливих напрямках;
- включити пружини;
- розробити дихання;
- розпрацювати координацію;
- прокрутити суглоби;
- включити всі м'язи шляхом певного невеликого навантаження [22, с. 406].

Види розігріву:

- повний (перед уроком, репетицією чи виходом на сцену), триває приблизно 40 хв;
- короткий (лише включення пружин перед кожним виходом на сцену) [22, с. 405–406].

Однак слід пам'ятати – нагріте тіло не означає «розігрите» й підготовлене. Систематичність і заняття класичним уроком розвивають автоматизм, стабільність, витривалість, дихання, збільшення потенційних можливостей і стабільне функціонування організму [22, с. 406].

Олег Петрик наголошує, що систематичність забезпечує організм від різкого перепаду навантажень. Несистематичні заняття хореографією значно збільшують ризик травматизму [22, с. 406].

Танець допомагає налагодити взаємодію між тілом і розумом, сприяючи зміцненню фізичного здоров'я через активізацію рухової активності, корекцію постави та поліпшення рівноваги. Хореографія розглядається не лише як мистецтво, а як потужний інструмент, що поєднує в собі естетичну насолоду та терапевтичний ефект [23, с. 190].

У цьому дослідженні розглядається методика розминки, що базується на синтезі передових технологічних підходів у хореографії, значною мірою спираючись на систему Володимира Вичегжаніна. Вона містить три основні блоки, кожен із яких спрямований на послідовну підготовку тіла перед початком занять: рондова зарядка, ходьба по колу та вправи на гімнастичному килимку. Кожен із цих етапів має свою мету й виконує конкретні функції для забезпечення безпечної та продуктивної роботи тіла танцівника [7, с. 130]. Згідно з цією системою, за 40 хвилин до початку фізичних навантажень, таких як урок, репетиція чи виступ, розпочинаються рондові вправи. Цей етап включає серію рухів, спрямованих на активізацію ключових м'язових груп і підготовку суглобів до виконання різноспрямованих рухів.

#### Перший блок: Рондові вправи

Перший етап розминки – підготовка шийного відділу. Для цього виконуємо по чотири повороти головою вправо і вліво, поступово збільшуючи амплітуду. Далі додаємо нахили головою вперед і назад, що допомагає розслабити та активізувати м'язи шиї, слідуючи принципу розтяжки [7, с. 132].

Наступний рух – кругові оберти головою: по чотири оберти вправо та вліво, що посилює кровообіг у цій зоні й допомагає уникнути затискань. Переходимо до рук. Розводимо їх убік і виконуємо обертання зап'ястками: чотири рази en dehors і чотири en dedans. Після цього робимо чотири повороти ліктями за таким же принципом – en dehors і en dedans. Ці вправи поступово активують суглоби рук, готуючи їх до навантажень. Для плечового суглоба виконуємо обертання в тому ж напрямку: чотири en dehors і чотири en dedans. Потім піднімаємо обидві руки догори і виконуємо кругові оберти плечовими суглобами, спочатку в одному напрямку, а потім у протилежному.

Далі переходимо до активації м'язів корпусу. Розставляємо ноги на ширину плечей, руки розводимо в сторони і виконуємо максимально амплітудні повороти корпусу вправо і вліво, по вісім разів у кожную сторону. Після цього нахиляємо корпус вперед на 90 градусів і продовжуємо повороти у такому ж ритмі [7, с. 134].

Наступна вправа – нахили корпусу вперед і назад. Після цього піднімаємо ліву руку вгору і нахиляємося якомога більше вправо, потім змінюємо положення: піднімаємо праву руку і нахиляємося вліво. Повторюємо цей комплекс двічі.

Для активації нижніх кінцівок, опираючись на стіну (за потреби для балансу), виконуємо рондові рухи правою стопою по вісім разів en dehors і en dedans. Далі робимо те саме з колінним суглобом, виконуючи по чотири оберти en dehors і en dedans, після чого переходимо до пахового суглоба, виконуючи обертання аналогічно – по чотири рази в кожную сторону. Повторюємо цей же комплекс з лівою ногою. [7, с. 134].

Наступним кроком є випади на праву і ліву ногу. Для цього ліву ногу зі зігнутих коліном ставимо на носок, піднімаючи п'яту вгору. Повторюємо двічі для кожної ноги.

Завершуємо блок вправою на розтяжку в нижній частині тіла. Сідаємо у виворотну другу позицію і поступово переміщуємо вагу тіла з правої ноги

на ліву, торкаючись сідницями почергово п'ят обох ніг [9]. На цьому перший блок завершується, і тіло підготовлене для подальшого навантаження.

#### Другий блок: Вправи по колу

Перед початком другого блоку важливо перевірити та відкоригувати правильну поставу. Відводимо лопатки назад, вирівнюємо спину, головою витягуємося вгору, що забезпечує стабільність корпусу та підготовлює тіло до наступного етапу вправ [16].

Ходьба по колу. Починаємо рух з правої ноги, ліва рука спрямована вперед. Крок виконуємо з максимально витягнутою передньою частиною стопи, натягуючи коліно, задня стопа відштовхує тіло вперед, поступово переходячи від п'яти до кінчиків пальців. Це дозволяє активізувати стопи, відпрацювати пружинність та скоординувати довжину кроку з рухом руки.

Рухи руками по колу. Продовжуючи ходьбу, додаємо кругові рухи руками, активно пропрацьовуючи суглоби. Виконуємо ті ж рухи, повернувшись спиною. Стопу ставимо назад з опущеною п'ятою, зберігаючи виворотність.

Постукування п'ятами. Тримаємо руки за головою, натягуємо стопу на себе, роблячи акцент на правильній координації, що забезпечує безпечність для ахіллового сухожилля. Опускаємо руки, нахиляємо корпус вниз, продовжуючи виконувати постукування, але з іншим натягом завдяки нахиленій позиції корпусу [7, с. 134].

Кроки з рухом рук по колу. Повертаємося до кроків, тримаючи руки у круговому русі, що допомагає ритмічно і скоординовано тримати рух.

Фіксація грудної клітки. Візуально закріплюємо грудну клітку до стегон, з'єднуємо руки над головою, виконуючи ривки назад, синхронізуючи їх із кроками. Це сприяє розтяжці верхньої частини грудної клітки, а стопи, перебуваючи на півпальцях, наче «захоплюють» поверхню, що закачує м'язи стоп [7, с. 135].

Повторення кроків із руками по колу. Знову повертаємося до кроків із рухом рук по колу.

Стрибки з однієї ноги на іншу. Тримаємо рівну спину, руки зібрані позаду. Виконуємо стрибок з однієї ноги на іншу, приземляючись на стопу поступово через пальці, подушечки, п'яти [16].

Ритмічні кроки з руками по колу.

Стрибки з імпульсом. Виконуємо стрибки вгору, створюючи імпульс за рахунок рук. М'язи ніг не задіюються під час злету, але працюють під час приземлення через пальці, подушечки, п'яти. Стрибки виконуються лише за рахунок рук: з другої позиції повільно опускаємо їх перед собою, ніби малюючи коло, і різко блокуємо рух у початковій позиції. Цей імпульс піднімає тіло, а руки фіксуються в позиції для створення ефекту балона. При цьому в момент фіксації руки тримаються в позі ще секунду з метою створити принцип балона.

Ходьба.

Chassé. Рух виконуємо пружинисто, з виворотністю ніг і рівною лінією стегон.

Chassé боком із застосуванням імпульсу. Виконуємо стрибок із виворотними стегнами та стопами, активно використовуючи імпульс рук. За допомогою маху та блоку рук стегна піднімаються для досягнення певної висоти у стрибку.

Tour de force (боковий). Стопи і пахи залишаються виворотними, дотримуючись закону максимуму. Виконуємо один поворот на такт. Тримаємо фіксовану точку під час повороту. Після цього виконуємо рух у протилежному напрямку. Пізніше у швидкому темпі з повним поворотом на кожен такт у дві сторони.

Кроки.

Sissonne з ногою вперед, sissonne у другий арабеск, sissonne в attitude en dehors з поворотом: за допомогою маху, імпульсу ноги і руки вилітаємо вгору у стрибку, піднімаючи стегна. Пахи та стопи вивернуті, включаємо пружини та тримаємо стержень. Кожна вправа виконується по 4 рази.

Renversé з поворотом en dehors: нога позаду трохи зігнута в attitude, спочатку витягується назад, а потім відбувається поворот. Тут також важливо дотримуватися принципів імпульсу, блоку, пружності та стрижня. Виконуємо по 2 рази в кожную сторону.

Кроки.

Fouetté: в повітрі відбувається зміна положення. За допомогою швидкого маху та блоку рук і ніг тіло піднімається вгору, а в повітрі зберігається координація [9].

