

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

РОЗМУС ОКСАНА РОМАНІВНА

Магістерська робота

**Категорія вибору автора-митця на прикладі хореографічної постановки
«Цвіт яблуні» за мотивами новели М. Коцюбинського**

Галузь знань 02 Культура і мистецтво
Спеціальність 024 Хореографія

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури та хореографії
О. А. Плахотнюк

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційна (магістерська) робота на здобуття ступеня магістра за спеціальністю 024 «Хореографія» – Львівський національний університет імені Івана Франка, факультет культури і мистецтв, кафедра режисури та хореографії, Львів, 2025.

Кваліфікаційна (магістерська) робота присвячена комплексному дослідженню процесів становлення, розвитку та взаємодії модерн танцю і контемпорарі у контексті сучасного хореографічного мистецтва. Актуальність теми зумовлена активними трансформаціями сучасної хореографії, зростанням ролі міждисциплінарних підходів, а також потребою осмислення нових художніх форм у світовому та українському мистецькому просторі.

У роботі проаналізовано теоретико-методологічні засади розвитку модерн танцю та контемпорарі, розкрито їх історичну еволюцію та специфіку взаємодії на світовій сцені. Окрема увага приділена дослідженню модерн танцю як явища, що виникло у відповідь на кризу класичного балету та заклало основи нової пластичної мови, а також контемпорарі як відкритої хореографічної системи, здатної інтегрувати різноманітні техніки, соматичні практики й перформативні стратегії.

У магістерській роботі обґрунтовано особливості інтеграції модерн танцю і контемпорарі в українському хореографічному просторі. Доведено, що сучасна українська хореографія формується на перетині світових тенденцій та національних культурних традицій, поєднуючи елементи етнопластики, сучасні соціальні теми й інноваційні педагогічні підходи. Проаналізовано роль освітніх інституцій, фестивального руху та незалежних танцювальних ініціатив у становленні сучасного танцю в Україні.

Значне місце у дослідженні відведено аналізу балетмейстерського задуму як основи постановочного процесу. Визначено, що саме задум формує драматургічну структуру хореографічного твору, визначає логіку розвитку образів, характер пластичного матеріалу та художню цілісність постановки. Розглянуто взаємозв'язок балетмейстерського мислення з іншими видами

мистецтва – кіно, літературою, музикою, що зумовлює міждисциплінарний характер сучасної хореографії.

У роботі також досліджено сценографічні інструменти як важливі засоби формування сценічного образу в танцювальних постановках. Проаналізовано роль світла, просторових рішень, предметної сценографії, мультимедійних технологій, музики та костюму як активних компонентів художньої структури вистави. Доведено, що сценографія у сучасному танці виконує не лише декоративну, а й смислотворчу функцію, взаємодіючи з тілом виконавця та поглиблюючи образне наповнення хореографічного тексту.

Окрему увагу приділено педагогічним ознакам у роботі хореографів-постановників з виконавцями. Визначено, що ефективність постановочного процесу значною мірою залежить від педагогічної компетентності балетмейстера, його здатності формувати свідоме ставлення танцівників до руху, розвивати їхню індивідуальність, творчий потенціал та тілесну усвідомленість. Розглянуто застосування сучасних педагогічних і соматичних практик у роботі з виконавцями.

У межах магістерської роботи особливу увагу приділено аналізу авторської хореографічної вистави «Цвіт яблуні», створеної як практична складова дослідження. Вистава розглядається як результат синтезу теоретичних напрацювань і творчого експерименту, у якому реалізовано принципи взаємодії модерн танцю і контемпорарі. Проаналізовано балетмейстерський задум постановки, драматургічну структуру, пластичну мову, а також використання сценографічних засобів, музичного супроводу та костюмів у формуванні цілісного сценічного образу. Практична реалізація вистави підтверджує можливість застосування теоретичних положень дослідження у сучасному постановочному процесі.

Практичне значення магістерської роботи полягає в можливості використання результатів дослідження у професійній діяльності хореографів-постановників, у навчальному процесі закладів вищої мистецької освіти, а також

у подальших наукових дослідженнях проблем сучасної хореографії, модерн танцю і контемпорарі.

Ключові слова: модерн танець, контемпорарі, сучасна хореографія, балетмейстерський задум, сценографія, постановочний процес, педагогіка танцю.

ANNOTATION

Qualification (Master's) thesis for the degree of Master in the specialty 024 "Choreography" - Ivan Franko National University of Lviv, Faculty of Culture and Arts, Department of Directing and Choreography, Lviv, 2025.

The qualification (master's) thesis is devoted to a comprehensive study of the processes of formation, development and interaction of modern dance and contemporary in the context of modern choreographic art. The relevance of the topic is due to the active transformations of modern choreography, the growing role of interdisciplinary approaches, as well as the need to understand new artistic forms in the world and Ukrainian art space.

The work analyzes the theoretical and methodological principles of the development of modern dance and contemporary, reveals their historical evolution and the specifics of interaction on the world stage. Special attention is paid to the study of modern dance as a phenomenon that arose in response to the crisis of classical ballet and laid the foundations of a new plastic language, as well as contemporary as an open choreographic system capable of integrating various techniques, somatic practices and performative strategies.

The master's thesis substantiates the features of the integration of modern dance and contemporary in the Ukrainian choreographic space. It is proven that modern Ukrainian choreography is formed at the intersection of world trends and national cultural traditions, combining elements of ethnoplasticity, modern social themes and innovative pedagogical approaches. The role of educational institutions, the festival movement and independent dance initiatives in the formation of modern dance in Ukraine is analyzed.

A significant place in the study is devoted to the analysis of the choreographer's idea as the basis of the production process. It is determined that it is the idea that forms the dramaturgical structure of the choreographic work, determines the logic of the development of images, the nature of the plastic material and the artistic integrity of the production. The relationship of the choreographer's thinking with other types of art - cinema, literature, music, which determines the interdisciplinary nature of modern choreography.

The work also examines scenographic tools as important means of forming a stage image in dance productions. The role of light, spatial solutions, subject scenography, multimedia technologies, music and costume as active components of the artistic structure of the performance is analyzed. It is proven that scenography in modern dance performs not only a decorative, but also a meaning-making function, interacting with the performer's body and deepening the figurative content of the choreographic text.

Special attention is paid to pedagogical features in the work of the choreographer-director with performers. It is determined that the effectiveness of the production process largely depends on the pedagogical competence of the ballet master, his ability to form a conscious attitude of dancers to movement, to develop their individuality, creative potential and bodily awareness. The application of modern pedagogical and somatic practices in working with performers is considered.

Within the framework of the master's thesis, special attention is paid to the analysis of the author's choreographic performance "Apple Blossom", created as a practical component of the research. The performance is considered as the result of a synthesis of theoretical developments and a creative experiment, in which the principles of interaction between modern dance and contemporary are implemented. The choreographic idea of the production, the dramaturgical structure, the plastic language, as well as the use of scenographic means, musical accompaniment and costumes in the formation of a holistic stage image are analyzed. The practical implementation of the performance confirms the possibility of applying the theoretical provisions of the research in the modern production process.

The practical significance of the master's thesis lies in the possibility of using the results of the research in the professional activities of choreographers-producers, in the educational process of higher art education institutions, as well as in further scientific research into the problems of modern choreography, modern dance and contemporary.

Keywords: modern dance, contemporary, modern choreography, choreographer's idea, scenography, production process, dance pedagogy.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 4 |
| РОЗДІЛ 1 СИНКРЕТИЗМ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА | |
| 1.1 Стиль імпресіонізм у літературі, кіно, образотворчому та хореографічному мистецтві | 14 |
| 1.2 Митець і його вибір крізь призму мистецтва: кіно, література, хореографії | 22 |
| Висновки до розділу 1 | 30 |
| РОЗДІЛ 2 СИНТЕЗ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТЕХНІК, ЇХ РОЗВИТОК ТА СТАНОВЛЕННЯ В СВІТІ ТА УКРАЇНІ | |
| 2.1 Еволюція та взаємодія модерн танцю і контемпорарі на світовій сцені | 31 |
| 2.2 Особливості інтеграції модерн танцю і контемпорарі в українському хореографічному просторі | 37 |
| 2.3. Сценографічні інструменти для формування сценічного образу у танцювальних постановках | 47 |
| Висновки до розділу 2 | 51 |
| РОЗДІЛ 3 РОБОТА З ХОРЕОГРАФІЧНОЮ ПОСТАНОВКОЮ | |
| 3.1 Педагогічні ознаки в контексті роботи з виконавцями | 53 |
| 3.2 Балетмейстерський задум в балеті «Цвіт яблуні»..... | 61 |
| Висновки до розділу 3 | 67 |
| ВИСНОВКИ | 68 |
| СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ | 74 |
| ДОДАТКИ | 81 |

ВСТУП

Актуальність теми. Поєднання літератури й танцювальної культури в межах одного дослідження відкриває можливість для застосування інтердисциплінарного підходу, що поглиблює аналіз і сприяє комплексному розумінню творчих процесів. Такий підхід особливо цінний у контексті танцювального мистецтва, яке історично має синкретичний характер – поєднує рух, музику, емоційні стани, візуальні образи та нерідко літературні джерела. Саме ця синкретичність дозволяє вплітати літературні мотиви у хореографічну тканину та створювати багатовимірні художні образи.

Звернення до імпресіонізму як художнього методу підсилює аналітичний потенціал такого дослідження. Імпресіоністична естетика, спрямована на передачу миттєвих відчуттів, настроїв та нюансів психоемоційного стану, природно резонує з танцювальною мовою, у якій рух стає засобом фіксації «враження» від внутрішніх переживань митця. Поєднання імпресіоністичних принципів з хореографічними засобами виразності дозволяє по-новому інтерпретувати літературні твори, акцентуючи увагу на внутрішньому світі персонажів та художніх метафорах.

Розуміння вибору митця у кризових ситуаціях дає змогу виявити механізми, що визначають динаміку творчого процесу. Це особливо важливо для сучасної культури, адже синтез літератури, танцю та психологічних аспектів творчості сприяє формуванню підтримувальних педагогічних і мистецьких стратегій. Такі матеріали можуть бути використані у навчальних програмах, арт-терапевтичних практиках і професійній підготовці митців для збереження їхнього психічного здоров'я та розвитку здатності до творчого самовираження навіть у складних життєвих обставинах.

Звернення до новели М. Коцюбинського й танцювальної культури в рамках одного дослідження не лише підсилює культурологічний аспект, а й сприяє збереженню та популяризації національної спадщини. Демонструючи її значущість і актуальність для сучасного мистецького дискурсу, таке

дослідження підтримує передачу традицій наступним поколінням та формує підґрунтя для нових інтерпретацій у контексті сучасних хореографічних практик.

Об'єкт дослідження – синкретизм у контексті танцювального мистецтва.

Предмет дослідження – вираження вибору митця крізь призму імпресіонізму в хореографічному мистецтві на прикладі танцювальної вистави «Цвіт яблуні» за мотивами однойменної новели М. Коцюбинського.

Мета дослідження – дослідження та аналіз синкретичного підходу до мистецтва, зосередженого на хореографії крізь призму балетмейстерських рішень на прикладі танцювальної вистави «Цвіт яблуні» за мотивами однойменної новели М. Коцюбинського.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- простежити стиль імпресіонізм у літературі, кіно, образотворчому та хореографічному мистецтві;
- охарактеризувати митець і його вибір крізь призму мистецтва: кіно, література, хореографії.
- проаналізувати еволюцію та взаємодія модерн танцю і контемпорарі на світовій сцені.
- обґрунтувати особливості інтеграції модерн танцю і контемпорарі в українському хореографічному просторі.
- охарактеризувати балетмейстерський задуму в балеті “Цвіт яблуні”.
- описати сценографію, музику, костюми у балеті “Цвіт яблуні”.

Методи дослідження. У даному дослідженні було застосовано такі методи:

- *Метод узагальнення* застосовувався для систематизації теоретичного матеріалу щодо поєднання різних видів мистецтв у хореографії.
- *Метод порівняння* допоміг виявити спільні та відмінні риси синкретичних проявів у традиційних і сучасних танцювальних практиках.

- *Метод аналіз і синтез* використовувалися для розчленування художніх явищ на складові та подальшого їхнього об'єднання в єдину концептуальну модель синкретизму.

- *Описовий метод* дав змогу детально охарактеризувати приклади синкретизму у творчості сучасних хореографів і танцювальних колективів.

- *Аналітичний метод* використовувався для глибокого розгляду структурної організації танцювального твору як синкретичного мистецького явища.

Практичне значення дослідження. Отримані результати можуть сприяти розвитку новаторських підходів у хореографії, впровадження методів кінематографічного аналізу, а також використовуватись для художників і глядачів. Робота надає практичні рекомендації для хореографів, сприяє розширенню арт-критики та глядацького сприйняття, а також підсилює інтердисциплінарність у вищому мистецькому навчанні, сприяючи творчому потенціалу митців.

Огляд літератури та стан вивченості обраної теми. Синкретизм у хореографії – це дослідження поєднання різних мистецьких форм і стилів у танцювальному мистецтві. Багато дослідників і практиків у хореографії вивчали і впроваджували синкретизм у своїй творчості, досліджуючи, як інтеграція музики, театру, образотворчого мистецтва та кінематографу може збагатити танцювальне вираження. Вивчення синкретизму в танцювальному мистецтві активно розвивається як в українському, так і в міжнародному академічному просторі. Різні науковці підходять до цієї теми з позицій антропології, культурології, мистецтвознавства та філософії, аналізуючи, як взаємодіють різні види мистецтва у межах одного хореографічного твору.