Sissonne pas de poisson: виконується за тим самим принципом – за допомогою швидкого маху та блоку рук і ніг тіло піднімається вгору. Виконуємо 4 рази.

Біг у шостій позиції вперед, боком, правою та лівою ногою і спиною. Виконуємо пружно, з відштовхуванням через пальці, подушечки та п'яти [9].

Третій блок

Цей блок є завершальним етапом розігріву та спрямований на глибоку роботу з м'язами, покращення гнучкості, витривалості та координації, необхідних для класичного танцю. Вправи сприяють розвитку внутрішньої сили, пружності, стабілізації корпусу та всебічної розтяжки .

Стрибки на місці з шостої позиції. Виконуємо 8 стрибків із шостої позиції в першу, а потім 8 стрибків із шостої у четверту нерозгорнуту позицію. Тіло піднімається виключно за рахунок пружності, без надмірного напруження м'язів. Ця вправа є перевіркою того, наскільки добре активовано пружність під час виконання попередніх рухів у другому блоці.

Крутки на місці з невеликим стрибком. Виконуємо обертання з легким стрибком у шостій позиції, тренуючи фіксацію точки та вестибулярний апарат. Повторюємо 8 разів у кожную сторону.

Дихальні вправи. На повний вдих піднімаємося на півпальці, піднімаючи руки вгору. Під час повільного видиху опускаємося на півпальці, сідаємо навприсядки і торкаємося руками підлоги, узгоджуючись із ритмом

метронома. Повторюємо 2 рази, після чого виконуємо варіант без згинання колін, залишаючись на прямих ногах [9].

Ріє з фокусом на внутрішніх м'язах. Ноги вивернуті на ширині плечей, руки витягнуті в сторони. Виконуємо повільне ріє, відчуваючи, ніби хтось тримає за бедра, тримаємо взйом і ніби тиснемо на мізинці і таким чином закачуємо внутрішні м'язи. Робимо 4 повтори, кожного разу збільшуючи і розширюючи позицію ніг.

Виворотність ніг - це здатність розкрити ноги (стегна, гомілки та стопи) у положенні *en dehors* (назовні), коли при правильно поставленому корпусі стегна, гомілки стопи повернені своєю внутрішньою стороною назовні[2, с.63]. Вісь нижніх кінцівок ротована (від лат. *rotatio* - «колоподібний рух, обертання») назовні так, що коліна і стопи розташовані у фронтальній площині (тобто розгорнуті на 180°) [3, с.110].

Важливим чинником першої позиції є «взйом» та «приклеєні» пальці стопи. «Взйом» – зовнішня частина ноги від мізинця до п'ятки. За умов правильного положення стопи в першій позиції (у подальшій роботі танцівника у всіх позиціях ніг) із зовнішнього боку стопи не має бути просвіту, ця частина стопи повинна щільно прилягати до підлоги [4, с.43].

Повороти корпусу з розтяжкою ніг. Залишаємося у положенні з попередньої вправи, повертаємо корпус вправо, залишаючи ліву ногу рівною і тримаючи мізинець правої стопи. Таким чином видовжується нога, ніби витягується з бедра. Повторюємо 4 рази на кожную сторону.

Відхилення корпусу назад. Стоячи на прямих ногах у позиції попередньої вправи, переводимо руки з другої позиції за голову і гнемо спину, тобто тягнемо корпус назад. Права нога пряма, а ліва злегка зігнута в коліні. Бедра рівні. Виконуємо по 2 рази для кожної сторони [16].

Нахил корпусу на пряму ногу. Переходимо в положення з нахилом на праву сторону, залишаючи праву ногу прямою, а ліву – зігнутою. Кладемо корпус на праву ногу, тягнучись вперед. Виконуємо по 2 рази на кожную сторону [16].

Rond корпусом для розтяжки спини. Ноги на ширині плечей, руки в замку. Повільно витягуємо хребет, роблячи великий ронд руками, прагнучи ніби доторкнутись до стіни з права, потім наверх, вліво і донизу. Повторюємо по два великих ронди в кожную сторону [16].

Дихання. Сідаємо із зігнутими колінами глибоко робимо вдих і на довгий видих розгинаємо коліна, руки тримаємо на підлозі і не відриваємо, голову згинаємо і тягнемось до коліна так робимо 4 рази, потім так само з кроком в дві сторони, і з кроком назад на кожную ногу [16].

Швидкі випадки для розтяжки ахіллових сухожиль. Виконуємо по два швидкі випадки: спочатку ногою назад по 2 рази, потім в сторону, зберігаючи пружинність для розтяжки ахіллових сухожиль [16].

Віджимання. Після кожного віджимання тягнемо корпус та голову до ніг, концентруючись на розтяжці ахіллових сухожиль. Виконуємо повільно для опрацювання кожної групи м'язів. Виконуємо 4 рази [16].

Rond ногою з акцентом на рівність бедер. В положенні попередньої вправи, трошки зігнувшись ніби в кут, 5 точка на верху. Малюємо ронд ногою вгорі: бедра рівні та нерухомі, розтягуємо м'язи і виконуємо виворотно. По два рази en dehors і en dedans з двох ніг [16].

Складка з рондом руками. Сідаємо на гімнастичний килимок, ноги прямі, мізинці виворотних стоп щільно притулені до підлоги, руки через перед піднімаються на гору, кладемо на підлогу і відштовхуючись, піднімаємо тіло, опускаємося, руки роблять той же ронд в зворотному напрямку і тіло робить складку, тобто притискається до ніг. Виконуємо 4 рази [16].

Вправи для нижнього пресу. У сидячому положенні піднімаємо дві ноги і виконуємо ронд обома ногами в одну сторону, а потім в іншу. Далі розводимо ноги на ширину плечей і виконуємо ронд кожною окремо – спочатку en dedans, потім en dehors. Далі заноски в повітрі. Кожну вправу по вісім разів [16].

Поперечний шпагат з розтяжкою на корпус. Сідаємо наскільки можливий поперечний шпагат, тобто розведення ніг в сторони: робимо вдих і на видих імпульсом лівої руки нахиляємось в право і кладемо корпус якомога далі. Потім робимо те ж саме в ліву сторону. Виконуємо так 8 разів [16].

Нахили ніг з положення лежачи. Лягаємо на спину, руки на підлозі, дві ноги разом тримаємо вгорі і нахиляємо на одну, а потім на іншу сторону, не доторкаючись до підлоги. Якщо ноги нахиляються в праву сторону, то голова в повернута в протилежну стороні. Виконуємо 8 разів [16].

Переكاتи. В тому ж положенні, тобто лежачи на спині, тримаємось руками за носки стоп і руки прями, робимо переكات. Виконуємо 8 разів [16].

Підйом у сидяче положення за допомогою маху ноги. Лежачи на спині, за рахунок кінетики та маху ноги, піднімаємось в сидяче положення. Виконуємо 8 разів [16].

Гойдання зі зігнутими ногами. Сидячи, обіймаємо зігнуті ноги й виконуючи гойдання на спині, наче гойдаючи себе. На останньому повторі залишаємось в позиції берізки. Робимо поперечний шпагат у цьому положенні, потім переходимо на правий і лівий шпагати. Після виконуємо рухи, що імітують крутіння педалей велосипеда. Виконуємо *en dehors* і *en dedans* у вузькій позиції, а потім повторюємо те саме, розширюючи амплітуду рухів [16].

Вправа на прес із імпульсом руки. Лягаємо на спину, ноги зігнуті в колінах. Робимо імпульсний рух правою рукою вперед, в той час як ліва рука підтримує голову. Піднімаємо корпус до колін на кожен імпульс і повільно опускаємось назад. Повторюємо по 8 разів для кожної руки [16].

Поперечний, правий і лівий шпагати з розтяжкою: спочатку нахиляємо корпус до ноги, потім нахиляємось назад із піднятою рукою, тримаючи рівні бедра [16].

Відведення рук назад у положенні лежачи на животі. Лежачи на животі, піднімаємо верхню частину тулуба, витягуємо руки вперед, а потім плавно відводимо їх назад. Виконуємо рух 8 разів, після чого додаємо

імпульсний підйом корпусу і повільний жимний спуск. Повторюємо en dehors і en dedans по 8 разів [16].

Розтяжка спини з круговими рухами ноги. Лежачи на животі, витягуємо праву ногу через верх у ліву сторону, тримаючи голову повернутою в ту ж сторону. Повертаємо ногу назад і виконуємо аналогічний рух в інший бік, розтягуючи м'язи спини і кульшові суглоби. Виконуємо по 8 разів у кожену сторону [16].

Rond корпусом з положення лежачи. Руки за головою, піднімаємо верх корпусу і виконуємо кругові рухи в одну сторону, а потім в іншу. Виконуємо по 8 разів на кожену сторону.