Монографія І. Єфремова «Імпресіонізм у літературі» [25] є фундаментальною працею, присвяченою аналізу поезики, історії становлення та естетичних засад цього художнього напрямку. Автор комплексно досліджує генезу літературного імпресіонізму, простежуючи його витоки у французькій

поезії другої половини ХІХ століття та зв'язок із живописом, музикою та філософськими течіями модерну.

Коллективна монографія О. Енської, А. Максименка і І. Ткаченка «Композиція танцю та мистецтво балетмейстера» [24] присвячена аналізу композиційних принципів хореографії та особливостям професійної діяльності балетмейстера у сучасному сценічному мистецтві. Хоча книга не зосереджена виключно на імпресіонізмі, вона містить важливий теоретичний матеріал, який дозволяє осмислити імпресіоністичні тенденції у танці.

Антологія Р. Коупленд та М. Коен «Що таке танець? Теоретичні та критичні матеріали» [71] посідає визначне місце у теоретичному осмисленні танцю як мистецтва та культурного феномена. Усі матеріали антології демонструють, що мистецтво танцю впродовж ХХ століття розвивалося як складна і водночас гнучка система, в якій інтегрувалися музика, театральна дія, літературний контекст, візуальні та мультимедійні технології.

Монографія А. Боровського «Античний театр: історія та естетика» [6] репрезентує інший – історико-культурологічний – підхід до вивчення синкретизму. У праці докладно аналізується театральна культура Давньої Греції, Китаю, Індії та Месопотамії, де танець був невід'ємною складовою ритуальних, сакральних і драматичних дійств. Боровський послідовно показує, що у давніх цивілізаціях танець не існував ізольовано, а формував органічну єдність із музикою, словесною поезією, драматичною дією та релігійним обрядом.

Праця Ю. Станішевського «Історія зарубіжного танцю» [51] є фундаментальним дослідженням, яке охоплює широкий історичний зріз розвитку танцювального мистецтва від найдавніших часів до кінця ХХ століття. Автор вибудовує цілісну картину еволюції зарубіжної хореографії, звертаючи увагу на соціокультурні умови, що визначали формування різних танцювальних традицій і стилів. У контексті вивчення contemporary dance це джерело має особливе значення, оскільки дозволяє простежити довготривалі історичні передумови виникнення сучасних танцювальних форм.

Значним доповненням до історичного погляду Ю. Станішевського є праця французького дослідника Ф. Нуазета «Сучасний танець» (фрн. «La danse contemporaine») [77], яка репрезентує сучасне європейське розуміння феномена contemporary dance. У своїй типології Ф. Нуазета пропонує багаторівневу класифікацію напрямів сучасного танцю: від класичних і традиційних форм до мінімалістичних, урбаністичних, експериментальних і навіть еротичних течій.

Праця О. Маншиліна «Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні» [38] є одним із ключових наукових досліджень, присвячених формуванню вітчизняного сегмента contemporary dance та сучасного танцю загалом. Автор ставить за мету виявити особливості розвитку сучасного танцю в Україні в період від кінця 1990-х до початку 2010-х років, спираючись на історико-хронологічний і біографічний методи, а також стилістичний та семантичний аналіз, що дає змогу об'єктивно простежити динаміку процесів у цій сфері.

Серед провідних фахівців варто згадати Н. Федотова, яка у своїй праці «Поширення танцю контемпорарі в Україні» [56] систематизувала інформацію про розвиток і популяризацію танцю контемпорарі в Україні, аналізуючи діяльність ключових хореографів, студій та фестивалів. Авторка описує, як майстер-класи, міжнародні резиденції, студії та творчі платформи сприяли поширенню практики. Наголошено на зростанні популярності напрямку та появі професійних компаній contemporary dance.

Іншим яскравим прикладом є О. Голдрич, який у своїй праці «Композиція танцю: теорія і практика» [16] аналізує основи теорії композиції танцю. Видатний внесок зробила О. Лань у своїй роботі «Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми» [34] описавши створення великої постановки: драматургія, музика, сценографія, режисура, приклади дипломних робіт.

Апробації:

- Участь в ХІХ Всеукраїнська науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри» м. Львів, 15 листопада 2024 року з роботою «Танець модерн в контексті світового

хореографічного мистецтва», науковий керівник доцент кафедри режисури та хореографії О. Плахотнюк.

- Участь в XX Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих вчених, аспірантів та студентів другого Всеукраїнського конкурсу-захисту студентських наукових робіт галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 024 «Хореографія» «Хореографічна культура – мистецькі виміри» м. Львів, 11 квітня 2025 року з роботою «Сценографічні засоби для втілення образу у танцювальних виставах», науковий керівник доцент кафедри режисури та хореографії О. Плахотнюк.

- Участь в XXI Всеукраїнська конференція молодих вчених магістрантів та студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри» (06 листопада 2025 р.). тема «Стиль імпресіонізм у хореографічному мистецтві», науковий керівник доцент кафедри режисури та хореографії О. Плахотнюк.

Публікації:

- Розмус О., Кузик О., Горностаєва Н., Плахотнюк О. Студія танцю «Liberty Way». *Collection of Scientific Papers «Scientia»*. 27 вересня 2024, Стокгольм, Швеція, 2024. С. 176–178. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/2100>(наук. кер. Плахотнюк. О.А.).

- Розмус О. Танець «модерн» в контексті світового хореографічного мистецтва. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : збірник статей* 2024 .Вип. 18. С. 175–180 (наук. кер. Плахотнюк. О.А.).

- Розмус О. Сценографічні засоби для втілення образу у танцювальних виставах. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : збірник статей*, 2025. Вип. 19. С. 226–231 (наук. кер. Плахотнюк. О.А.).

- Розмус О. Стиль імпресіонізм у хореографічному мистецтві. *Хореографічна культура – мистецькі виміри*. 2025. Вип. 20. (готується до друку) (наук. кер. Плахотнюк. О.А.).

Структура. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, додатків, списку використаних джерел та літератури. Загальний обсяг роботи – с.88, основний зміст подано на – с.14-67.

У **Вступі** обґрунтовано вибір й актуальність теми, а саме її важливість у розвитку танцювального мистецтва. Сформульовано мету та завдання для поетапного досягнення цілі та конструктивного викладу дослідницького матеріалу. До того ж, визначено об'єкт і предмет дослідження, охарактеризовано літературні знахідки і стан вивченості обраної теми, що є допоміжними елементами під час дослідження синкретизму мистецтв. Обґрунтовано наукову новизну і практичне значення обраної теми.

У *першому розділі «Синкретизм хореографічного мистецтва»*, який складається з двох підрозділів, досліджено імпресіонізм як синкретичне явище в мистецтві, зосереджуючись зокрема на танці як виразовому засобі. Визначено, що ця естетична парадигма виходить за межі живопису, трансформуючи структуру кінонарративу, літературну мову та хореографічну пластику через акцент на суб'єктивному переживанні миті. Водночас аналіз доповнено осмисленням феномену творчого вибору митця, який через інструментарій своєї галузі формує не лише естетичну форму, а й глибокий філософський та етичний контекст твору. У підсумку розділ демонструє, як взаємодія імпресіоністичної естетики та особистісної позиції автора розширює межі класичних форм і збагачує емоційну мову сучасної хореографії.

У підрозділі 1.1. *«Стиль імпресіонізм у літературі, кіно, образотворчому та хореографічному мистецтві»* аналізується багатогранність проявів імпресіоністичного стилю у різних видах мистецтва. Визначено, що імпресіонізм не є ізольованим явищем лише у живописі, а навпаки – виступає як універсальна естетична парадигма, що проникає в літературну мову, структуру кінонарративу та пластичну мову танцю. Визначальними рисами стали акцент на суб'єктивності сприйняття, передача миттєвих вражень, атмосфери й емоційного тону, що дозволяє глядачеві чи читачеві не просто спостерігати, а переживати дійсність разом із митцем. Імпресіонізм у хореографії відкрив нові шляхи для емоційного

вираження через рух, розширивши межі класичної балетної форми, а в кіно – заклав основи для експериментального монтажу й камерної драматургії кадру.

У підрозділі 1.2. *«Митець і його вибір крізь призму мистецтва: кіно, література, хореографії»* проаналізовано феномен вибору як ключової точки творчої ідентичності митця. Розкрито, що рішення щодо форми, жанру, тематики, а також способу втілення ідей – це не лише естетичний, а й глибоко філософський, соціальний та етичний вибір. Вивчено, як через літературу, кіномистецтво й хореографію митець не просто реалізує свої погляди, а й впливає на світоглядну і культурну свідомість глядача. Особливу увагу приділено тому, як митець використовує інструментарій своєї галузі для формування і трансляції особистісної позиції, що дозволяє розглядати мистецтво як простір самовираження і відповідального діалогу з реальністю.

У **другому розділі «Синтез танцювальних технік, їх розвиток та становлення в Світі та Україні»** обґрунтовано який складається з трьох підрозділів проаналізовано та розглянуто взаємодії візуальних та звукових елементів у танцювальній виставі.

У підрозділі 2.1. *«Еволюція та взаємодія модерн танцю і контемпорарі на світовій сцені»* досліджується історичний розвиток модерн танцю як основи для формування контемпорарі. Проаналізовано, як ці стилі взаємодіяли у творчості провідних хореографів ХХ–ХХІ століття, як естетика модерну трансформувалась у контемпорарі, та які світові тенденції вплинули на становлення сучасної танцювальної сцени.

У підрозділі 2.2. *«Особливості інтеграції модерн танцю і контемпорарі в українському хореографічному просторі»* аналізується процес адаптації модерну та контемпорарі в умовах української культури. Описано ключові осередки розвитку цих напрямів в Україні, творчість вітчизняних колективів і педагогів, а також виклики, що виникають при впровадженні західних танцювальних практик у національний контекст.

У підрозділі 2.3. *«Сценографічні засоби для втілення образу у танцювальних виставах»* простежено аналізу сценографічних інструментів, які

використовуються для формування художнього образу в танцювальних постановках. Розглянуто роль світла, костюму, відеопроєкції, декорацій та просторових рішень у створенні цілісної сценічної атмосфери, що посилює емоційний вплив танцю.

У *третьому розділі «Робота з хореографічною постановкою»* який складається з трьох підрозділів, описано творчий задум хореографічної постановки і педагогічні особливості при роботі з танцівниками.

У підрозділі 3.1 *«Педагогічні ознаки в контексті роботи з виконавцями»* де описано, педагогічні ознаки являють собою сукупність професійних якостей, знань та комунікативних навичок, необхідних для ефективного розвитку артиста. Педагог має володіти глибокою професійною компетентністю (знанням техніки та теорії), мати діагностичні навички для точного визначення індивідуальних сильних і слабких сторін виконавця, а також методичну варіативність для адаптації навчального процесу. Критично важливими є комунікативні здібності для встановлення довіри та забезпечення конструктивного зворотного зв'язку. Зрештою, педагог повинен виступати творчим наставником, який формує у виконавця не лише технічну майстерність, а й художнє мислення та самостійність у професійному вдосконаленні.

У підрозділі 3.2. *«Балетмейстерський задум в балеті»* де вказані основні складові, мотиви і принципи створення танцювальної вистави, а також описано сценографія, музика і костюми. Сценографія (декорації, освітлення, простір) відповідає за створення візуального середовища та атмосфери дії. Вона задає тон виставі, визначає місце і час, а також може виступати як активний учасник драматургії, підсилюючи чи контрастуючи з емоційним станом виконавців. Музика є ритмічною та емоційною основою хореографії. Вона диктує темп, динаміку, структуру рухів і є ключовим інструментом для передачі сюжету та внутрішнього стану персонажів. Костюми завершують створення образу персонажа, відображаючи його соціальний статус, епоху та характер. Вони також мають бути функціональними, не обмежуючи рухову лексику виконавця, і гармонійно доповнювати загальний сценографічний задум.

У **висновках** викладені основні наукові та практичні результати магістерської роботи, які містять формулювання розв'язаної наукової проблеми, її значення для науки і практики, сформульовані висновки та рекомендації щодо використання здобутих результатів, оцінено стан питання, розкриті завдання та методи вирішення поставленої наукової проблеми, їх практичний аналіз та порівняння.

РОЗДІЛ 1

СИНКРЕТИЗМ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Стыль імпресіонізм у літературі, кіно, образотворчому та хореографічному мистецтві

Імпресіонізм у мистецтві виник як реакція на прагнення художників передати миттєві відчуття від навколишнього середовища, зокрема – враження від динамічного, яскравого і часто хаотичного міського життя, а також від природи у її мінливості, світлотіні, колористичному багатстві. Майстри цього напрямку зосереджувались не стільки на зображенні об'єкта в класичному розумінні, скільки на передачі атмосфери, емоційного стану, гри світла та повітря. Вони розділяли кольори спектра і працювали чистими фарбами, уникаючи попереднього змішування на палітрі. Завдяки оптичному ефекту мазки, що на перший погляд здавались хаотичними, з певної відстані зливались в цілісний візуальний образ.

Митці-імпресіоністи прагнули якомога ближче наблизити зображення до того, як людина сприймає предмет у природному середовищі, крізь призму освітлення, повітряного фону, часу доби та атмосфери. Внаслідок цього матеріальна сутність предметів ніби «розчинялася» у просторі, що стало одним із головних формальних досягнень, але водночас – і викликом для мистецтва, яке втратило чіткість об'єкта. Цей ефект руйнування матеріального сприйняття світу став ознакою нової художньої естетики [24, с. 62].