Завершальна дихальна вправа для релаксації. Робимо вдих, а на видиху складаємо руки у формі трикутника, опускаючи голову на руки. У цей момент важливо відпустити всі думки і розслабитися [16].

Повільний підйом у вертикальне положення. Після завершення релаксації стаємо на рівні ноги, корпус залишається зігнутим, руки тримаємо на підлозі. У такому положенні виконуємо кроки вперед, назад і в обидві сторони по 8 разів. Завершуємо підйом, поступово розпрямляючи хребет, і піднімаємо голову в останню чергу [9].

#### Завершення комплексу розігріву

Цей заключний блок комплексного розігріву дозволяє танцівникові повноцінно підготувати тіло до подальшої роботи, забезпечуючи розвиток гнучкості, стабільності та загальної витривалості. Завдяки розігріву за системою проф. Олега Петрика досягається баланс між фізичними можливостями і технічними вимогами класичного танцю, зберігається м'язовий тонус і стабілізується психоемоційний стан перед виступом або тренуванням.

Таким чином, встановлено, що комплексний підхід до фізичної підготовки у класичному танці, розроблений професором Олегом Петриком, сприяє не лише підвищенню виконавської майстерності, але й профілактиці травматизму. Основні компоненти системи розігріву – рондові вправи,

ходьба по колу та гімнастичні вправи – забезпечують поступове залучення всіх м'язових груп і суглобів, готуючи танцівника до інтенсивних навантажень без ризику для здоров'я.

Аналіз запропонованої методики підтвердив, що розігрів на основі принципів проф. Олега Петрика позитивно впливає на розвиток координації, витривалості та гнучкості, що є критичними компонентами успішного виконання класичного танцю. Порівняння із традиційними методами розігріву показало переваги системи Олега Петрика в превентивних заходах щодо перевтоми та перевантажень м'язів, що важливо для довготривалої професійної діяльності танцівників.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування методики проф. Олега Петрика у навчальних програмах хореографії, що дозволяє викладачам ефективніше працювати з учнями, забезпечуючи їхню всебічну фізичну підготовку та підтримуючи їхнє здоров'я.

## **Висновки до розділу 2**

Аналіз репертуару Українського балетного театру «Прем'єра» засвідчує систематичний розвиток театрального колективу як професійного мистецького осередку, що поєднує збереження класичних традицій із прагненням до стилістичного оновлення та інтерпретаційного переосмислення класичних постановок. Репертуар театру охоплює як відомі класичні балети, так і сучасні хореографічні постановки, що забезпечує художню різноманітність та високий рівень виконавської культури.

Важливою особливістю діяльності театру є залучення провідних українських артистів та балетмейстерів, включно з народними і заслуженими артистами України, а також лауреатами міжнародних конкурсів. Це сприяє підтриманню професійних стандартів, передачі досвіду молодому поколінню та підвищенню загальної якості постановок.

Матеріально-технічна база театру, включно зі сценічним фондом, костюмами, декораціями та репетиційною інфраструктурою, забезпечує

високий рівень підготовки та реалізації вистав. Наявність власних виробничих цехів дозволяє контролювати якість художнього оформлення та підтримувати стилістичну єдність постановок.

Розвинена гастрольна діяльність театру в Європі та Азії демонструє високий рівень організаційної та логістичної підготовки та сприяє популяризації українського балетного мистецтва на міжнародній арені, підвищуючи культурний імідж України.

Практика розігріву та систематичного тренування, яку пропонує проф. Олег Петрик, підкреслює значення фундаментальних принципів хореографії для професійного розвитку танцівника. Комплексний підхід до розігріву, включно з рондовими вправами, вправами по колу та блоком для розвитку гнучкості і сили, забезпечує ефективну фізичну та психоемоційну підготовку, мінімізує ризик травм і сприяє підвищенню якості виконавської майстерності.

Таким чином, поєднання високого рівня репертуару, професійної компетенції колективу, надійної матеріально-технічної бази та систематичного підходу до підготовки танцівників визначає Український балетний театр «Прем'єра» як провідний центр розвитку українського хореографічного мистецтва. Театр успішно інтегрує академічні традиції та сучасні методики, формуючи стабільну платформу для професійного зростання артистів та популяризації балетного мистецтва на національному й міжнародному рівнях.

## РОЗДІЛ 3

### ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ БАЛЕТУ «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»

#### 3.1 Балетмейстерський задум та опис балету «Весілля Фігаро»

Балет «Весілля Фігаро» у сучасному хореографічному трактуванні передбачає синтез класичного танцю, характерних елементів та пантоміми для втілення динамічного сюжету, заснованого на комічних інтригах і романтичній лінії кохання. Метою балетмейстерського рішення є розкриття багатогранності характерів персонажів, передача колориту епохи XVIII століття та підкреслення соціальних контрастів між аристократією й слугами.

Драматургія вистави будується за принципом контрапункту пластики й музики, де кожен сценічний епізод має власний темпоритм, рухову лексику та емоційний підтекст. Важливим компонентом задуму є індивідуалізація хореографічного малюнка персонажів. Так, Сюзанна вирізняється легкими, витонченими комбінаціями з плавними переходами у м'які позування та ніжну пантоміму, що підкреслює її жіночність і розумову кмітливість. Фігаро, навпаки, характеризується пружними стрибковими елементами, жвавими поворотами, різкими змінами динаміки, що передають його винахідливість та енергію. Граф Альмавіва постає у виважених, широких рухах з підкреслено домінантною пластикою корпусу, а графиня тяжіє до стриманої, розлогої хореографії з довгими арабесками та повільними обертаннями, що символізують шляхетність і внутрішню смуту.

Сценографія підтримує ідею соціальної дихотомії. Просторове рішення побудоване на чергуванні відкритих композицій для сцен з участю слуг та камерних мізансцен у палацових інтер'єрах для моментів з графом і графинею. Колористична гама костюмів також підкреслює соціальний поділ: теплі та яскраві відтінки у слуг, пастельні та насичено темні – в аристократії [17, с. 110].

Музична основа постановки – стилізовані мотиви XVIII століття з чергуванням танцювальних форм (менуєт, гавот, полька, вальс) і більш

сучасних динамічних рішень. Усі хореографічні сцени тісно пов'язані з музичними акцентами, а кульмінаційні моменти підкреслюються синхронними ансамблевими рухами та раптовими змінами темпу.

Таким чином, балетмейстерський задум «Весілля Фігаро» спрямований на створення сценічного твору, в якому поєднано комічну інтригу, романтичну лірику та соціальний підтекст, а головним засобом вираження є органічна взаємодія пластики, музики та сценографії.

Тема вистави полягає у зображенні любові та вірності, що долають соціальні перепони та підступи, у контексті побуту аристократичного дому XVIII століття.

Ідея: утвердження сили щирих почуттів, кмітливості та людської гідності, які здатні подолати несправедливість і зловживання владою.

Форма: сценічна танцювальна вистава у трьох діях з чітко окресленими драматургічними вузлами (експозиція, розвиток, кульмінація, розв'язка).

Жанр: комічний балет з елементами характерного танцю та пантоміми.

Специфіка: поєднання класичної танцювальної лексики з характерними стилізаціями; індивідуалізація пластики персонажів; акцент на музично-хореографічній взаємодії та виразній пантомімі; використання сценографічних контрастів для підкреслення конфлікту.

#### Опис вистави

##### Сцена 1

Завіса відкривається. Перед глядачем розгортається простір, наповнений передчуттям святкової події. У центрі з'являються Сюзанна та Фігаро – головні персонажі, котрі одразу привертають увагу легкістю й життєрадісністю своєї поведінки. Їхня взаємодія побудована на теплих, жартівливих поглядах, м'яких дотиках і коротких репліках, які вони обмінюються без слів, лише мімікою та пластикою. У їхніх рухах відчувається легкий гумор, і водночас – щирість почуттів, адже попереду на них чекає весілля. Це коротке знайомство з головними персонажами буде емоційний фундамент для всієї подальшої дії [18, с. 75].

Поступово динаміка сцени змінюється: на сцену вибігають служниці, кожна з яких несе в руках предмети для прибирання, а саме швабри. Їхня поява створює ефект метушливої, але радісної передсвяткової роботи. Вони пересуваються жваво, у різних напрямках, часом перетинаючись і обмінюючись короткими веселими репліками. У їхніх рухах відчувається ритм робочого дня, але й певна грайливість – адже вони теж радіють майбутньому весіллю.

На сцену виходять слуги-чоловіки. Вони приєднуються до загального ритму, але вносять у нього елемент підтримки та партнерства. У їхніх рухах відчувається певна галантність: вони не просто допомагають, а роблять це із сценічним шармом – підносять служниць, аби ті «протерли пил» на уявно високих місцях, підтримують їх під час руху та демонструють старанність.

Наприкінці сцени знову з'являються Сюзанна та Фігаро. Вони влітаються у фінальну фразу танцю, що символізує завершення передсвяткових приготувань. У момент музичної зупинки всі слуги й служниці синхронно, у чітко вибудованій мізансцені, простягають руки й погляди в один бік – туди, звідки згодом з'явиться граф Альмавіва. Цей жест створює напружене передчуття та готує глядача до наступної сцени.

## Сцена 2

Музика змінюється на урочисто-величну, з чітким акцентом на ритмічних акордах у духових та струнних, що символізує прихід головної аристократичної фігури – графа Альмавіви. Його вхід чітко підготовлений попередньою мізансценою: усі слуги завмирають у фінальному жесті попереднього танцю, вказуючи у напрямку появи свого пана.

Граф зупиняється в центрі сцени, розкриває руки по черзі – спочатку праву, потім ліву, наче роздає мовчазні накази. Ці рухи виконуються з пафосною величністю, але без зайвої поспішності: кожен жест супроводжується короткою паузою, щоб підкреслити його владність. Слуги реагують миттєво: після першого жесту частина з них відступає, після

другого – решта, поступово звільняючи простір і залишаючи на сцені лише Фігаро та Сюзанну.

Граф, не змінюючи темпу, знімає з плечей свій розкішний плащ. Цей рух розгорнутий і демонстративний: тканина плаща, розлітаючись у повітрі, підкреслює показовість його жесту. Він різким, майже неакуратним кидком віддає плащ Фігаро, тим самим ставлячи його у позицію підлеглого.

Далі його увага повністю зосереджується на Сюзанні. Легким, але владним рухом руки він наказує їй підійти ближче. Пластика цього моменту будується на контрасті: граф рухається впевнено, прямолінійно, із чіткими па, тоді як Сюзанна відповідає невеликими кроками з обережною, злегка відстороненою мімікою.

Між ними розгортається хореографічний діалог-загравання. Рухи графа мають надмірну настирливість. Він кілька разів намагається скоротити дистанцію, нахилиється до неї, використовуючи напівоберти та випад уперед, але Сюзанна щоразу відступає, обертаючись у протилежний бік.

Кульмінаційний момент сцени – коли Сюзанна, уникаючи чергового жесту зближення, робить стрибок і з легким прискоренням зникає за кулісами.

Граф залишається на сцені наодинці. Його рухи тепер стають більш нервовими: він виконує коротку сольну комбінацію, в якій поєднуються жести досади та спроби зберегти аристократичну поставу. У фіналі він завмирає у величній позі, а світло поступово згасає, створюючи затемнення, що готує глядача до наступної сцени.

### Сцена 3

Світло знову повільно піднімається, відкриваючи новий сценічний простір. Атмосфера змінюється: темп музики сповільнюється, звучання стає ніжним, плавним, із виразними легато у струнних та делікатними флейтовими пасажами. Це створює атмосферу спокою, внутрішньої гідності та величі.

На сцену повільно виходить графиня Розіна. Її постава бездоганна: спина пряма, голова високо піднята, кожен крок має відчуття ваги й водночас легкості. Танцювальна лексика побудована на плавних адажіо, м'яких арабесках та повільних поворотах, які підкреслюють її врівноважений, але глибокий внутрішній світ. Рухи рук витончені, з великими амплітудами, немов вона розмовляє невидимою мовою жестів із глядачем.

Графиня танцює сама, без супроводу інших персонажів. Її сольний номер стає своєрідним портретом – у кожному па відчувається сум і внутрішня боротьба. Вона ніби розмірковує про власне життя, про віддалення чоловіка, який колись був пристрасним і відданим, а тепер шукає уваги в інших. Музична тема, що супроводжує танець, має меланхолійний відтінок, однак зберігає стриману велич, показуючи, що графиня – не зломлена, а лише приховано страждає.

У фінальній частині її танцю, коли музика переходить у більш піднесену тональність, на сцену майже з бігу вривається Сюзанна. Її рухи швидкі, метушливі, в погляді читається тривога. Вона схиляється перед графинею, але майже одразу починає говорити (у хореографічній мові – це серія уривчастих, нервових па, з акцентами у верхній частині корпусу, різкими рухами рук та короткими обертами), передаючи зміст своєї розповіді: граф намагається до неї залицятися, порушуючи всі правила пристойності.

Графиня зупиняє її підняттям руки. У її пластиці відчувається спокійна впевненість, ніби вона давно здогадувалась про подібне, і тепер отримала підтвердження. Погляд Розіни зосереджений, але у куточках вуст з'являється ледь помітна усмішка – ознака того, що в її голові вже народжується план.

Наприкінці вони швидко сходять зі сцени, і світло гасне, лишаючи в уяві глядача передчуття майбутніх подій та таємної боротьби.

#### Сцена 4

З правого боку сцени першою виходить графиня Розіна. Її хода врівноважена, рухи плавні, але погляд рішучий – вона явно має намір втілити

продуманий план. У правій руці графиня тримає перо, у лівій – складений аркуш паперу.

Слідом за нею з легким поспіхом виходить Сюзанна, несучи витончене крісло. Вона озирається, наче перевіряє, чи ніхто не стежить за ними. Її обличчя то світиться хитрою усмішкою, то стає серйозним.

Останнім виходить Фігаро, впевнено несучи дерев'яний стіл. Його кроки чіткі, але він тримає темп двох жінок, щоб зберегти злагодженість їхнього руху.

Графиня, зупинившись у центрі сцени, жестом вказує Фігаро місце для столу. Він ставить його, Сюзанна одразу підсуває крісло. Графиня сідає, розгортає аркуш, опускає перо та починає впевнено виводити рядки.

Сюзанна та Фігаро нахиляються з обох боків, їхні рухи синхронні: вони то жестом додають якусь деталь, то схвально кивають, то тихо відкидають ідею легким помахом руки. Атмосфера наповнена зосередженістю та ледь прихованим азартом.

Коли останнє слово дописане, графиня відкладає перо та, підвівшись, робить короткий поклик рукою. Із того ж боку сцени швидко з'являється служниця. Графиня передає їй лист, нахиляючись і шепочучи кілька вказівок. Служниця кланяється та поспіхом зникає у напрямку, де, за сюжетом, перебуває граф.

Трійця залишається на сцені, обережно визираючи в бік, куди пішла служниця. Через мить на іншому боці з'являється граф Альмавіва, отримує лист і починає його читати. Його вираз обличчя змінюється: здивування, зацікавленість, хитра посмішка. Граф задоволено ховає лист і йде готуватись до зустрічі.

Лише коли він зникає за кулісами, графиня з Сюзанною обмінюються швидким, змовницьким поглядом і починають зміну образів: плавним обертом навколо себе вони передають одна одній капелюшки та вуалі. Тепер графиня вбрана як Сюзанна, а Сюзанна – як графиня.

Фігаро, задоволено спостерігаючи, піднімає руку в жесті згоди й впевненості у плані. Трійця швидко, але без метушні залишає сцену в тому ж напрямку, звідки з'явилася.

#### Сцена 5.

На сцені з'являється граф Альмавіва. Його постава горда, хода впевнена, а в погляді читається передчуття близької перемоги. Він рухається до центру сцени, озирається – і помічає «Сюзанну» (яка насправді є графинєю, замаскованою у вбрання покоївки).

Підійшовши, він робить легкий уклін, пропонуючи їй руку. «Сюзанна-графиня» погоджується, і вони починають спільний танець. Їхні рухи сповнені грайливості з боку графа та стриманої елегантності з боку «Сюзанни», яка наче веде приховану гру, дозволяючи йому думати, що він контролює ситуацію.

Танцювальна композиція набуває динаміки – граф робить більш сміливі па, намагаючись підкорити партнерку, але вона, ніби ненароком, уникає надмірної близькості, щораз повертаючи його рухи у стриманий, придворний формат. Це додає сцені інтриги та легкого комічного відтінку.

Та раптом у кутку сцени з'являються справжня Сюзанна та Фігаро. Вони зупиняються, спостерігаючи за парою. Граф, продовжуючи танець, переводить погляд – і завмирає. Його очі розширюються: перед ним дві Сюзанни!

Збентеження на його обличчі змінюється розумінням. Погляд то на одну, то на іншу жінку, швидке озирнення на Фігаро, і врешті – глибокий видих. Граф опускає голову, визнаючи поразку у цій витонченій грі.

Він підходить до графині, яка знімає капелюшок і вуаль, відкриваючи своє справжнє обличчя. Граф, схилившись, бере її руку, ніжно цілує та промовляє кілька щирих слів вибачення (переданих у пластиці – через повільні, покайні рухи, легкий уклін і розкриті долоні).

Потім він підходить до Сюзанни й Фігаро. Кладе руки їм на плечі, благословляючи. Пара, щаслива й схвильована, дякує, обіймаючи графа та графиню.