Одним із суперечливих моментів цього підходу було те, що імпресіоністи тяжіли до моментального фіксування стану – короткого, змінного, суб'єктивного. Замість завершеної картини вони часто створювали етюди, які фіксували випадкове, індивідуальне, миттєве, залишаючи поза увагою загальнолюдське або соціальне. Це стало підставою для критики, зокрема в академічних колах, які звинувачували імпресіоністів у нехтуванні глибоким змістом на користь поверхневого сприйняття.

Разом із тим, саме імпресіонізм відкрив нові горизонти для європейського живопису. Вперше в історії мистецтва масово почали працювати на пленері – просто неба, в природному освітленні. Вони вивели колір на перший план, домоглися неймовірної гнучкості композиційного мислення, розширили художню мову і дали імпульс для розвитку нових мистецьких напрямів, які згодом переосмислювали візуальні коди та принципи зображення [24, с. 63].

У музиці імпресіонізм оформився на межі XIX–XX століть, значною мірою під впливом символістської поезії – зокрема творів П. Верлена [13], С. Маларме [37], П. Луїса [35], М. Метерлінка [42]. Цей напрям розвивався паралельно з французьким живописом, хоча й не був його прямим еквівалентом. У музичному мистецтві імпресіонізм виявився насамперед у симфонічному жанрі, де композитори намагалися передати не сюжет, а настрій, атмосферу, тональну й темброву палітру твору [27, с. 5].

Одним із провідних представників музичного імпресіонізму став Клод Дебюссі (1862–1918), чия творчість позначена винятковим відчуттям нюансів, тонкою психологічною передачею емоцій, вишуканими мелодичними лініями й гармонічними барвами. Його оркестрова прелюдія «Післяполуденний відпочинок фавна» стала своєрідною програмною декларацією нового стилю. В цьому ж ключі створено і оперу «Пелеас і Мелізанда», де музика виражає внутрішній стан героїв, а не зовнішню дію [27, с. 20].

Стиль імпресіонізму в музиці вирізняється тонкою ритмічною організацією, свободою форми, багатством гармоній, пластичністю звукового рельєфу. Він вніс нові елементи у виразні засоби композиторів і став фундаментом для подальших пошуків у музиці XX століття [27, с. 70].

Композитор Клод Дебюссі суттєво розширив виражальні можливості фортепіано, збагативши інструмент його колористичними і тембровими нюансами. Його сучасники-піаністи охрестили його «аристократом звуку» за вишукану звукову палітру та виняткову делікатність музичного мислення. Цикл із 24 фортепіанних прелюдій Дебюссі можна розглядати як своєрідну музичну енциклопедію імпресіонізму. Назви творів у цьому циклі відображають образне

багатство – від поетичних пейзажів («Сліди на снігу» [21], «Тераса, залита місячним сяйвом» [21]), до портретних замальовок («Дівчинка з волоссям кольору льону» [21]), сценічних ескізів («Перервана серенада» [21]), а також міфологічних і літературних алюзій («Дельфійські танцівниці» [21], «Звуків і ароматів сповнене вечірнє повітря» [21]).

Попри неоднозначну реакцію сучасників, Дебюссі залишався вірним своєму естетичному кредо – слуху як єдиному «законодавцю» в музиці, а задоволенню – як головному правилу творчості. Його новаторський стиль справив значний вплив на митців ХХ століття, зокрема й на українського композитора Федора Акименка, який довгий час працював у Франції та перейняв естетичні засади імпресіоністичного мислення [27, с. 21].

У літературному процесі імпресіонізм не сформував чіткої школи або єдиного напрямку, проте його естетика виявляється у творах багатьох письменників. Його характерною рисою було прагнення до фіксації миттєвих емоцій, тонких спостережень, переданих крізь призму суб'єктивного сприйняття. Ці риси простежуються в стилі братів Гонкурів, Гамсуна (зокрема у романі «Голод» [17]), а також у модерністській прозі Марселя Пруста, де «потік свідомості» стає способом художнього мислення у романі-епопеї «У пошуках втраченого часу» [53].

Імпресіонізм істотно вплинув на культурну свідомість епохи. Оскар Уайльд влучно зазначав, що завдяки імпресіоністам «ми навчилися бачити тумани» [54, с. 225], і що саме ця школа художників змінила кліматичне уявлення про Лондон – звичайні погодні явища набули поетичного, майже фантастичного значення [54, с. 226].

У поезії імпресіоністична естетика тісно переплелася з символізмом. Імпресіоністичні поетичні твори тяжіли до створення «живописного» вірша – з м'якими колористичними відтінками, характерними для неокласичних форм модерну, та витонченими звуковими асоціаціями. Яскравим прикладом цього стала творчість Поля Верлена, який за життя отримав славу поета внутрішньої туги, душевного сум'яття й витонченої меланхолії [25, с. 112].

Верлен починав як представник романтичної традиції, згодом звертався до парнаської школи та поезії Бодлера, але поступово сформував власний імпресіоністичний стиль. Його вірші характеризуються глибоким емоційним забарвленням, інтуїтивним зануренням у душевні стани й створенням особливої мелодійності поетичної мови. Його поетична інтонація, в якій звук і настрій зливаються у єдине естетичне ціле, стала прологом до формування імпресіоністичної лірики як окремого художнього явища [25, с. 113].

Поль Верлен – один із найтонших ліриків французької поезії, справжній віртуоз настроєвих відтінків і глибоких психологічних рефлексій. Його поетика побудована на тонкій грі напівтіней, легких дотиків до емоцій, що іноді здаються майже невловимими. Верлен досконало володів ритмом і музикальністю слова, його вірші мають майже симфонічну будову, в якій кожен звук, кожна рима звучать точно і виважено. Основою його стилю є імпресіоністичне прагнення зафіксувати емоцію в моменті, перетворити миттєве відчуття на художній образ, який, подібно до мазків пензля, створює загальний настрій лише в цілісності поетичного полотна [25, с. 117].

Поетичний світ Верлена – це царина особистого досвіду, мінливої емоційності, інтуїтивного сприйняття. Його вірші часто балансують на межі реального й уявного, матеріального й духовного, буденного й піднесеного. Саме ця особливість поетики робить Верлена близьким до імпресіоністичної естетики, яка тяжіє до передачі не об'єкта, а враження від нього, внутрішнього резонансу, що виникає в момент сприйняття [25, с. 116].

Ключовим твором, який слугує своєрідним поетичним маніфестом, є вірш «Поетичне мистецтво» [11], у якому Верлен проголошує головний принцип імпресіоністичної лірики: «Найперше – музика в слові!» [12]. Поет закликає відмовитись від яскравої, контрастної образності, натомість віддати перевагу м'яким відтінкам, напівтонам, емоційній сугестії: «Люби півтони й відтінки, не колір – колір нам ворожий...» [10]. Також поет висміює риторичну та банальну римованість, закликаючи до свободи форми й чуттєвості змісту – і цим повністю співзвучний імпресіоністам у живописі [25, с. 115].

Уся творчість Верлена оповита атмосферою задумливої меланхолії, делікатного суму, який ніби розчинений у пейзажах, емоційних контурах, у кожному слові. Його бачення світу схоже на картини імпресіоністів – він не зображує реальність, а відтворює настрій, з яким її сприймає [25, с. 114].

Найяскравішим зразком імпресіоністичної поезії Верлена вважається збірка «Романси без слів» [33, с. 110–120] – поетичний цикл, у якому слово набуває музичного звучання. Це – серія емоційних образів, фрагментів, ліричних мотивів, які утворюють багатоголосу симфонію. У вірші «Так тихо серце плаче...» [9] смуток передається метафорою дощу – природного явища, що ніби вбирає в себе внутрішній стан ліричного героя. Дощ тут стає не просто тлом, а продовженням душевного болю [25, с. 118].

Матеріальний світ у поезії Верлена значущий лише остільки, оскільки він стає провідником до внутрішнього стану. Саме настрої, емоційна реакція на зовнішні прояви буття – дощ, вечірнє світло, сутінки – стає сутністю поетичного образу. Автор любив зображувати зміну пір року, рух води, м'яке світло, все те, що важко схопити розумом, але чітко вловлюється інтуїцією [25, с. 120].

Ліричність – головна ознака поетичної мови Верлена. Його вірші завжди від першої особи, пронизані щирістю, внутрішнім монологом, у якому поет і є героєм. Він розкриває свій емоційний світ з дивовижною делікатністю, водночас зберігаючи музичність і ритмічну тонкість висловлення [33, с. 150–160].

Значення творчості Поля Верлена полягає у створенні нової форми поетичного вираження, що дозволяє передати найтонші психологічні нюанси. Його поезія стала передвісником модерністських пошуків, відкривши шлях ліриці ХХ століття до інтимної сповіді, до імпресіоністичного відображення душі людини в слові [25, с. 120].

Імпресіонізм, що виник як художній напрям у живописі, з часом знайшов глибоке втілення і в танцювальному мистецтві. Незважаючи на те, що в танці він не мав чітко сформованої школи, як у живописі чи музиці, його естетичні принципи – передача миттєвих вражень, емоцій, внутрішніх відчуттів – стали основою нового бачення хореографії. Імпресіонізм виявив себе через прагнення

передати настрій, відчуття миті, спонтанність руху, суб'єктивність сприйняття та гармонійне злиття людини з навколишнім світом.

Вагомий внесок у формування імпресіоністичного погляду на танець зробив французький художник Едгар Дега. У своїх картинах він не лише зображував балерин, а й намагався схопити емоційний стан танцівниць у процесі руху, репетиції, відпочинку. Його картини вражають не точністю відтворення, а відчуттям живої присутності моменту. Він часто використовував м'які мазки, приглушені кольори, асиметричні композиції, завдяки яким створював враження легкості та повітряності. Дега, зображаючи сцени з життя балету, вводив глядача у світ закулісного існування артистів, показуючи не тільки красу, а й втому, напруження, буденність – усе те, що складає реальне життя митця [18, с. 87–98].

Однак справжнім втіленням імпресіонізму в танці стала творчість Айседори Дункан. Вона повністю відмовилася від канонів класичного балету, вільно використовувала природні рухи тіла, танцювала босоніж, у легких накидках, черпаючи натхнення з античної пластики. Її танець був глибоко особистим, емоційним і повним індивідуального вираження. Дункан не прагнула до технічної довершеності, її метою було передати душу, настрій, внутрішній порив. Танцювальний жест ставав для неї продовженням музичного імпульсу, відгуком на ритм природи, стан душі, зміну світла. Вона стала однією з перших, хто вивів танець на рівень філософського мистецтва, де тіло говорить мовою емоцій і духу [51, с. 181–188].

Імпресіоністичні засади у танці стали основою для формування модерного танцю. Замість ідеалізованих образів з'явився акцент на індивідуальність виконавця, на спонтанність і багатозначність руху. Замість жорсткої побудови – гнучка, вільна структура композиції, що відображає змінний ритм внутрішнього світу. Основні принципи імпресіонізму в танці – моментність, злиття з простором і світлом, текучість форми, музичність, індивідуальна емоційність – стали підґрунтям для подальших інновацій в сценічному мистецтві.

Таким чином, імпресіонізм у танцювальному мистецтві проявився у прагненні до природності, передачі глибоких особистих відчуттів, створенні

атмосфери, а не лише форми. Завдяки цьому напрямку танець став не лише елементом видовища, а справжнім інструментом самовираження, здатним передати тонкі нюанси людського стану через мову тіла.

Наприкінці ХХ століття імпресіонізм у танцювальному мистецтві отримав нове дихання, трансформувавшись відповідно до вимог сучасного сценічного простору та змін у художньому мисленні. Цей напрямок вже не існував у чистому вигляді, але його естетика – прагнення передати емоцію в моменті, вразливість руху, інтимність сценічного образу – стала основою для контемпорарі-танцю та інших форм сучасної хореографії.

Хореографи другої половини ХХ століття звернулися до мови тіла як засобу передачі найтонших душевних станів. У цій тенденції відчувається вплив імпресіоністичних підходів – передусім у пластичності, природності руху, його «диханні», невимушеності та відсутності зовнішнього пафосу. Такі митці, як Мерс Каннінгем, Піна Бауш, Вільям Форсайт, почали створювати вистави, де простір, світло, музика і тіло були об'єднані в єдиний «життєвий момент» на сцені. Це вже не просто танець, а емоційно-психологічний живопис в русі [68, с. 35–52, 215–230, 287–305].

Новітній танець вбирає в себе імпресіоністичну чуттєвість – через увагу до деталей, мікрожестів, акцент на особисте, внутрішнє бачення виконавця. Рухи стали розмитішими, контури – умовнішими, форма – м'якшою. Вистава часто виглядає як інтимна сповідь, що перегукується з поезією Поля Верлена чи живописом Дега, де на перше місце виходять атмосфера та настрої.

Таким чином, імпресіонізм не зник, а трансформувався в тонкий і глибокий інструмент сучасної танцювальної виразності. Він продовжує жити в хореографії, що прагне не до ідеального малюнка руху, а до справжності, особистого дотику до світу – і цим залишається вічно актуальним мистецтвом.

Імпресіонізм у кіномистецтві посідає фундаментальне місце в історії візуального мистецтва, адже саме він започаткував новий підхід до кінематографу як до інструмента емоційного та психологічного вираження, а не лише засобу фіксації подій чи оповіді. Особливо яскраво цей напрям проявився

у французькому кіно 1920-х років, яке дістало назву «французький імпресіонізм» [7, с. 84–89].

На відміну від традиційного наративного кіно, де сюжет і діалог були головними засобами вираження, імпресіоністичне кіно орієнтувалося на суб'єктивне бачення, внутрішній світ персонажів, емоційний стан. Режисери прагнули показати, як герой відчуває, а не тільки що з ним відбувається. Відтак на перший план виходили оптичні ефекти, гра світла і тіні, сповільнені зйомки, подвійні експозиції, фокусування на деталях, які передають настрій і внутрішню динаміку.