Поступово на сцену виходять усі учасники дії: служниці, слуги, друзі та гості. Формується святкова картина.

Фінальна композиція – урочистий весільний танець. Останній акорд – всі персонажі піднімають руки догори, створюючи відчуття тріумфу та гармонії.

Світло на сцені яскравішає, підкреслюючи святкову атмосферу. Мить завмирає – і завіса повільно опускається.

Отже, художній аналіз балету «Весілля Фігаро» засвідчує цілісність і продуманість балетмейстерського задуму, спрямованого на багаторівневе розкриття сюжету, образної системи та ідейного змісту вистави. Синтез класичного танцю, характерних елементів і пантоміми дозволяє не лише динамічно відтворити комічні інтриги та романтичну лінію кохання, а й глибше висвітлити соціальні контрасти епохи.

### **3.2 Організація репетиційного процесу та формування сценічних образів у балеті «Весілля Фігаро»**

Репетиційний процес у хореографічному мистецтві є фундаментальною складовою створення сценічного твору. Саме під час репетицій відбувається практичне втілення художнього задуму, поєднання драматургії, музики, пластики та акторської виразності. Від рівня організації цього процесу залежить не лише художня якість майбутньої вистави, але й формування професійної майстерності виконавців, їхня сценічна культура, здатність працювати у колективі та дотримуватись творчої дисципліни [21, с. 273].

Ефективне планування репетицій базується на системності, послідовності та чіткому розподілі етапів роботи – від аналітико-драматургічного осмислення до технічного і психологічного доведення сцен

до досконалості. Паралельно з постановочною діяльністю здійснюється формування сценічних образів, розвиток акторсько-пластичних навичок, робота з реквізитом, партнеринг, а також забезпечення безпечного виконання елементів.

## 1. Організація репетиційного процесу

### 1.1. Етапи роботи (структура від задуму до прем'єри)

Репетиційний процес у хореографічній постановці має багаторівневу структуру, що включає кілька послідовних етапів, кожен із яких відіграє важливу роль у становленні вистави.

Аналітико-драматургічний етап передбачає уважне читання сценарного задуму, лібрето, музичного матеріалу та визначення драматургічних завдань кожної сцени. На цьому етапі здійснюється аналіз композиції дії: експозиції, розвитку, кульмінації та розв'язки, а також визначається сюжетна лінія персонажів, що створює основу для подальшої пластичної розробки.

Музика – це невід'ємна частина те-атрального мистецтва, так само, як і актор. Ці два явища мають спільну мету – впливати на гляда-ча. Процес освоєння принципів роботи з музикою непростий, комплексний і багатогранний, однак результат цієї роботи оснащує актора цілим арсеналом творчих інструментів і відчутно піднімає професійний рівень [17, с. 114].

Технічний етап спрямований на постановку й вивчення хореографічного тексту в повільному темпі. Виконавці працюють над ритмічною точністю, координацією, чіткістю рухів і музикальністю. Одночасно відбувається ознайомлення з реквізитом, що є необхідним для формування звички до сценічних предметів і їхньої логіки використання.

Етап акторсько-виразної пластики має на меті розвиток внутрішньої дії персонажа. Визначається його психологічна мотивація, розробляються виразні жести, міміка, пластика корпусу, темпоритм руху. Цей етап є перехідним між технічною та художньою фазами роботи, адже саме тут народжується характер і образ.

Етап композиційної організації простору включає уточнення мізансцен, регулювання просторових переміщень, баланс між фронтальністю та глибиною, визначення точок входу й виходу персонажів. Відбувається остаточне розміщення акторів у сценічному середовищі з урахуванням загальної архітектоніки вистави.

Етап об'єднання складових – це синтез усього попереднього матеріалу. Хореографічні сцени структуруються у єдине ціле, відпрацьовується ансамблева узгодженість, темпоритмічна точність і динамічна єдність виконання. На цьому етапі важливим є досягнення стабільності дій, що дозволяє перейти до генеральних прогонів.

Фінальна підготовча фаза – це заключний етап, коли здійснюється повний прогон вистави, уточнюється сценічний монтаж світла, костюмів, реквізиту. Виконавці працюють у максимально наближених до прем'єрних умовах, що забезпечує завершеність сценічного образу.

## 1.2. Календарне планування

Ефективність репетиційного процесу значною мірою залежить від чіткого календарного планування.

Тиждень 1–2: аналіз матеріалу, початкове вивчення тексту та музики, постановка й опрацювання сцен 1–2.

Тиждень 3–4: побудова сценічних епізодів 3–4, введення реквізиту (стіл, крісло, перо, лист, капелюшки, вуалі).

Тиждень 5: розробка фінальних сцен 5–6, об'єднання сценічного матеріалу у цілісну композицію.

Тиждень 6: зведені прогони, уточнення мізансцен, робота зі світлом, костюмами, партнерами, фінальна корекція деталей.

Таке поетапне планування дає змогу логічно розподілити навантаження, уникнути перевтоми та поступово досягти необхідної виконавської якості.

## 1.3. Робота з реквізитом

Робота з реквізитом є важливою складовою хореографічної підготовки, оскільки предмети на сцені стають продовженням пластики виконавця.

Стіл і крісло: робота починається без предметів (імітаційно), потім із легким реквізитом, а надалі – з фінальними предметами. Відпрацьовується схема перенесення, постановки та зняття.

Перо, лист, капелюшки, вуалі: відпрацьовується техніка тримання, передача з руки в руку, синхронність рухів. Особлива увага приділяється сцені 4, де потрібен обережний обмін предметами у ритмічному єдиному малюнку.

Лист як символічний реквізит: цей предмет має смислове навантаження, тому його показ супроводжується виразним жестом, паузою-реакцією та точним мімічним акцентом («читання», «здивування», «схвалення»).

#### 1.4. Безпека та партнеринг

Безпека виконавців є пріоритетом у будь-якому сценічному процесі. Партнеринг будується на принципах рівноваги, контролю ваги, довіри й попередніх сигналів. Забороняється будь-яка імпровізація під час підтримок.

Просторовий рух організовується за принципом безпечних траєкторій – так званих «коридорів». Вони запобігають зіткненням і дозволяють узгодити переміщення всіх учасників сцени, навіть під час швидких переходів.

## 2. Формування сценічних образів: від внутрішньої мотивації до пластичного коду

### 2.1. Загальні принципи

Формування сценічного образу – це складний процес, у якому поєднуються внутрішня емоційна мотивація, акторська свідомість і зовнішня пластична виразність. Важливим принципом є єдність цілі та дії – відповідність психологічного стану персонажа його рухам і позам.

Пластичний словник ролі включає темп, амплітуду, напрямок, ритм і динаміку рухів. Порушення цих характеристик руйнує художню цілісність образу.

Виділяються три рівні пластичної виразності:

1. міміка – передає внутрішній стан;
2. мова жестів – окреслює характер і соціальну роль;
3. корпус і крок – формують динаміку, енергію, темперамент.

## 2.2. Сценічні профілі персонажів

Сюзанна – розумна, уважна, сповнена дотепності. Її пластика гнучка, стримана, акуратна. Крок короткий, енергійний; паузи мають внутрішній зміст.

Фігаро – активний стратег, рухи широкі, приземлені, поведінка відкрита. Його пластика виражає впевненість і розумну іронію.

Граф Альмавіва – уособлення владності, контролю й самовпевненості. Його жести великі, домінуючі; у розв'язці – пом'якшення пластики як знак внутрішньої зміни.

Графиня Розіна – шляхетна, стримана, витончена. Її рухи плавні, лінії рук точні, міміка стримана, але глибока за змістом.

Служниці та слуги – колективний персонаж, пластика якого ґрунтується на синхронності, ритмічності, ансамблевій єдності з елементами пантоміми праці.

## 3. Методичні інструктиви для роботи над сценами

### 3.1. Сцена 1. Експозиція і праця прислуги

Завдання: поєднати побутову пантоміму з танцювальною фактурою. Усі виконавці мають створювати відчуття ансамблевої злагодженості. Тренінг опанування манери тримання предметів включає точне положення рук і синхронність рухів. Партнеринг «Піднесення до полиці» має три рівні (низький, середній, високий), що ускладнюються поступово. Високий рівень створює кульмінаційний момент – дівчина ніби «злітає» вгору, що підкреслює символічну легкість праці.

### 3.2. Сцена 2. Граф – Сюзанна – Фігаро

Мета: показати контраст між настирливістю графа та гідною відмовою Сюзанни. Етюд «Наближення/дистанція» базується на ритмічній зміні відстаней між персонажами. Сюзанна використовує техніки ухилення: півоберт, крок-діагональ, відступ із фіксацією погляду. Вставка «плащ—жест»: граф кидає плащ розмашистим рухом, Фігаро приймає його без приниження – коротким, точним жестом, що виражає гідність і самоповагу.