Серед представників цього напрямку – Абель Ганс [1], Жермен Дюлак [26], Марсель Л'Ерб'є [39], Луї Деллюк [36]. Їхні фільми, такі як «Наполеон» (1927, А. Ганс) [44] чи «Молода дівчина з води» (1928, Ж. Дюлак) [43], не просто розповідають історію – вони створюють емоційний кіноживопис, у якому зображення йде пліч-о-пліч із внутрішнім відчуттям.

Фільми цього періоду часто нагадували поетичні етюди, де увага акцентувалася на душевному стані, зоровому сприйнятті, світлотіні, атмосфері моменту. Кіно перетворювалось на інструмент імпресії – враження, миттєвого зорового переживання, що відповідає аналогічним пошукам у живописі чи поезії.

Таким чином, імпресіонізм у кіномистецтві став одним із перших виявів естетичного самовираження через кіномову. Він не лише вплинув на подальший розвиток артхаусного і поетичного кіно, а й заклав основу для авторського погляду в кіно, де настрої, зорові ефекти й внутрішній ритм історії стали важливішими за зовнішню фабулу.

Отже, можна підсумувати, що імпресіонізм у кіномистецтві, образотворчому та танцювальному мистецтві відіграє фундаментальну роль у розвитку художньої культури. Усі три напрямки – кожен по-своєму – реалізували ключову ідею імпресіонізму: фіксацію миттєвого враження, емоційної атмосфери, внутрішнього стану людини через мистецькі засоби виразності.

У образотворчому мистецтві імпресіоністи першими почали зображати не предмет у його сталій формі, а світло, рух, емоцію моменту, що дозволило

глядачеві побачити не об'єкт, а відчуття від нього. У танцювальному мистецтві цей напрям змінив саме уявлення про тіло в русі – замість академічної досконалості з'явилася природність, імпровізаційність, пластичний діалог з музикою й простором. У кіномистецтві імпресіонізм став основою суб'єктивного бачення, де візуальні ефекти передавали глибину внутрішнього світу персонажа і зумовили народження артхаусу та експериментального кіно.

Таким чином, імпресіонізм заклав естетичну парадигму, що переорієнтовує глядача з об'єкта на процес сприйняття, з зовнішнього – на внутрішнє, з фактів – на враження. І в цьому його справжня культурна і філософська сила.

1.2 Митець і його вибір крізь призму мистецтва: кіно, література, хореографії

З наукової точки зору, постає митця у сучасному культурному дискурсі постає як ключовий об'єкт дослідження в міждисциплінарних галузях: філософії мистецтва, естетиці, культурології та психології творчості. Митець є не лише творцем художнього образу, а й носієм соціокультурного коду епохи, що відображає національні, історичні, ментальні й екзистенційні аспекти буття [7, с. 38].

Власне бачення проблематики полягає в тому, що вибір митця – це, передусім, акт самоідентифікації та культурної відповідальності. У процесі творчості відбувається не просто реалізація естетичних завдань, а конструювання нового смислового простору, у якому митець виконує функцію посередника між реальністю й художнім її осмисленням. Такий підхід близький до концепції «психічної екології» Ф. Гваттарі [15, с. 70–76], де творчість розглядається як механізм індивідуального й колективного відновлення внутрішньої гармонії.

Особливо яскраво це проявляється у кіно, літературі та хореографії. У кінематографії митець стає героєм-рефлектором, здатним передати сенс буття через візуальну мову. У літературі – це носій лінгвістичного коду, що здатен

зафіксувати і передати інтелектуальні й емоційні стани доби. А в хореографії – суб'єкт, який комунікує з глядачем через тілесність як первинну форму вираження, що є архетипною та універсальною.

Вважаю, що свідомий вибір митця – це не лише формування художньої позиції, а й акт особистої етичної відповідальності, де художній жест набуває філософського звучання. Таким чином, у сучасному мистецтві митець не просто відображає дійсність, а активно впливає на її сприйняття, надаючи нових сенсів через призму індивідуального світобачення.

Синкретичний підхід у танцювальному мистецтві має глибоке історичне підґрунтя, яке сягає античних цивілізацій. Уже в культурі Давньої Греції танець виступав як невід'ємна складова театрального дійства, тісно поєднуючись із музикою, драматургією та поезією. Такий симбіоз створював особливу форму художнього вираження, де рух тіла був засобом передавання філософських і духовних смислів. Мистецтво орхестики – пластичного танцю – використовувалося не лише для естетичного задоволення, а й для морального та фізичного виховання громадянина [6, с. 96–102].

Проте в історичному контексті збереження танцю як виду мистецтва виявилось проблематичним: на відміну від літератури, архітектури чи скульптури, танець залишив небагато артефактів. Відомості про його форми, стилі й техніки дійшли до нас здебільшого через згадки в писемних джерелах і зображення на кераміці чи барельєфах, що істотно обмежує наше уявлення про його багатство та роль у культурному житті [78, с. 30 – 37].

У стародавніх цивілізаціях Азії – зокрема в Індії, Китаї, Месопотамії – танець був частиною сакральної та світської культури, втілюючи тісну взаємодію з музикою, поезією, релігійними ритуалами. Він виконував функцію не лише естетичну, а й соціальну та духовну, передаючи традиції, цінності та світогляд тієї чи іншої епохи [78, с. 35–48, 90–112].

Ідея поєднання різних форм мистецтва актуалізується і в сучасній хореографії. Сьогодні танцювальні практики нерідко спираються на синтез культурних кодів – у постановках поєднуються елементи класичного балету,

модерну, джазу, стріт-танцю, народної хореографії та театру. Саме через таку інтеграцію формується нова танцювальна мова, яка відповідає потребам глобалізованого мистецького простору [68, с. 215].

Моріс Бежар, відомий новатор хореографії ХХ століття, стверджував, що сучасна хореографія повинна не заперечувати минуле, а переосмислювати його: «Танець майбутнього – це поєднання сучасного ритму життя та духовних традицій людства» [64, с. 23–31, 75–82] – така позиція відображає ідею синкретизму як методу, що гармонійно поєднує інновації з історичною пам'яттю.

Отже, синкретичне бачення танцю, закладене ще в давнину, не втратило своєї значущості. Навпаки, воно стало платформою для інтерпретацій, творчих експериментів і культурного оновлення, що й сьогодні визначає напрям розвитку сучасного танцювального мистецтва.

Синкретизм як особливість мистецького мислення був притаманний культурним традиціям Стародавнього Китаю, Індії та Греції, де танець відіграв надзвичайно важливу роль не лише в естетичному, а й у духовному та суспільному контексті. У Китаї танцювальні практики були тісно пов'язані з ритуалами, жертвоприношеннями й філософськими уявленнями про гармонію між людиною та космосом, а кожен рух мав символічне значення, яке вказувало на духовний сенс [6, с. 27–34].

В Індії класичний танець «Бхаратанат'ям» постає як втілення ідеї поєднання руху, музики та словесної поезії. У цьому мистецтві жест, міміка та позиція тіла служили не лише для передачі сюжету, а й для розкриття внутрішнього стану персонажа, емоційної та духовної глибини образу. Виникнувши як храмовий ритуал, цей вид танцю став культурним кодом, який зберігався і передавався протягом століть [6, с. 21–22].

У Давній Греції танець складав органічну єдність із музикою та поетичним словом у межах так званого «мусикійського мистецтва», де ритм виступав головним консолідуючим чинником. Відомо, що танець був складовою частиною драматичного дійства – як у трагедії, де використовувалися хорові

ходи, так і в комедії, яка виростала з народних розважальних традицій на честь бога Діоніса. Такий підхід сприяв формуванню нових сценічних форм, як-от «хороводна трагедія» чи «хороводна комедія» [6, с. 9–15].

Дослідники, зокрема Р. Валлашек, підкреслювали, що ідея виникнення музики з ритуальних танців підкреслює глибоку магічну та сакральну суть танцю, характерну не лише для Греції, а й для таких культур, як Месопотамія чи Стародавній Єгипет [78, с. 45–72]. У театральному просторі різних культур поєднувалися епічне слово, вокал, танець, драматургія та духовна рефлексія – усе це формувало унікальні форми сценічного синтезу.

У добу Відродження відбувається нове осмислення ідей античного синтезу мистецтв. Яскравим прикладом є постановка балету «Комічна пастораль» (1581) [71, с. 52], де відбулося гармонійне поєднання танцю, драми, музики та живопису. Цей балет став прецедентом, який задав вектор подальшому розвитку балетного театру [71, с. 53].

У XVIII столітті в умовах розквіту Просвітництва новий імпульс синтезу мистецтв набула опера. Творчість Кристофа Віллібальда Глюка [32] знаменувала прагнення до гармонійного об'єднання музики, сценічної дії, хореографії та сценографії, що дозволило посилити емоційний вплив на глядача та вдосконалити драматургічну побудову вистави [30, с. 131].

Таким чином, синкретизм в історії мистецтва проявлявся як стратегія творення цілісного художнього простору, в якому танець виступав не ізольованим видом, а елементом багатоголосого мистецького універсуму. Цей підхід продовжує відігравати визначальну роль у сучасному танцювальному та театральному мистецтві.

Синкретизм у танцювальному мистецтві XX століття став основою для новаторських експериментів, які розширили межі традиційної хореографії та інтегрували різноманітні мистецькі форми. Цей підхід дозволив митцям створювати багатовимірні вистави, що поєднували танець, музику, візуальні ефекти та театральні елементи.

Мерс Каннінгем [71, с. 155], один із провідних хореографів ХХ століття, впровадив принцип випадковості у свої постановки, використовуючи мультимедійні технології та відокремлюючи танець від традиційної музичної структури. Його підхід дозволив танцю стати самостійною формою вираження, не обмеженою музичним супроводом [5, с. 310]. Джордж Баланчін [71, с. 110], у свою чергу, поєднав класичний балет із авангардними тенденціями, співпрацюючи з композиторами, такими як Ігор Стравінський, що сприяло створенню нових форм хореографічного мистецтва [71, с. 113]

Синкретичний підхід у танцювальному мистецтві передбачає інтеграцію різних елементів, таких як музика, рухи тіла, костюми, освітлення та візуальні ефекти, для створення комплексного мистецького досвіду. Цей підхід дозволяє хореографам експериментувати з різними стилями та техніками, об'єднуючи класичні балетні традиції з сучасними та експериментальними формами, такими як контемпорарі, модерн, хіп-хоп та інші.

Використання мультимедійних технологій, таких як відео-проекції, інтерактивні елементи та цифрові ефекти, стало невід'ємною частиною сучасних танцювальних вистав. Це дозволяє створювати багатовимірні сценічні образи, які глибше взаємодіють із глядачем та розширюють межі традиційного сценічного простору.

Таким чином, синкретизм у танцювальному мистецтві ХХ століття відкрив нові горизонти для творчості, дозволивши митцям поєднувати різні мистецькі форми та технології для створення інноваційних та емоційно насичених вистав. Цей підхід сприяв розвитку хореографії як багатогранного мистецтва, що відображає складність та різноманіття сучасного світу.

У ХХ столітті синкретизм у танцювальному мистецтві набув нового значення, ставши основою для глибоких художніх експериментів. Провідні хореографи цього періоду, зокрема Мерс Каннінгем та Джордж Баланчін, суттєво трансформували уявлення про танець, поєднуючи його з іншими видами мистецтва і технологіями.

Мерс Каннінгем запровадив принцип автономного існування танцю та музики, вважаючи, що ці дві складові можуть функціонувати паралельно, не дублюючи одна одну. Він активно використовував елементи випадковості у хореографії, впроваджував мультимедійні технології, працював із цифровими ефектами, створюючи абстрактні й багатовимірні постановки. Цей підхід дозволив значно розширити межі сприйняття танцю як форми мистецтва [71, с. 156].

Джордж Баланчін, у свою чергу, поєднав класичну балетну техніку з модерністськими формами. Він співпрацював з композиторами, такими як Ігор Стравінський, і створював вистави, де синтез музики, танцю, живопису та театру створював цілісний естетичний досвід. Його роботи стали зразком вдалого поєднання традицій і авангарду, завдяки чому він вніс вагомий внесок у професіоналізацію танцювального мистецтва [71, с. 110].

Синкретизм у танцювальному мистецтві передбачає інтеграцію різних творчих елементів – музичних, візуальних, театральних – з метою створення нових форм художнього вираження. Такий підхід не лише відкрив нові горизонти для хореографії, а й зробив можливим глибше відображення культурних, соціальних і духовних реалій сучасності. У результаті, танець перетворився на багатошарову форму мистецтва, яка об'єднує різні жанри, стилі й епохи в єдиному художньому просторі.

Отже, можна підсумувати, що вибір митця крізь призму мистецтва має визначальне значення не лише для формування його творчої індивідуальності, а й для розуміння глибших процесів, що відбуваються у суспільстві. Митець, опановуючи різні форми художнього висловлення – чи то через кіно, літературу чи хореографію – транслює особисте бачення світу, власні естетичні і ціннісні орієнтири. Такий вибір виявляє здатність художника не просто творити в межах певного жанру, а рефлексувати над темами і проблемами, які є актуальними для часу й простору, в якому він живе.

Мистецтво виступає для митця як дзеркало і водночас інструмент самопізнання та впливу на інших. Кожне прийняте естетичне чи концептуальне

рішення є проявом внутрішньої позиції, яка впливає як на творчу стратегію, так і на соціокультурний контекст. Через синтез дисциплін і жанрів (у тому числі в хореографії, літературі та кіно) митець утверджує своє бачення істини, краси та духовності.

Тож вибір митця крізь призму мистецтва – це не лише інструмент творчого висловлювання, а й акт відповідальності перед суспільством, який формує нові смисли, цінності й уявлення про світ.

Висновки до 1 розділу

Таким чином, можна констатувати у ході першого розділу, що дослідивши стиль імпресіонізм, як культурно-естетичне явище, сформувався у другій половині ХІХ століття і продовжує впливати на мистецтво донині. Його фундаментальною ознакою є прагнення митців до передачі миттєвих вражень, емоцій, світлових і атмосферних нюансів, а не реалістичного або логічного зображення світу. У літературі імпресіонізм виявлявся через фрагментарність оповіді, акцент на внутрішніх переживаннях героїв, музикальність мови, як у творах П. Верлена, М. Пруста або К. Гамсуна. У кіномистецтві стиль проявлявся через експеримент з кутами зйомки, освітленням, емоційним монтажем, що дозволяло глядачеві «відчувати», а не просто спостерігати події (особливо у французькому кіно 1920-х років). В образотворчому мистецтві імпресіонізм зробив революцію у кольорі, мазку, сюжеті – від Клода Моне до Едгара Дега, акцент змістився з об'єкта на враження від нього. У хореографії імпресіонізм знайшов своє вираження в русі, що зосереджувався не на чітких технічних позиціях, а на легкості, змінності, відчутті моменту, як це видно у творчості Ісидори Дункан або в експериментальних постановках початку ХХ століття.

Таким чином, імпресіонізм став основою для формування нових мистецьких мов, які змінили уявлення про форму, зміст та художню істину. Його проникнення в різні види мистецтва сприяло виникненню міждисциплінарного діалогу та оновленню культурної парадигми в цілому.

Аналізуючи, творчий вибір митця завжди є складним та багаторівневим процесом, який вимагає не лише технічної майстерності, а й глибокого філософського, емоційного та культурного осмислення. Через кінематограф, літературу та хореографію митці виражають індивідуальну позицію, реагують на соціальні, естетичні, політичні та духовні виклики свого часу. Кожен з цих видів мистецтва має свої засоби вираження, але в їх основі лежить спільне – пошук автентичного голосу, здатного торкнутися серця глядача, читача чи глядача вистави.

У кіно вибір митця часто зумовлений бажанням поєднати візуальну мову з ритмом розповіді, з архетипами сучасності або навпаки – особистісними переживаннями. У літературі – це вибір форми, стилю, голосу оповідача, метафори, що формує цілісну художню картину. У хореографії – це тілесне відображення ідеї, перетворення руху на філософське послання. Таким чином, вибір митця є не просто результатом естетичних уподобань, а глибоким актом самовираження, що вимагає особистої відповідальності.

Митець крізь призму мистецтва постає як посередник між індивідуальним і універсальним, як той, хто трансформує особистий досвід у загальнолюдський образ. Його вибір – це завжди не лише технічне, а й етичне та екзистенційне рішення.

РОЗДІЛ 2

СИНТЕЗ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТЕХНІК, ЇХ РОЗВИТОК ТА СТАНОВЛЕННЯ В СВІТІ ТА УКРАЇНІ

2.1 Еволюція та взаємодія модерн танцю і контемпорарі на світовій сцені

У сучасному дискурсі термін танець контемпорарі (англ. *contemporary dance*.) або танець контемпорарі (фр. *danse contemporaine*), що буквально перекладається як «сучасний танець», вийшов далеко за межі простої хронологічної характеристики. Його використання набуло концептуального виміру, що охоплює не лише танцювальну практику, але й ширший філософський, естетичний і культурний контекст. У мистецькій сфері цей термін часто фігурує без перекладу, позначаючи не лише актуальне мистецтво, а й особливу художню парадигму, в якій синтезуються різні стилі, підходи й форми виразності [30, с. 76].

Як наголошує український дослідник О. Сидор-Гібелінда [14, с. 37], у нашій культурній ситуації *contemporary art* найчастіше ототожнюється з експериментальними художніми практиками кінця ХХ – початку ХХІ століття. Він підкреслює, що мова йде не просто про нове в часі, а про мистецтво, яке свідомо позиціонує себе як актуальне, тобто таке, що відображає інтелектуальні, соціальні та культурні процеси сучасності [52, с. 15].

На відміну від загального поняття «сучасне мистецтво», у хореографії термін *contemporary dance* отримав вузькоспеціалізоване тлумачення як визначення окремого напрямку. Проте, трактування його як стилю чи чітко окресленої естетичної форми є помилковим, оскільки *contemporary dance* уникає канонічної стилістики й не має сталих меж у просторі чи часі. Цей напрям виникає як результат відмови хореографів від уніфікованого моделювання руху,

формуючи авторську мову через індивідуальну пластику, нові правила композиції та інтерпретацію тіла в сценічному просторі [51, с. 77].

Французький дослідник Філіп Нуазет у своїй типології *danse contemporaine* відзначає надзвичайну різноманітність напрямків – від традиційних та класичних до віртуальних, мінімалістичних, урбаністичних і навіть еротичних [63, с. 18–27]. Це доводить, що в рамках цього танцювального феномену можуть співіснувати різні культури руху, техніки та світоглядні орієнтири. Для глибшого розуміння відмінностей між поняттями *modern* і *contemporary*, варто звернутись до поглядів М. Калінеску [77, с. 33–44], який аналізує феномен сучасності як філософське поняття. *Modern* він розглядає як форму мистецтва, що протистоїть реалізму й спрямована на естетичне осмислення новизни, тоді як *contemporary* – це реакція на попередній модернізм, зосереджена на рефлексії, розумі, науці та прогресі. Дискусії щодо хронологічного початку *contemporary dance* залишаються відкритими: одні вважають, що його зародження припадає на кінець Другої світової війни, інші – на період 1960-х років як онтологічний розрив з модерністською традицією. Деякі дослідники пов'язують початок епохи *contemporary* з падінням Берлінської стіни у 1989 році, коли відбулась символічна трансформація світового порядку і художнього мислення [77, с. 149–206].

Отже, *contemporary* у хореографії – це не жанр чи стиль, а філософія руху, що відображає багатоманітність, відкритість до інтерпретацій, індивідуалізм та зв'язок з реаліями сьогодення.

Оскільки термін *contemporary* не можна трактувати виключно як мистецтво, що є сучасним лише з огляду на час свого виникнення, не кожна робота хореографа нашого часу автоматично належить до цього напрямку. Просте використання хореографічного матеріалу, створеного іншими митцями, не дорівнює створенню власного унікального хореографічного стилю та авторської структури композиції. У зв'язку з цим важливим чинником самовираження хореографа є оволодіння принципами побудови хореографічного тексту. Такий підхід сприяє глибшому усвідомленню тілесних можливостей, розвитку

кінестетичної чутливості, експериментальному пошуку та варіативності рухів, а також оновленню та переосмисленню самої природи танцю. Усе це є характерними рисами contemporary dance [49, с. 258].

Відповідно до цього, доцільно конкретизувати поняття «композиція хореографічного тексту в contemporary dance», розглядаючи при цьому ключові терміни: «композиція», «хореографічний текст» та їхнє поєднання.

Композиція (від лат. *compositio* – складання, поєднання) – це один із основоположних елементів художньої форми, який забезпечує її структурну єдність і завершеність. У контексті просторово-пластичних мистецтв композиція охоплює такі аспекти, як створення просторової структури, симетрія й асиметрія, ритм, масштабність, пропорції, контрастність, колористичне вирішення тощо. Вона визначає як внутрішню, так і зовнішню організацію твору [24, с. 11].

Питання композиційної побудови хореографії досліджували такі автори, як О. Голдріч [58], Б. Колногузенко [16], О. Колосок [28], та ін. Їхні дослідження дозволяють зробити висновок, що композиція танцю складається з послідовності танцювальних комбінацій, розміщених на сцені відповідно до визначеного малюнка. Вона підпорядковується музичному супроводу і базується на драматургічних принципах.

Хореографічний текст, як один з основних елементів танцювального твору, формується з танцювальних одиниць, що поєднуються через пози, ракурси, переміщення у просторі, створюючи цілісну структуру. Танцювальні рухи умовно поділяються на два типи: сценічні (пересування, стрибки, оберти, зміни рівня тощо) та позиційні артикуляції (рухи частин тіла, що формують виразні пози) [24, с. 36]. При цьому значущість поз визначається як їхнім графічним оформленням (наявністю чи відсутністю торсіонних елементів), так і їхнім композиційним статусом (основні або другорядні).

Взявши за основу ці визначення, можемо перенести їх на сферу contemporary dance, де центральним чинником є створення індивідуального, емоційно насиченого хореографічного тексту. Тут композиція виступає як процес пошуку нових рухових форм на базі вже наявного матеріалу, через

варіації, модифікації та додавання нових рухів, поз та ракурсів, із метою формування оригінального, самобутнього хореографічного фрагмента.

Таким чином, при поєднанні танцювальних елементів у contemporary dance виникає новий хореографічний текст, який включає як відомі стильові особливості, так і нові, нетипові ознаки. Наприклад, синтез сценічної пластики народного танцю з модерн-технікою, хіп-хопом або джазом сприяв формуванню напряму стилізованої сценічної хореографії, поширеного в Україні.

Отже, хореографічний текст у contemporary dance можна розглядати як авторський, унікальний руховий матеріал, результат синтезу поз, ракурсів і танцювальних елементів, де виділяються як основні рухи, що задають стильову характеристику, так і позиційні артикуляції, які забезпечують індивідуальність, логічність переходів, композиційну єдність і гармонійність структури.

Contemporary dance, як окремий напрям сучасного танцювального мистецтва, у своїй основі не є абсолютно новим чи відірваним від попередніх течій. Він сформувався як результат розвитку ідей, започаткованих у модерн-танці – напрямі, що виник на межі ХІХ–ХХ століть як відповідь на обмеження та канони класичного балету. Танець модерн був революційним для свого часу, оскільки ставив у центр не форму, а внутрішній зміст, не технічну досконалість, а щирість емоційного переживання через тіло.

Ідеї, закладені піонерами модерн-танцю – такими як Айседора Дункан, Марта Грем [63, с. 94], Доріс Хамфрі [63, с. 95], Хосе Лімон [63, с. 126] – справили значний вплив на становлення contemporary dance. Вони розширили розуміння руху як мови тіла, де важливими стали не лише чітко визначені пози, а й паузи, дихання, вага, контакт із підлогою та природна динаміка людського тіла. Саме ці принципи – дихання як основа руху, робота з гравітацією, внутрішній імпульс – стали частиною основної технічної бази contemporary dance [24, с. 11].

На відміну від танцю модерн, який хоча й руйнував балетні канони, але все ж залишався структурованим і будувався на певних техніках (наприклад, техніка Грем [41; 67], техніка Лімона [89]), contemporary dance є більш відкритим і

децентралізованим у своєму підході. Він не має єдиної техніки або естетичного канону, що надає танцівнику свободу поєднувати елементи з різних стилів – від модерну до джазу, хіп-хопу, фольклору, контактної імпровізації та навіть бойових мистецтв. Проте попри цю еkleктичність, contemporary продовжує розвивати філософію, закладену модерн-танцем: перш за все, це увага до внутрішнього стану виконавця, до автентичності руху та до тілесного досвіду як джерела творчості.

Ще однією спільною рисою є взаємозв'язок із музикою та простором. У модерн-танці хореографи почали відмовлятися від музики як диктуючого чинника, надаючи перевагу власному ритму тіла або працюючи з тишею. Contemporary продовжує цю традицію, пропонуючи розширене поняття часу і простору у танці – сценічна дія може відбуватися в нестандартних локаціях, бути інтерактивною або перформативною, що створює нові сенси в комунікації між танцівником і глядачем [67, с. 59–88].

Таким чином, можна стверджувати, що contemporary dance не заперечує, а навпаки – трансформує та продовжує традиції танцю модерн. Це відображається не лише у технічних елементах, а й у загальній філософії: танець як процес дослідження себе і світу, як спосіб мислення тілом, де рух постає не лише формою, а значенням. Contemporary – це не заперечення традиції, а її еволюція, що відображає сучасне бачення мистецтва, індивідуальності й тілесності.

Рамсей Бур у своїй праці «Танцюрист» (англ «The male dancer») [67, с. 59–88] описує, що впродовж останніх двох десятиліть на світовій танцювальній сцені спостерігається потужна тенденція до синтезу та переосмислення естетичних і технічних засад, притаманних модерн-танцю та contemporary dance. Це поєднання стало однією з найвизначальніших віха у розвитку сценічного танцю на рубежі ХХ–ХХІ століть, адже відобразило глибокі зміни у художньому мисленні, культурній чутливості та сприйнятті тіла як інструмента комунікації. Провідні хореографи, такі як Піна Бауш, Вільям Форсайт, Акрам Хан, Саша Вальц, Хофеш Шехтер та інші, активно поєднували технічну мову модерну (зокрема, спадщину Марти Грем, Доріс Хамфрі, Хосе Лімона) з

експериментальною пластикою contemporary dance [69, с. 386]. Цей синтез дозволив їм створювати твори, в яких глядачеві пропонується не лише візуальна естетика, а глибоке занурення в емоційну та тілесну сутність сучасної людини. Характерною рисою таких постановок є багаторівнева побудова хореографічного тексту: він може ґрунтуватися на чітких драматургічних структурах модерн-танцю, але реалізовуватися через рухову імпровізацію, контактну взаємодію, асиметрію форм, деструкцію академічного простору та активну співпрацю з іншими мистецькими медіа. Таким чином, синтез модерн і contemporary стає не просто технічною комбінацією, а філософією руху, яка відповідає запитам сьогодення – відкритості, інклюзивності, тілесній щирості. Особливу вагу цей процес набуває у міжнародних фестивалях сучасного танцю, освітніх програмах та резиденціях, де межі між стилями дедалі більше розмиваються, створюючи нову парадигму хореографії – гібридну, багатоголосну, але концептуально цілісну. Такий підхід формує сучасну сцену, на якій хореографічна мова є не наслідуванням якогось стилю, а інструментом особистісного і соціального висловлення.