### 3.3. Сцена 3. Портрет графині та поява Сюзанни з новою

У цій сцені контрастують два типи поведінки – спокійна врівноваженість графині й емоційна динаміка Сюзанни. Пластика графині – плавна, стримана, зі спокійними зупинками; Сюзанна рухається швидше, з дрібними кроками, передаючи схвильованість. Погляди мають важливу функцію: графиня зосереджена, Сюзанна – рухлива. Їхня фінальна синхронізація символізує єдність дій і «сценічну змову».

### 3.4. Сцена 4. Лист, служниця, спостереження, обмін образами

Сцена потребує точності, ритмічної узгодженості й тонкої пластичної виразності.

При написанні листа троє виконавців діють у єдиному темпоритмі: кожен рух пера, нахил голови – синхронізований. Передача листа відбувається з паузою на 2–3 рахунки, що посилює увагу глядача. Обмін капелюшками та вуалями вимагає злагодженості, плавності, контролю. Фігаро виступає спостерігачем, який організовує сценічний простір.

## 4. Психофізична підготовка та творча дисципліна

Психофізична підготовка виконавців є необхідною умовою безпечного й ефективного репетиційного процесу.

1. Чітка структура занять. Репетиції мають три етапи: розігрів і класичний урок, відпрацювання сценічного матеріалу, підсумкова рефлексія.
2. Взаємна відповідальність. Кожен виконавець усвідомлює спільну мету, реагує на підказки партнера й балетмейстера.

3. Розподіл функцій. У колективі формуються додаткові обов'язки (за реквізит, костюми, порядок у залі).

4. Психологічний клімат. Атмосфера довіри, підтримки й поваги є запорукою стабільності сценічної взаємодії.

Організація репетиційного процесу в хореографічній постановці – це складна, багатокомпонентна система, що поєднує аналітичну, технічну, психологічну й художню роботу. Вона вимагає від керівника колективу високого рівня методичної підготовки, вміння планувати, аналізувати, створювати сприятливий мікроклімат і формувати у виконавців почуття колективної єдності [16].

Послідовне проходження етапів – від задуму до прем'єри – забезпечує цілісність сценічного твору, узгодженість дії та пластичну довершеність. Відпрацьована система партнерингу, робота з реквізитом, темпоритмічна точність і психологічна узгодженість дозволяють створити сценічний продукт високого художнього рівня [16].

Таким чином, грамотно організований репетиційний процес є не лише технологічним інструментом створення вистави, але й педагогічним механізмом формування професійної культури виконавців, розвитку їхнього естетичного мислення та виховання відповідальності перед мистецтвом.

### **3.3 Педагогічні ознаки в контексті роботи з виконавцями**

Педагогічна діяльність балетмейстера у хореографічному колективі – це багаторівневий процес, у якому поєднано елементи творчості, психології, педагогіки та організації колективної взаємодії. У системі сценічної освіти роль педагога-хореографа виходить далеко за межі технічного навчання: вона охоплює формування духовного, емоційного та естетичного світу виконавців. Саме тому кожна репетиція, кожен сценічний епізод і навіть коротка взаємодія між постановником і танцівником стають частиною

педагогічного впливу. Структура хореографічної підготовки в системі педагогічної освіти передбачає різноманітні форми організації [6, с. 72].

Освоєння складних дисциплін із мистецтва балетмейстера, композиції та постановки танцю, режисури хореографічних творів тощо дає можливість у майбутньому створювати власні хореографічні твори, розробляти танцювальні композиції та виражати різноманітні ідеї через танцювальний рух та пластику тіла [26, с. 54].

Завдання балетмейстера – навчити танцівників розуміти наповнення кожного жесту, ритму, паузи; розкрити здатність мислити рухом і водночас контролювати технічну точність.

Сценічна виразність хореографа являє собою динамічне, суб'єктивне, багатофункціональне психомоторне утворення, в якому психомоторна сфера тісно пов'язана з усіма психічними процесами: хореографічним мисленням, сприйняттям, пам'яттю, волею, емоціями, уявою, увагою, тощо. Усе це відбувається на фоні активізації ключових хореографічних здібностей, зокрема почуття темпу, ритму та відчуття простору. Процес формування цієї майстерності - є багатовекторним, складним і поетапним, зосередженим на художньо-образному змісту хореографічного твору. Він розгортається безпосередньо в контексті виконавської діяльності – осмисленого, емоційно наповненого виконання танцю через послідовність хореографічних рухів у їхній цілісності [29, с. 9].

Психолого-педагогічні принципи організації виконавського процесу

Основою професійної роботи балетмейстера є усвідомлене застосування психолого-педагогічних принципів у процесі репетицій. Ці принципи визначають не лише методи навчання, але й атмосферу колективу, характер спілкування, ступінь відповідальності кожного виконавця за кінцевий результат [9].

Першим є принцип усвідомленої мотивації. Кожен учасник має розуміти, для чого він виходить на сцену і яку функцію виконує в межах драматургії вистави. Мотивація виникає не лише з бажання «танцювати

красиво», а й з відчуття власної причетності до загальної ідеї постановки. Балетмейстер, який пояснює художній задум, розкриває внутрішній підтекст рухів, пробуджує в учасниках інтерес і натхнення.

Другим є принцип індивідуального підходу. Кожен виконавець має свої фізичні можливості, темперамент, тип сприйняття. Тому педагог-хореограф мусить не лише уніфікувати техніку, а й підкреслити індивідуальність, не дозволяючи їй суперечити стилю вистави. У роботі важливо вміти помічати сильні сторони кожного – пластичність, акторську виразність, музикальність – і використовувати їх у створенні сценічного образу.

Третім є принцип взаємоповаги і психологічної безпеки. Репетиційна зала – це простір довіри. Будь-яке приниження, недобррозичлива критика чи порівняння руйнують атмосферу творчості. Балетмейстер, який володіє педагогічною культурою, ніколи не нав'язує, а веде – через підтримку, уважність і чіткість завдань. Саме це створює умови для зростання якості виконання.

Четвертий принцип – послідовність і системність навчання. Рухова культура формується поступово: від простого до складного, від технічного володіння тілом – до осмисленого вираження через рух. Такий підхід забезпечує не лише технічну стабільність, а й художню цілісність виконання.

Формування дисципліни, відповідальності й командної взаємодії

Дисципліна у хореографічному процесі – це не механічне дотримання правил, а форма внутрішньої організованості. Вона починається з поваги до часу, праці та партнерів. Творчу індивідуальність також вирізняють такі якості, як зосереджена увага, інтуїція, чутливість, розвинена уява, оригінальність мислення, ініціативність, завзятість, високий рівень самодисципліни та працездатність. Саме мистецтво сприяє становленню цих якостей. Зокрема, заняття з хореографії потребують від учасників уважності, креативного мислення, естетичного чуття, емоційної чутливості, знань та інтуїції [29, с. 9].

Під час репетицій важливо встановити чітку систему роботи. Зазвичай день розпочинається з короткого розігріву, який налаштовує на спільний ритм. Далі відбувається робота над сценами – із чітким таймінгом, фіксацією завдань та аналізом помилок. Наприкінці кожного заняття проводиться коротке обговорення, де учасники можуть висловити думки про труднощі, запропонувати рішення чи поділитися спостереженнями. Це формує атмосферу партнерства й взаємної підтримки [9].

Командна взаємодія ґрунтується на довірі. Виконавець має знати, що його партнер не підведе у підйомі, у синхронному русі, у переході з позиції в позицію. Довіра виховується поступово – через спільну роботу, відчуття ритму й темпу, синхронізацію рухів. У цьому контексті педагогічна роль балетмейстера полягає у створенні середовища, де кожен учасник відчуває свою значущість і відповідальність [9].

Важливо також формувати етичні засади колективної дисципліни. Запізнення, недбалість чи емоційні зриви не можуть бути нормою у професійному середовищі. Повага до процесу – це показник поваги до мистецтва. Балетмейстер задає тон поведінці – спокоєм, стриманістю, доброзичливістю і справедливістю. Саме через особистий приклад педагог утверджує дисципліну без примусу, виховуючи відповідальність як внутрішню якість.

Індивідуальний підхід і розвиток акторської виразності

Педагогічна робота у хореографії завжди включає індивідуальний компонент. Танцівник – це інструмент, який потребує точного налаштування. Кожен має власну манеру руху, емоційний діапазон, особисту чутливість до музики. Тому завдання балетмейстера полягає не лише у стандартизації, а й у розвитку особистісної виразності виконавця.

Формування акторської виразності відбувається через поєднання технічних і психологічних вправ. Особливість мистецтва танцю полягає в реалізації хореографічної постановки, яка передає ідеологічну ідею автора через рухи тіла й акторську майстерність. Важливими є тренінги на емоційне

розкриття: «реакція на погляд», «жест як слово», «рух як відповідь». Такі вправи допомагають танцівникам навчитися мислити не лише тілом, а й внутрішнім станом [29, с. 7].