Отже, дослідивши можна підсумувати, що протягом останніх двадцяти років саме поєднання танцю модерн із contemporary dance перетворилося на глибокий і багатосаровий культурний феномен, що значно перевищує рамки простого технічного синтезу або стилістичного запозичення. Йдеться про цілісну трансформацію підходів до хореографічного мислення, де класичні принципи модерн-танцю – такі як виразність внутрішнього імпульсу, робота з диханням, акцент на землі, драматургічна побудова руху – інтегруються в новітні концепції contemporary dance, орієнтовані на тілесну автентичність, індивідуальне самовираження та експериментальне дослідження простору і часу. Цей процес охоплює не лише сценічну практику, але й освітні програми, фестивалі, платформи, міжнародні лабораторії та резиденції, де хореографи та танцівники працюють у змішаних техніках, стираючи межі між усталеними напрямками. Завдяки цьому contemporary dance набуває рис живого, постійно змінюваного мистецтва, що чутливо реагує на соціальні, політичні та культурні виклики

сучасності. Таким чином, поєднання з модерн-танцем не є поверненням до минулого, а радше його осмисленим оновленням у контексті нових художніх потреб і світоглядних парадигм.

У цьому контексті сучасний танець перестає бути просто формою естетичного вираження – він стає інструментом комунікації, самоусвідомлення, рефлексії над тілом і світом. Поєднання модерну і contemporary породжує унікальні хореографічні тексти, які виходять за межі усталеного, і водночас поглиблюють зміст кожного руху, жесту, паузи.

2.2. Особливості інтеграції модерн танцю і контемпорарі в українському хореографічному просторі

Одними з ключових передумов формування сучасного танцю, зокрема напряму contemporary dance, стали соціально-політичні й культурні зрушення, що супроводжували прагнення особистості до свободи – як у політичному значенні, так і в площині індивідуального самовираження. Відмова від диктату класичних норм і встановлених естетичних канонів танцю стала реакцією на тоталітарні режими та спричинила пошук альтернативних форм художнього висловлення. Проте сучасний танець не прагнув витіснити або заперечити традиційні напрями – класичну, народну чи бальну хореографію, – а радше запропонував новий простір для їхнього паралельного співіснування й взаємного збагачення [67, с. 128–135].

Як окремий і самобутній напрям у хореографічному мистецтві, contemporary dance формувався наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, переважно у творчому середовищі Європи та США. Його характерною ознакою є глибоке фокусування на тілесному досвіді у моменті «тут і тепер». В основі цього напрямку – низка методик і технік, які спрямовані на дослідження руху та розширення фізичних можливостей танцівника. Залежно від контексту, тілесний досвід у contemporary dance може розглядатися як самостійна ціль (у разі створення завершеного сценічного твору) або як засіб для побудови

індивідуальної хореографічної мови окремого виконавця чи колективу [68, с. 287–305].

На концептуальному рівні contemporary dance пропонує нове бачення тіла – як живого суб'єкта пізнання, який не просто виконує рух, а є його ініціатором, носієм смислу та внутрішньої чуттєвості. Тіло в такому підході розглядається як феноменологічна категорія, що репрезентує у танці досвід буття у світі [68, с. 115].

Проїшовши етапи формування у Західній Європі та США, ідеї та практика contemporary dance поступово стали проникати і в українське культурне середовище. Відбувалося це переважно через обмін досвідом: міжнародні фестивалі, освітні платформи, лекції, майстер-класи, семінари, а також індивідуальні творчі поїздки українських хореографів і танцівників за кордон. Після розпаду СРСР та становлення незалежної України, розширення демократичних свобод сприяло зростанню культурної відкритості. Вітчизняні митці отримали змогу залучатися до навчання у провідних європейських та американських школах і студіях, брати участь у резиденціях, творчих лабораторіях, що й дозволило інтегрувати здобутий досвід у вітчизняний танцювальний простір [38, с. 40]. Визначити точну дату появи contemporary dance в Україні доволі складно, адже процес його інтеграції був поступовим і різнотемповим. Його розвиток відбувався завдяки діяльності багатьох ентузіастів та прихильників напряду, які, впроваджуючи нові підходи до руху, активно формували український сегмент сучасного танцю протягом кількох десятиліть у різних регіонах країни [38, с. 41].

Однією з ключових постатей, яка суттєво вплинула на становлення та розвиток contemporary dance в Україні, стала хореограф і педагог Марина Лимар [38, с. 40]. Вона була серед перших, хто започаткував активне впровадження цього напряду у вітчизняний хореографічний простір. Її професійна діяльність включає участь у понад шістдесяти міжнародних освітніх проєктах, стипендіальних програмах, творчих лабораторіях і резиденціях. Марина Лимар опанувала численні техніки сучасного танцю, а також поглиблено вивчала

фізичний театр, перформативні практики та соматичні дисципліни, серед яких техніка Александера (англ. *Alexander Technique*) [20, с. 52], ідеокінез (англ. *Ideokinesis*) [20, с. 53], підхід Body-Mind Centering, метод Франкліна (англ. *Franklin Method*) [74, с. 144] та автентичний рух (англ. *Authentic Movement*) [74, с. 11].

У 1996 році вона розпочала самостійну хореографічну та освітню діяльність, заснувавши спільно з Оленою Будницькою в Дніпропетровську авторську школу сучасного танцю під назвою «Інші танці» [38, с. 43]. З 2007 року школа розділилася на два окремих напрями: дитячу студію «Інші танці» під керівництвом Марини Лимар, та театр-школу «Потоки», якою продовжила опікуватися Олена Будницька [38, с. 43].

Школа «Інші танці» вирізнялася своєю інноваційною структурою, поєднуючи освітню, творчу та перформативну діяльність. Вона зосереджувалася на вивченні основ contemporary dance, імпрровізації, композиції та сценічного перформансу. Навчальний процес базувався на ідеї креативних лабораторій, у межах яких діти створювали вистави як результат власного досвіду і творчих пошуків. Головна мета полягала не лише в опануванні технічних навичок, а у виявленні індивідуальності, формуванні особистісного самопізнання та розвитку емпатії й комунікації. Учасники освітнього процесу розглядалися не як пасивні виконавці, а як повноцінні співавтори хореографічного вислову. Згодом ця ініціатива переросла в ширший освітній осередок, який активно займався організацією семінарів, лекцій та просвітницьких подій, що популяризували жанр танцювального театру як окреме мистецьке явище. Завдяки таким ініціативам, українським глядачам і митцям відкрився доступ до європейських підходів, де contemporary dance є платформою для оригінального самовираження та глибокого осмислення тілесності. З 2000 по 2008 рік команда Лимар організовувала в Дніпропетровську міжнародний фестиваль «Вільний танець» [38, с. 43], у межах якого проходили виступи танцівників та колективів з різних країн.

Цей проєкт мав на меті посилити інтерес до contemporary dance та фізичного театру, розширити коло залучених до цього напрямку митців і глядачів. Попри те, що школа «Інші танці» припинила своє існування, її випускники продовжують активно працювати в хореографії як в Україні, так і за кордоном. Серед них – Данило Белкін, який долучився до діяльності театру-школи «Потоки», а згодом взяв участь у численних міжнародних проєктах [38, с. 99]. Починаючи з 2016 року, він є куратором незалежної перформативної платформи Dnipro Body Project – творчого об'єднання митців Дніпра, що працюють у галузі contemporary dance [38, с. 99].

Театр-школа «Потоки», створений Оленою Будницькою у 2004 році, на сьогоднішній день функціонує як осередок професійного навчання виконавців сучасного танцю [38, с. 43]. Він також виконує функцію молодіжної творчої платформи, де поєднуються елементи театру, імпровізації та сучасної хореографії. Програма підготовки охоплює широке коло дисциплін, серед яких: contemporary dance, імпровізаційні техніки, контактна імпровізація, а також основи хореографічної композиції. У сфері розвитку перформативного напрямку contemporary dance в Україні важливою постаттю є Лариса Венедиктова – хореограф, викладач і перформер, чия діяльність має значний вплив на популяризацію експериментального мистецтва. Вона здобувала освіту та вдосконалювала свої навички у різних країнах – у Греції, Німеччині, США, Естонії, Словаччині та Польщі. З 1997 року по 2004 рік викладала contemporary dance в Міжнародному Слов'янському університеті, а також проводила численні воркшопи з контактної імпровізації, композиції та сценічної практики у багатьох містах України як для професійних танцівників, так і для аматорів [38, с. 99].

Крім педагогічної та перформативної діяльності, Венедиктова активно працювала як культурна журналістка. У 1999–2001 роках вона була головною редакторкою журналу «Світ мистецтва» [38, с. 99], який присвячував чимало уваги темам сучасного танцю в контексті глобального мистецького процесу.

У 2000 році вона стала засновницею незалежного перформативного об'єднання «ТанцЛабораторія» (нім. *TanzLaboratorium*), яке представляє

Україну на низці європейських фестивалів. Концепція цієї групи полягає в розумінні мистецтва як безперервного процесу, у якому особливу роль відіграє перформативність – спосіб художнього існування, що акцентує темпоральний (часовий) вимір події [38, с. 99]. Ще одним важливим представником сучасної хореографії є Людмила Мова [38, с. 99]. Вона спеціалізується на сучасних техніках руху, включаючи імпровізацію, контактну імпровізацію, Лабан-аналіз та новітні підходи до створення хореографічної композиції. Крім того, її діяльність тісно пов'язана з руховою арт-терапією. У 2000 році Л. Мова заснувала Центр психології руху «Maluma&Takete» [38, с. 99], що виконує функцію школи сучасного танцю для широкої аудиторії – як професіоналів, так і новачків.

На базі цього центру реалізуються численні міжнародні освітні ініціативи, лабораторії та майстер-класи. Серед них – лабораторія з композиції під керівництвом Ольги Прихудалової (2009–2010) [38, с. 99], міжнародна програма «Імпульс трансформації» за участю Хіларі Браян та Сибриг Доктер (2010) [38, с. 99], а також унікальний проект «Взаємодія танцю та музики», організований спільно з американським композитором Річардом Кемерон-Вульфом (2012) [38, с. 99].

Серед ключових постатей, які зробили значний внесок у популяризацію контактної імпровізації в Україні, слід відзначити Руслана Баранова [3]. Саме він одним із перших почав організовувати відкриті заняття з цієї практики у Києві ще у 2000 році. Згодом його майстер-класи стали доступними в інших містах країни, а також за її межами: у Молдові, Польщі, Фінляндії, Латвії, Німеччині, [38, с. 100]. У період із 2009 до 2012 року Баранов ініціював проведення в Україні тематичних фестивалів контактної імпровізації [38, с. 100]. Це були тижневі інтенсиви з тренінгами та виступами, які об'єднували танцівників і викладачів з усього світу. У 2011 році він заснував творче об'єднання «Танцювальна компанія Санта» (англ. «SantahDanceCompany»), яке почало створювати авторські перформанси та здійснювати гастрольну діяльність по всій Україні [38, с. 100].

Його постановки вирізняються спонтанністю, ігровим настроєм і максимальною тілесною відкритістю. У цих роботах немає чітко окреслених персонажів чи сюжету – це радше простір для вільної експресії через рух [38, с. 100].

Руслан Баранов також активно займається педагогічною діяльністю – він викладає у Київському національному університеті культури і мистецтв [3] дисципліни, пов'язані з теорією та методикою навчання contemporary dance, зокрема курс з контактної імпровізації [38, с. 100]. Ще однією впливовою постаттю у сфері розвитку contemporary dance в Україні є Антон Овчінніков [2] – хореограф, танцівник та автор численних перформансів. У 2008 році він заснував театр сучасного танцю «Black O!Range», який спочатку зосереджувався на виставах у стилі джаз-модерну, але з часом змістив фокус у бік експериментальних хореографічних форм. Твори колективу поєднують різні стилі і прийоми, розкриваючи глибокі емоційні шари, що часто не піддаються вербальному вираженню. У виставах театру танець стає інструментом для дослідження внутрішніх станів і колективного несвідомого [38, с. 100].

Однією з ключових постатей у розвитку contemporary dance в Україні є Христина Шишкарьова [61] – хореограф, педагог, куратор мистецьких проєктів, а також віцепрезидент Всеукраїнської асоціації «Платформа Сучасного Танцю». Її активна діяльність охоплює як освітній, так і творчий та організаційний аспекти сучасного танцювального мистецтва [38, с. 100].

У 2008 році Х. Шишкарьова заснувала школу сучасного танцю «Totem Dance School», яка функціонує й сьогодні як професійна навчальна інституція. Заклад вирізняється впровадженням авторської методики викладання, якою користуються всі педагоги школи – переважно випускники цього ж закладу. Навчання охоплює кілька напрямів: Totem Dance Pro – для виконавців; Creative Pro – для хореографів; PRO Teacher – для педагогів, які прагнуть вдосконалити свій рівень викладання contemporary dance. На постійній основі у школі організовуються міжнародні майстер-класи, творчі лабораторії, арт-резиденції та

вечори сучасної хореографії, під час яких студенти мають змогу представити власні роботи широкій аудиторії [38, с. 100].

Умовно діяльність Totem Dance School можна поділити на три основні напрями.

Перший – освітній, пов'язаний із навчальним процесом для дітей та дорослих. Учні школи демонструють високий рівень підготовки та здобувають визнання на українських і міжнародних конкурсах. Деякі з них продовжують професійну підготовку у вищих навчальних закладах України, інші – навчаються або працюють за кордоном. Програма включає опанування технік release, flying low, глибоке розуміння тілесності, імпровізаційні підходи та партнеринг [38, с. 101].

Другий напрям – організація фестивалів сучасного танцю. Христина Шишкарьова є ініціаторкою таких подій, як:

- Dance! Dance... Dance? – захід, спрямований на популяризацію contemporary dance серед різних вікових груп.

- DCD Art Festival – фестиваль із насиченою програмою як для учасників, так і для глядачів.

- Totem Dance Solo Festival – спершу започаткований як конкурс, згодом трансформувався у відкритий майданчик для експериментів та креативних пошуків [38, с. 101].

Також школа активно проводить освітні проєкти за її межами, зокрема Арт-резиденцію «Ризома», яка має міжнародний формат і залучає учасників з України та інших країн [38, с. 101].

Третій важливий напрям діяльності – створення авторських хореографічних мініатюр та вистав, що реалізуються як у традиційних театральних умовах, так і в альтернативних просторах. У своїх роботах Христина Шишкарьова чітко артикулює актуальні суспільні теми, демонструє глибоку емпатію до сьогодення та використовує танець як засіб культурного діалогу і художнього висловлення [38, с. 101].

Поширення та еволюція contemporary dance в Україні значною мірою відбувається завдяки ініціативі талановитих митців-практиків, які не лише діляться своїм професійним досвідом, а й активно впливають на формування нових поколінь хореографів. Частина з них створює авторські школи та студії сучасного танцю, працюючи з дітьми й молоддю, інші – засновують незалежні танцювальні компанії, що зосереджуються на дослідницькому підході, створенні перформансів і презентації власних творів на камерних сценах у різних містах України, а також за її межами – на міжнародних фестивалях сучасного танцю. Одним із прикладів такої самостійної ініціативи є «Buchok ART Family» [38, с. 101] – творчий дует хореографів, виконавців і педагогів, заснований у 2011 році. Колектив реалізує проекти у сфері contemporary dance, а також активно займається організацією освітніх та мистецьких подій. Учасники беруть участь у провідних міжнародних фестивалях перформативного мистецтва, серед яких: «Zelyonka Fest» (Україна), «New Baltic Dance» (Литва), Міжнародний фестиваль театр танцю (Польща), «Простір танцю» (Україна) та інші [38, с. 101].

Ще одним помітним явищем на сучасній українській танцювальній сцені є «N'Era Dance Company» [38, с. 101; 59] колектив, що об'єднує хореографів, виконавців і митців, які працюють у напрямі фізичного театру та експериментального contemporary dance. Їхній творчий підхід ґрунтується на дослідженні внутрішніх психоемоційних станів людини, відображенні особистих реакцій на соціальну й культурну реальність. Колектив успішно виступав на таких платформах, як «ГогольFest» [38, с. 101], «Zelyonka Fest» [38, с. 101]. Вони стали переможцями перших двох національних конкурсів «Відкрита сцена» (Київ) [38, с. 101], а також фестивалю сучасного театру «VIEфест» [38, с. 101].

Ще одним осередком розвитку сучасного танцю в Україні є «Totem Dance Group» [38, с. 101] – компанія, що функціонує під художнім керівництвом Христини Шишкарьової. Колектив об'єднує незалежних митців, зокрема професійних танцівників, хореографів і викладачів, що працюють у напрямках contemporary dance, перформансу та фізичного театру. У постійному складі

компанії – вісім виконавців, кожен з яких є самостійною творчою одиницею. До участі у проєктах також залучаються вільні професіонали з суміжних сфер – театру, кіно, цирку, візуального мистецтва. У репертуарі «Totem Dance Group» – понад два десятки постановок, представлених у різних просторах України та за її межами. Незважаючи на зростання інтересу до contemporary dance в мистецьких колах та його активну практику серед хореографів, у структурі вищої мистецької освіти України цей напрям поки що представлений обмежено. Одним із навчальних закладів, який впровадив викладання дисциплін, пов'язаних із теорією та методикою contemporary dance, став Львівський національний університет імені Івана Франка на кафедрі режисури та хореографії [50], де цей напрям розглядається не лише як технічна підготовка, а й як інструмент для розвитку креативного мислення, творчої інтерпретації та індивідуального стилю виконавця.

Отже, дослідивши можна констатувати, що contemporary dance у сучасному культурному просторі виступає не лише як форма художнього самовираження, а й як ефективний інструмент пізнання внутрішнього світу людини, її психофізичного стану, а також засіб рефлексії на соціальні, емоційні та культурні виклики. Його функції охоплюють рекреаційний, терапевтичний, комунікативний і педагогічний аспекти, що робить його значущим явищем у сфері сучасного мистецтва та освіти. Почавши свій розвиток у країнах Західної Європи та Північної Америки, танець контемпорарі поступово інтегрувався в українське мистецьке середовище, де на сьогодні демонструє стійку динаміку зростання та інституціоналізації. Завдяки активній діяльності таких хореографів, як М. Лимар, О. Будницька, Л. Венедиктова, Л. Мова, Р. Баранов, Х. Шишкарьова, А. Овчінніков, А. Сафонов, О. Рубан, формується національна школа contemporary dance, що вирізняється самобутністю та відкритістю до інтернаціонального досвіду.

Утворення незалежних танцювальних компаній – «Buchok ART Family», «Totem Dance Group», «N'Era Dance Company» – засвідчує зростання творчих ініціатив у сфері дослідницького танцю. Їхня діяльність спрямована на розробку

нових хореографічних практик, постановку авторських вистав та представлення українського сучасного танцювального мистецтва на міжнародному рівні. Значну роль у просуванні contemporary dance в Україні відіграють фестивальні платформи, зокрема «Zelyonka Fest» та «Простір танцю», які створюють умови для професійного зростання митців, міжкультурного обміну та популяризації сучасних форм руху серед широкої аудиторії.

2.3.Сценографічні інструменти для формування сценічного образу у танцювальних постановках

Сценографічні інструменти у танцювальних постановках відіграють ключову роль у формуванні сценічного образу. Вони не лише створюють естетичне тло для хореографії, а й стають повноцінним засобом художнього висловлення, що взаємодіє з рухом, змістом і емоційною складовою танцю. У сучасному сценічному мистецтві, особливо в напрямі контемпорарі, сценографія виступає своєрідною мовою, яка допомагає глядачеві глибше зрозуміти ідею вистави, відчутти настрій, розкрити внутрішній стан персонажів.

Одним із найпотужніших сценографічних інструментів є світло. Його правильне використання дозволяє акцентувати окремі фрагменти хореографічного тексту, створювати атмосферу, моделювати простір та підкреслювати символіку руху. За допомогою світлових ефектів можна передати психологічну напругу, драматичні контрасти, або навпаки – м'якість і гармонію сценічного образу. У сучасних танцювальних постановках світло часто виконує функцію партнера, з яким взаємодіє тіло танцівника у реальному часі [16, с. 40–55]

Костюм – ще один важливий елемент сценографії, який формує візуальний вигляд персонажа, підсилює характер руху та виражає ідею постановки. Він може як доповнювати пластику, так і задавати їй певні обмеження або акценти. Виступаючи в ролі «другої шкіри», костюм несе смислове навантаження: його колір, силует, фактура можуть передавати внутрішній світ героя, часо-простір

дії, емоційні або концептуальні аспекти вистави [24, с. 87]. У мінімалістичних або експериментальних проєктах костюм часто піддається трансформації, знімається або змінюється на очах у глядача, що надає додаткового рівня інтерпретації.

Просторове рішення сцени є невід'ємною частиною сценографії. Декорації, предмети, інсталяції чи навіть архітектура сцени впливають на динаміку хореографії та сприйняття простору. У сучасному танці активно використовуються різноманітні об'єкти – меблі, тканини, коробки, дзеркала – з якими танцівники взаємодіють, надаючи їм нових сенсів. Інсталяційні елементи стають не лише візуальним тлом, а й повноцінними учасниками сценічної дії, що відкривають нові можливості для дослідження простору, тіла й глядацького досвіду. Також сценічний простір може бути мобільним, а межі між сценою і глядачем – умовними або повністю зруйнованими. Мультимедійні технології, зокрема відеопроєкції, дедалі частіше використовуються у танцювальних виставах як інструменти візуального розширення хореографії. Вони дозволяють створювати нову художню реальність, в якій проєкції взаємодіють з тілом, підсилюють смисли або відкривають нові інтерпретації руху. Живе відео, трансляція в реальному часі, анімація або генеративна графіка створюють ефект подвійного зчитування сценічної дії. Це особливо актуально для тем пам'яті, тілесності, цифрової ідентичності, де важливе глибоке занурення в багаторівневу візуальну тканину [16, с. 70–90].

Звук у сучасному танці виходить за межі музичного супроводу й набуває якості просторового інструменту. Це можуть бути записи навколишнього середовища, урбаністичні шуми, живий вокал, текст, який промовляє виконавець, або спеціально створений саунд-дизайн. Звукове середовище допомагає передати атмосферу, час, ритм простору або навіть психологічний стан персонажів. У деяких постановках звук керує рухом або створює контрапункт до нього, впливаючи на сприйняття глядача.

Окремо варто відзначити значення кольору, що використовується в освітленні, костюмах, декораціях. Колір є потужним емоційним кодом, який

може посилювати чи змінювати зміст хореографічної дії. Наприклад, синій колір може передавати відчуття прохолоди, меланхолії або спокою, тоді як червоний – асоціюватися з пристрасстю, енергією чи небезпекою. Використання кольорових акцентів допомагає створити цілісну образну систему вистави, впливаючи на глядача підсвідомо.

У підсумку, сценографічні інструменти в танцювальних постановках – це не допоміжні елементи, а повноцінні засоби художньої виразності, що визначають естетику, зміст і глибину сценічного образу. Вони дозволяють розширити межі тілесного висловлення, залучити глядача до глибшого емоційного переживання та осмислення танцю як мистецтва. У сучасному хореографічному процесі сценографія стає партнером танцівника, співавтором вистави, через який тілесна мова розгортається у багатовимірному сценічному просторі.

Сучасне танцювальне мистецтво дедалі більше тяжіє до синтезу форм, у якому сценографія займає провідне місце. Якщо раніше вона виконувала переважно декоративну чи фонову функцію, то нині її роль значно розширилася – сценографічні інструменти стали невіддільною частиною хореографічної драматургії, глибоко взаємодіючи з тілом танцівника, створюючи візуальне середовище, що формує емоційну, смислову й навіть філософську канву постановки. Простір більше не є лише сценою – він стає повноцінним партнером танцювальної дії, іноді навіть головним носієм змісту. Його структура, форма, глибина, наповнення предметами чи світлом впливають на сприйняття руху, диктують його логіку та енергію. Простір може виступати як обмеження для танцівника, як виклик або, навпаки, як можливість для свободи і трансформації. Таким чином, сценічний простір у сучасній хореографії постає як драматургічний інструмент, що взаємодіє з тілом, емоціями та концепцією вистави.

Предметна сценографія також має велике значення. Її функція не зводиться до ілюстративного супроводу, вона виконує роль символу, семантичного коду, який інтерпретується через тілесний рух. Предмети на сцені – це не декорації, а

партнери у танці, здатні трансформувати тіло, розширити або звужити його можливості, поглибити образ. Вони стають опорами, бар'єрами або навіть метафорами внутрішнього стану людини [16, с. 113]

Особливу увагу сьогодні приділяють і технологічним аспектам сценографії. Світло, відеопроєкції, лазерні промені, тіні, анімації – всі ці елементи стали продовженням тіла танцівника. У результаті рух зливається з візуальною формою, створюючи нову якість перцептивного досвіду. Це дозволяє не лише відобразити ідеї, а й створювати ілюзію трансформації – простору, тіла, часу. Таким чином, сцена стає платформою, де тіло танцівника взаємодіє не з порожнечою, а з візуальною, звуковою, фізичною матерією. Іншим важливим аспектом є робота з часом у сценографії. Декорації, що змінюються впродовж вистави, поступове нарощення світла або, навпаки, його згасання – усе це формує часову драматургію, у якій танець розгортається як кінематографічна подія. Такий підхід дозволяє глядачу не просто спостерігати танець, а переживати його як подорож у змінному візуальному середовищі.

На мою думку, саме сценографія сьогодні є тією складовою хореографічної вистави, яка формує нову якість у мистецтві танцю. Вона сприяє переходу від тілесноцентричної моделі до мультисенсорного досвіду, де кожен елемент простору – активний учасник дії. Сценографія не лише супроводжує танець, вона з ним сперечається, доповнює, контрастує, підсилює – і зрештою стає повноцінною мовою хореографії.

Отже, дослідивши можна підсумувати, що сучасна сценографія – це гнучкий, наповнений смислами інструмент, що здатен не лише збагачувати візуальний ряд постановки, а й глибоко впливати на формування сценічного образу, розкривати концепцію вистави, виводити тіло на новий рівень взаємодії з простором і глядачем. У синтезі з іншими мистецтвами вона перетворює танець на складну міждисциплінарну форму, де в центрі – не лише рух, а й ідея, емоція, символ і простір.

Висновки до другого розділу.