Особливої уваги потребує робота над мікроемоціями – дрібними пластичними реакціями, які формують достовірність образу. Балетмейстер має навчити виконавців володіти своєю енергетикою, уникати надмірного пафосу й зберігати природність.

Індивідуальний підхід також означає вміння розпізнати момент перевтоми або психологічної напруги. Уміння вчасно дати паузу, змінити тон, підтримати словом чи гумором – це ознака педагогічної зрілості. Атмосфера без страху сприяє тому, що виконавці розкриваються, експериментують і приносять у роботу нові, живі елементи.

Виховання сценічної культури та професійної етики

Сценічна культура – це не лише володіння тілом, а й внутрішня дисципліна, повага до простору сцени, партнерів, глядача. Педагогічна робота у цьому напрямі полягає у вихованні відповідального ставлення до всіх складових виступу: зовнішнього вигляду, поведінки за кулісами, пунктуальності, точності виконання.

Особливої уваги заслуговує формування культури руху. Кожен жест, поворот, підйом руки мають бути виправданими. Виконавці повинні розуміти, що рух – це мова, і кожне «слово» у ній має зміст. Балетмейстер розвиває це розуміння через роботу над стилістикою: пояснення, у яких саме сценах доречна стриманість, а де потрібна експресія [16].

Професійна етика включає і взаємини між виконавцями. Повага до партнерів, відсутність конкуренції, готовність допомогти – усе це створює моральне тло колективу. Балетмейстер має бути не лише керівником, а й моральним орієнтиром, який навчає не тільки «як танцювати», а й «як бути артистом».

Хореографія — це мистецтво створення танців, збирання та організації рухів у певний порядок і шаблон[34].

Роль балетмейстера у процесі формування виконавців багатогранна. Він одночасно є наставником, організатором, психологом і творцем. Педагогічна діяльність хореографа виявляється у здатності поєднати вимогливість із підтримкою, авторитет із довірою, контроль із свободою творчості [16].

У процесі постановки балетмейстер формує не лише сценічні образи, а й людські якості – відповідальність, самоповагу, дисципліну, здатність працювати в команді. Він створює середовище, у якому виконавці відчують себе частиною великої творчої справи.

Важливим є постійний розвиток самого педагога: він має бути прикладом культури, ерудиції, самодисципліни. Його поведінка, мова, інтонація, ставлення до колег стають непомітними, але потужними педагогічними чинниками [9].

Під час роботи над постановкою «Весілля Фігаро» педагогічна діяльність проявляється в особливій формі. Хореограф повинен не лише керувати технічним процесом, а й виховувати емоційне розуміння історії, моральну позицію персонажів, відчуття міри у сценічних проявах. Балетмейстер виступає посередником між музикою, драматургією й тілесним рухом – і саме через педагогічну роботу ця єдність стає можливою.

Педагогічна діяльність балетмейстера – це фундаментальний компонент професійної хореографічної практики. Вона вимагає високого рівня культури, психологічної спостережливості, уміння бачити у кожному виконавцеві особистість. Педагогічна взаємодія формує колектив не лише як групу танцівників, а як єдине художнє тіло, здатне втілювати складні емоційні й смислові образи. У сучасній світовій та українській хореології поки що спостерігається недостатність уваги до питань дослідження хореографічного мистецтва міжнародного та українознавчого спрямування [27, с. 76].

Таким чином, педагогічні ознаки у роботі з виконавцями виявляються у поєднанні вимогливості й доброзичливості, дисципліни й свободи, технічної

точності й емоційної правдивості. Саме цей баланс забезпечує справжню сценічну майстерність і створює простір для розвитку особистості виконавця у хореографічному мистецтві.

### **Висновки до Розділу 3**

Розділ 3 показав комплексний підхід до створення хореографічної постановки «Весілля Фігаро», де художній задум, репетиційний процес та педагогічна діяльність балетмейстера тісно взаємопов'язані й взаємодоповнюють один одного.

Балетмейстерський задум вистави базується на синтезі класичного та характерного танцю з елементами пантоміми, що дозволяє передати багатогранність персонажів, драматургічну структуру та соціальний контраст між аристократією і слугами. Кожна сцена відзначається індивідуальною пластикою персонажів, використанням музично-хореографічної взаємодії та сценографічних засобів для підкреслення змістових акцентів.

Репетиційний процес у постановці продемонстрував важливість системного підходу: від аналітичного вивчення матеріалу до композиційної організації простору та фінальних прогонів. Чітке календарне планування, поетапна робота з реквізитом, партнеринг та контроль безпеки створюють умови для формування цілісного сценічного образу та високого рівня виконавської майстерності.

Формування сценічних образів ґрунтується на поєднанні внутрішньої мотивації, пластичної виразності та психологічної переконливості. Високий рівень деталізації пластики, увага до мікроемоцій та синхронності рухів забезпечують достовірність образів, підкреслюють характерні риси персонажів і розкривають драматургічні конфлікти.

Педагогічна діяльність балетмейстера виступає ключовим чинником у процесі роботи з виконавцями. Вона охоплює розвиток дисципліни, професійної етики, акторської виразності та командної взаємодії. Завдяки індивідуальному підходу, мотивації, створенню атмосфери довіри та

контролю технічної точності балетмейстер формує не лише художній результат, а й професійні та особистісні якості виконавців.

Таким чином, постановка «Весілля Фігаро» є прикладом цілісного поєднання творчого задуму, методичної організації репетицій та педагогічного впливу на виконавців. Цей комплексний підхід забезпечує високий художній рівень вистави та формує сценічну культуру, професійну дисципліну і емоційну зрілість танцівників, що є необхідними умовами для успішної реалізації хореографічного мистецтва.

## ВИСНОВКИ

У процесі виконання магістерського дослідження було вирішено всі поставлені завдання, що дозволило комплексно розкрити специфіку розвитку кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, особливості діяльності університетського балетного театру УБТ «Прем'єра», а також художньо-композиційні та педагогічні аспекти інтерпретації класичного балетного репертуару на прикладі хореодрами «Весілля Фігаро».

Визначивши історичні передумови та етапи становлення кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, встановлено, що її розвиток відбувався під впливом загальних тенденцій оновлення мистецької освіти в Україні, інтеграції теоретичних і практичних аспектів хореографічної підготовки та формування власної педагогічної школи. Кафедра стала базою професійного зростання студентів і сприяла появі університетських театрів, активному розвитку хореографічного мистецтва на факультеті та становленню системи підготовки висококваліфікованих фахівців. Дослідження історичних документів та архівних матеріалів засвідчило, що кафедра пройшла кілька етапів еволюції, під час яких поступово формувалися її освітні традиції, навчально-методична база та система педагогічного наставництва.

Дослідивши історичний розвиток і мистецьку діяльність театру УБТ «Прем'єра», встановлено, що театр виник як необхідність практичної реалізації балетмейстерських і виконавських навичок студентів і водночас став важливим осередком культурної активності університету. Його діяльність тісно пов'язана з освітнім процесом, репрезентує університет на культурних подіях і впроваджує сучасні підходи до інтерпретації хореографічного матеріалу. Аналіз історії театру показав, що його формування відбувалося під впливом локальних традицій, педагогічних практик кафедри та запитів сучасної аудиторії, що забезпечує йому сталість і культурну значимість.

Проаналізувавши репертуар театру, встановлено, що він є багатожанровим і поєднує класичний, неокласичний та народно-сценічний напрям, синтезуючи класичну техніку з сучасними прийомами, увагу до драматургії танцю та аргументоване використання музичного матеріалу. Такий репертуар забезпечує широку мистецьку підготовку виконавців, формує їхню сценічну культуру та сприяє розвитку професійної майстерності і творчої самостійності. Аналіз тенденцій репертуарної політики засвідчив, що театр прагне до інноваційного поєднання традиційного та сучасного, відповідаючи світовим стандартам хореографічного мистецтва.

Визначивши роль основних принципів хореографії за працями проф. О. Петрика, встановлено, що драматургічна логіка, образність, структурно-композиційна цілісність, виразність руху та органічність техніки є фундаментом діяльності театру та методологічною опорою для постановників і педагогів. Застосування цих принципів у практичній діяльності забезпечує високий рівень виконавської майстерності, цілісність постановочного процесу та ефективність навчання студентів.

Здійснивши комплексний аналіз балетмейстерського задуму та композиційної структури «Весілля Фігаро», встановлено, що постановка поєднує класичний танець із яскравими акторсько-психологічними характеристиками персонажів, додаючи драматизму, динаміки й сценічної виразності. Визначено також, що структура хореодрами враховує ритмічну, драматургічну та пластичну взаємодію всіх учасників, що підсилює ефект цілісності художнього задуму та гармонійної сценічної композиції.

Охарактеризувавши організацію репетиційного процесу та педагогічні підходи, встановлено, що поетапне опрацювання хореографічного тексту, аналітико-синтетичний метод роботи над рухом, індивідуальний і груповий супровід, а також пластичні етюди й імпровізація забезпечують глибоке розуміння образів, технічну впевненість і сценічну свободу виконавців. Дослідження показало, що така система навчання сприяє розвитку акторської

майстерності, психологічної підготовки та здатності до творчого самовираження.

На основі проведеного дослідження сформульовано методичні рекомендації щодо вдосконалення інтерпретації класичного репертуару в університетському театрі, серед яких: системна робота над драматургією танцю, розширення репертуару сучасними інтерпретаціями класики, впровадження дидактичних алгоритмів роботи з виконавцями та активна взаємодія кафедри з театром у процесі творчого й педагогічного розвитку студентів. Рекомендації передбачають інтеграцію сучасних технологій і методів навчання, що дозволяє підвищувати ефективність репетиційного процесу та якість сценічного виконання.

Узагальнюючи результати дослідження, встановлено, що театр УБТ «Прем'єра» є ключовим інституційним явищем у мистецько-освітньому середовищі університету, а його діяльність ґрунтується на науково обґрунтованих принципах хореографічного мистецтва та сучасних методах педагогічної роботи. Інтерпретація «Весілля Фігаро» засвідчує високий рівень постановочної культури, художньої майстерності та професійного потенціалу студентів, які успішно реалізують класичний репертуар у сучасному культурному контексті. Дослідження підтверджує, що поєднання академічної освіти, методично обґрунтованих педагогічних підходів і творчої практики є ефективною моделлю формування висококваліфікованих фахівців у галузі хореографії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. 2-ге вид. Київ : Музична Україна, 1990. 256 с.
2. Безпаленко Ю., Горбачук Г. Педагогічний досвід Володимира Андрійовича Вичегжаніна у системі формування основ класичного танцю. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. Вип. 14. С. 62–65. URL: [https://www.apfn-journal.in.ua/archive/12\\_2015/13.pdf](https://www.apfn-journal.in.ua/archive/12_2015/13.pdf) (дата звернення: 25.07.2025).
3. Безпаленко Ю., Горбачук Г. Педагогічний досвід учнів В. А. Вичегжаніна у системі формування основ класичного танцю. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених ДДПУ ім. І. Франка*. Дрогобич, 2015. Вип. 12. С. 107–112. URL: <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2017/12/012-13.pdf> (дата звернення: 03.08.2025 ).
4. Безпаленко Ю. Фундаментальні поняття про тіло танцівника в хореографії при викладанні класичного танцю у ВНЗ. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. Вип. 43, т. 1. С. 41–48. URL: [https://www.apfn-journal.in.ua/archive/43\\_2021/part\\_1/7.pdf](https://www.apfn-journal.in.ua/archive/43_2021/part_1/7.pdf) (дата звернення: 19.05.2025).
5. Бічужа Н., Гарбузюк М., Демчук Н. та ін. *Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (2004–2014 рр.)*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 224 с.
6. Благова Т. Організація педагогічного процесу в системі хореографічного аматорства в Україні. *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 50. Педагогічні науки. 2012. С. 72–76. URL: [https://eprints.zu.edu.ua/4256/1/vip50\\_15.pdf](https://eprints.zu.edu.ua/4256/1/vip50_15.pdf) (дата звернення: 23.06.2025).

7. Дацко Е. І. Методичний комплекс гімнастики професора Олега Петрика. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : зб. статей / упоряд. О. А. Плахотнюк*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. Вип. 18. С. 129–140.
8. Дацко Е. І. УВТ «Premiera»: балетний театр, що підкорює Європу та світ. *Культурно-мистецькі ескізи : зб. студентських наук. праць*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. (прийнято до друку).
9. Дацко Е. І. Інтерв'ю із заступником завідувача кафедри режисури та хореографії Петриком О. О. : аудіозапис (05.11.2022). З архіву Дацко Е. І.
10. Дацко Е. І. Інтерв'ю з асистентом кафедри режисури та хореографії Безпаленко Ю. В. : аудіозапис (17.08.2022). З архіву Дацко Е. І.
11. Дацко Е. І. Інтерв'ю з асистентом кафедри режисури та хореографії Маркевич С. Л. : аудіозапис (15.08.2022). З архіву Дацко Е. І.
12. Дацко Е. І. Інтерв'ю з асистентом кафедри режисури та хореографії Василевською Н. В. (Кіптіловою) : аудіозапис (17.08.2022). З архіву Дацко Е. І.
13. Дацко Е. І. Інтерв'ю з доцентом кафедри режисури та хореографії Кузиком О. Є. : аудіозапис (23.08.2022). З архіву Дацко Е. І.
14. Дацко Е. І. Інтерв'ю з доцентом кафедри режисури та хореографії Лань О. Б. : аудіозапис (17.08.2022). З архіву Дацко Е. І.
15. Дацко Е. І. Інтерв'ю з доцентом кафедри режисури та хореографії Плахотнюком О. А. : аудіозапис (30.10.2022). З архіву Дацко Е. І.
16. Дацко Е. І. Інтерв'ю з професором кафедри режисури та хореографії Петриком О. О. : аудіозапис (09.11.2024). З архіву Дацко Е. І.
17. Левицький О. Актор і музика: координація, взаємодія, партнерство. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого* 35, 2024. С. 109-114. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/318074> (дата звернення: 11.10.2025 ).

18. Лукашов В. Синтез в мистецтві сценічної хореографії. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74). С. 74–78.  
URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/1667/1634>
19. Петрик О. М. Моя боротьба : спогади. Львів : Растр–7, 2022. 652 с.
20. Петрик О. М. Мої дороги : спогади. Львів : СПОЛОМ, 2022. 684 с.
21. Петрик О. О. Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2020. 227 с.  
URL: [https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/01/dis\\_Petryk.pdf](https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/01/dis_Petryk.pdf) (дата звернення: 23.03.2025).
22. Петрик О. Травматизм як мотивація для самовдосконалення у хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2012. Вип. 29. С. 400–408.
23. Петрик О. Хореографія як один з арт-терапевтичних засобів. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe*. 2014. № 2. С. 189–196.
24. Плахотнюк О. А. Хореографічна освіта у класичному університеті. Полтава, 2019. С. 44–46.  
URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Plakhotniuk-O.-A.-KHoreografichna-osvita-v-klasychnomu-universyteti.pdf> (дата звернення: 24.10.2025).
25. Плахотнюк О. А. Освітньо-науковий проєкт «Хореографічне мистецтво в Україні та світі». *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2023. Вип. 24. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. С. 151–162. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162> (дата звернення: 24.10.2025).
26. Плахотнюк О. А. Значення впровадження стандартів вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво». *Вісник Львівського університету*. 2021. Вип. 22. С. 51–59. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180> (дата звернення: 23.07.2025).

- 27.Плахотнюк О. А. Наукові пошуки здобувачів освіти спеціальності хореографія. Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 53, т. 2. С. 72–77. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10> (дата звернення: 09.08.2025).
- 28.Плахотнюк О. А. Формування індивідуальної освітньої траєкторії. Хореографічна культура – мистецькі виміри. 2023. Вип. 16. С. 6–11.
- 29.Сабодаш В., Демещук А. Педагог як постановник: моделі виховання творчої ініціативи у виконавця хореографічного твору. *Педагогічна академія: наукові записки*. 2025. Вип. 21. С.2-17 URL: <https://zenodo.org/records/16876075> (дата звернення:18.09.2025).
- 30.Стригун Ф., Луньо П., Дацко Е. Формування хореографічної освіти у Львівському національному університеті імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету*. 2024. Вип. 25. С. 182–187. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2025/01/visnyk-25.pdf> (дата звернення: 10.06.24).
- 31.Український балетний театр «Прем'єра» (УБТ «Premiera»). УБТ «Premiera» URL: <https://ubt-premiera.com/> (дата звернення: 10.05.2025 ).
- 32.Факультет культури і мистецтв. Творчі лабораторії спеціальності 024 «Хореографія». Факультет культури і мистецтв URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/students/tvorcha-diialnist> (дата звернення: 26.06.2025).
- 33.Факультет культури і мистецтв. Випускники. Факультет культури і мистецтв URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/about/alumni> (дата звернення: 27.07.2025).
- 34.Encyclopaedia Britannica. Dance. Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/dance> (дата звернення: 03.09.2025).

35. Notre Dame de Paris. Le Concert. Lviv.Travel.Events  
URL: <https://lviv.travel/ua/events/notre-dame-de-paris-le-concert> (дата  
звернення: 16.07.2025).