Дослідивши еволюцію модерн танцю та контемпорарі на світовій сцені, можна дійти висновку, що ці напрямки є взаємопов'язаними ланками у розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Модерн танець, що виник на зламі ХІХ–ХХ століть як опозиція академічному балету, заклав основи для подальших експериментів з тілом, простором і емоцією. У свою чергу, контемпорарі танець увібрав у себе досягнення модерну, а також інших новітніх течій, сформувавши унікальний синтетичний стиль, що базується на імпровізації, взаємодії з простором і тілесній рефлексії. Проаналізувавши сучасні хореографічні практики, можна стверджувати, що контемпорарі є не просто формою танцю, а цілісною художньою системою, що адаптується до змін культурного контексту.

Особливості інтеграції модерн танцю і контемпорарі в українському хореографічному просторі демонструють поступовий, але стабільний розвиток. Проаналізувавши процес становлення цих напрямів в Україні, виявлено, що провідну роль у цьому відіграють незалежні танцювальні компанії та окремі хореографи, які запроваджують нові підходи до танцю, активно працюючи як з професійною аудиторією, так і з аматорами. Дослідивши діяльність таких колективів, як «Buchok ART Family», «Totem Dance Group», «N'Era Dance Company», можна зробити висновок, що українська сцена стає дедалі більш відкритою до експериментального руху, дослідницьких практик та естетичних пошуків у контемпорарі. Хоча ці напрями ще не повною мірою інтегровані в академічну освіту, саме завдяки альтернативним формам передачі знань – майстер-класам, лабораторіям, перформативним платформам – формується нове покоління українських митців.

Дослідивши роль сценографічних інструментів у формуванні сценічного образу в танцювальних постановках, можна стверджувати, що сучасна сценографія перестала бути лише тлом для дії. Вона перетворилася на повноцінного «партнера» танцівника, здатного трансформувати простір, підсилити емоційне навантаження руху та створити глибший сенсовий рівень вистави. Проаналізувавши різні складові сценографії – світло, відеопроєкцію,

предметне середовище, музично-звукове оформлення, архітектоніку сцени – можна дійти висновку, що вони не тільки доповнюють хореографію, а й формують власну семантичну мову, яка взаємодіє з тілом виконавця. У контемпорарі танці сценографічні рішення часто диктують характер руху або стають каталізатором імпровізації, що підкреслює міждисциплінарний характер цього виду мистецтва. Узагальнюючи все зазначене, можна сказати, що контемпорарі як глобальне явище втілює сучасне бачення людини, її внутрішнього світу, тілесності й взаємодії з середовищем. Його бурхливий розвиток в Україні перебуває в активній фазі, а роль сценографічних засобів у формуванні сценічного образу тільки зростає, відкриваючи нові горизонти для хореографічного мислення.

РОЗДІЛ 3

РОБОТА З ХОРЕОГРАФІЧНОЮ ПОСТАНОВКОЮ

3.1 Педагогічні ознаки в контексті роботи з виконавцями

Процес педагогічної роботи в контексті хореографічної постановки має свою специфіку, що відрізняє його від роботи з дорослими виконавцями. Він потребує особливої уваги до фізичного, емоційного та психологічного розвитку дитини, а також уміння викладача застосовувати педагогічні методи, спрямовані на гармонійне поєднання навчання, виховання та творчості.

Однією з ключових засад такої роботи є індивідуальний підхід. Кожна дитина має свій рівень фізичної підготовки, гнучкості, координації та емоційної сприйнятливості. Тому педагог повинен враховувати індивідуальні можливості учня, добираючи для нього відповідні вправи й танцювальні завдання. Такий підхід сприяє не лише ефективному засвоєнню рухового матеріалу, а й розкриттю особистісного потенціалу виконавця. Не менш важливою педагогічною умовою є поступове нарощування складності хореографічного матеріалу. Навчальний процес будується за принципом «від простого до складного», що дозволяє виконавцям упевнено опановувати техніку танцю без надмірного фізичного чи психологічного навантаження. Поетапне ускладнення рухів забезпечує стабільність результатів і знижує ризик травмування.

Особливе значення у хореографії має розвиток творчого мислення. Під час постановчої роботи педагог повинен надавати дітям можливість для самовираження – через імпровізацію, створення власних рухів чи інтерпретацію образів. Такий підхід формує не лише виконавські навички, але й стимулює уяву, емоційність і здатність до самостійного художнього мислення. Ефективним засобом навчання дітей є гра, яка природно поєднує навчальний і виховний аспекти. Певні методи допомагають зробити заняття більш цікавими та динамічними, створюють атмосферу емоційного піднесення й сприяють

легшому засвоєнню матеріалу. Через гру виконавці не лише повторюють рухи, а й активно включаються у процес творчості.

У педагогічному процесі важливою складовою є психологічна підтримка вихованців. Виконавець потребує позитивного емоційного підкріплення – схвалення, довіри, похвали. Завдання педагога полягає у створенні доброзичливої атмосфери, де кожен учень почувається впевнено, має бажання діяти й досягати нових результатів.

Необхідною умовою успішної постановки є також ефективна комунікація та співпраця. У хореографічному колективі виконавці вчаться працювати разом, підтримувати одне одного, усвідомлювати значення командної роботи. Це сприяє формуванню колективних цінностей, дисципліни, відповідальності та взаємоповаги.

Отже, педагогічна робота у сфері хореографії передбачає комплексний підхід, який поєднує розвиток технічних навичок, творчого потенціалу та морально-емоційних якостей дитини. Саме завдяки такому підходу процес навчання перетворюється на захопливу подорож у світ мистецтва, де кожна дитина має можливість проявити себе як виконавець і творець [56, с. 10].

Педагогічна робота у процесі створення хореографічної постановки має глибокий виховний і розвивальний характер, адже поєднує навчання техніки танцю з формуванням особистісних якостей, дисципліни, емоційної культури та творчого мислення. У роботі з юними виконавцями педагог виступає не лише як наставник і постановник, а й як вихователь, який формує у дітей любов до мистецтва, почуття відповідальності та колективізму.

Одним із найважливіших аспектів педагогічного процесу є розвиток дисципліни та самоконтролю, оскільки саме ці риси формують основу успішного навчання танцювальному мистецтву [76, с. 75]. Регулярні заняття, уважне ставлення до інструкцій педагога, дотримання ритму та синхронності у групових постановках сприяють вихованню організованості, наполегливості й самостійності. Поступово виконавці усвідомлюють, що систематична праця,

концентрація уваги та послідовність у виконанні завдань є необхідною умовою для досягнення високих результатів у хореографії [76, с. 91].

Ефективність постановочної роботи з танцівниками значною мірою залежить від грамотного планування занять, що враховує вікові, фізичні та психологічні особливості кожної дитини. Педагог повинен уміти поєднувати навчання технічних елементів із розвитком творчих здібностей і вихованням емоційної виразності. Основною метою такого процесу є не лише передача рухового матеріалу, а й формування естетичного світогляду, здатності виконавцями відчувати музику, образ і ритм, а також самовиражатися через рухи.

На початковому етапі роботи над постановкою важливе місце займає процес розучування танцювальних комбінацій. Саме в цей період виконавці опановують базові рухи, знайомляться з ритмічною структурою танцю та вчаться правильно поєднувати окремі елементи у логічну послідовність. Педагог пояснює кожен рух у деталях, демонструє правильну техніку виконання, звертає увагу на координацію та виразність. На цьому етапі важливо забезпечити глибоке розуміння структури комбінацій, їхнього зв'язку з музичним супроводом і загальною динамікою композиції.

Поступове ускладнення рухів і часті повторення дозволяють дітям не лише запам'ятати хореографічні елементи, а й виконувати їх технічно точно та синхронно. Робота з ритмом і музичним акцентом сприяє розвитку музикальності, допомагає дітям відчувати гармонію між рухом і звуком, що є необхідною умовою сценічної виразності. Коли комбінації засвоєно, педагог переходить до етапу створення цілісної хореографічної композиції, у якій поєднуються технічні, емоційні та художні складові. Цей період є особливо важливим, оскільки він перетворює окремі рухи на повноцінний художній твір, де кожен танцівник має власну роль, а всі елементи підпорядковуються загальній ідеї. Хореограф поступово формує логіку постановки, створює сюжетну або емоційну лінію, визначає динаміку розвитку та ритмічну структуру номера [73, с. 23–24].

Під час побудови танцювальної композиції педагог працює над її структурними компонентами: вступом, розвитком, кульмінацією та фіналом. У вступі відбувається знайомство глядача з темою або емоційним настроєм постановки. Частина розвитку характеризується поступовим зростанням темпу, складності комбінацій та активнішою взаємодією між учасниками. Кульмінація виступає найдинамічнішою частиною, у якій проявляються найяскравіші технічні та емоційні акценти. Завершальний етап – фінал – має емоційно узагальнити постановку, залишити після себе художнє враження та відчуття завершеності композиції. Окрему роль у процесі постановки відіграє робота з простором. Хореографічна композиція потребує чіткої побудови сценічного малюнка, у якому кожен танцівник має своє місце та функцію. Педагог навчає дітей орієнтуватися в сценічному просторі, відчувати дистанцію, взаємодіяти з партнерами та зберігати гармонію в русі. Розміщення танцівників, їхнє переміщення та зміна формацій створюють візуальну динаміку, що підсилює художній ефект постановки. У процесі створення хореографічної постановки важливе місце посідає робота з простором, динамікою та емоційною виразністю танцю. Саме ці аспекти забезпечують цілісність композиції, її художню глибину та сценічну привабливість. Одним із ключових напрямів діяльності хореографа є організація сценічного простору, адже просторове розміщення виконавців формує візуальний ритм і допомагає передати задум автора. Під час роботи над композицією хореограф створює різноманітні сценічні малюнки – кола, діагоналі, лінії, зигзаги, які не лише урізноманітнюють сценічну побудову, а й забезпечують динамічність і логічність розвитку постановки. Такі формації дозволяють змінювати фокус глядацької уваги, створюючи враження руху навіть у статичних моментах [58, с. 31].

Не менш важливим елементом є переміщення виконавців у сценічному просторі. Плавні переходи між частинами композиції, синхронні зміни позицій та гармонійна взаємодія між учасниками сприяють цілісності номеру. Хореограф приділяє увагу тому, щоб кожен рух мав логічне продовження, а зміна положень на сцені виглядала природно та узгоджено з музикою.

Додаткову глибину сценічному образу надає робота з рівнями руху. Поєднання різних висот – від роботи на підлозі до високих стрибків – створює багатоплановість композиції, підсилює емоційний ефект і допомагає розставляти акценти в музиці та темпоритмі. Завдяки зміні рівнів руху танець набуває пластичної виразності й просторової об'ємності [58, с. 237].

Важливою складовою хореографічної постановки є динаміка виконання, яка формує емоційний темпоритм твору. Хореограф, аналізуючи музичний матеріал, визначає місця, де потрібно підсилити рух, зробити його більш виразним або, навпаки, плавним і м'яким. Таке чергування енергійних і ліричних моментів допомагає уникнути монотонності, утримує увагу глядача й створює ефект драматичного розвитку. До основних елементів динаміки належить зміна темпу, яка дозволяє передати розвиток дії через чергування швидких і повільних фрагментів. Не менш важливим є акцентування рухів, коли окремі позиції, стрибки або оберти виділяються у музиці за допомогою різких зупинок чи посилення енергії виконання. Крім того, музичні акценти відіграють провідну роль у побудові постановки: саме вони визначають кульмінаційні моменти, розставляють емоційні акценти та допомагають виконавцям точніше відтворювати задум автора.

Невід'ємним аспектом постановочного процесу є групова взаємодія, що формує колективне відчуття сцени. Виконавці повинні навчитися працювати як єдиний ансамбль, синхронно виконувати рухи, підтримувати ритм і зберігати єдину манеру виконання. Це вимагає регулярних репетицій, чіткого розуміння ролі кожного учасника в загальному малюнку та вміння координувати свої дії з партнерами [58, с. 228].

У процесі групової роботи хореограф звертає увагу на синхронність рухів – однакову амплітуду, темп і ритм виконання. Водночас важливо, щоб роль кожного виконавця була визначена: навіть якщо артист перебуває не в центрі композиції, його присутність має художнє значення. У складніших постановках можуть застосовуватися підтримки та партнерські взаємодії, які формують почуття довіри, командний дух і допомагають більш ефективно виконувати

технічно складні елементи. Завершальним і надзвичайно важливим компонентом постановочного процесу є емоційний та драматичний аспект. Хореограф має навчити виконавців передавати через рух емоційні стани, настрої і характер образу. Це потребує не лише технічної точності, а й розвитку артистичності, вміння імпровізувати та проживати сценічну дію. Емоційна насиченість виконання робить танець виразним, глибоким і переконливим для глядача [58, с. 234].

У процесі створення хореографічної постановки особливе значення має робота над емоційною виразністю виконавців, адже саме через неї розкривається художній задум балетмейстера, досягається цілісність сценічного образу та встановлюється зв'язок між танцем і глядачем. Хореограф повинен навчити виконавців не просто відтворювати рухи, а осмислено передавати внутрішній зміст композиції, наповнюючи її глибокими емоційними відтінками. Кожен рух у танці має відображати певний настрій, почуття або характер дії, бути узгодженим із музичним супроводом і ритмічною структурою твору .

Емоційна складова безпосередньо пов'язана з артистизмом, який є невід'ємним елементом професійного виконавства. Хореограф має формувати у виконавців здатність передавати через танець емоційні стани – радість, смуток, здивування чи натхнення – і робити це природно, не втрачаючи технічної точності. Саме поєднання техніки та артистизму перетворює танець на справжній витвір мистецтва, що здатний впливати на емоційну сферу глядача. Якщо ж постановка має сюжетну основу, важливо, щоб виконавці усвідомлювали драматургічний розвиток дії та розуміли, яку історію вони передають засобами пластики. Це надає танцю логічності, внутрішнього змісту та допомагає розкрити основний задум хореографа. Завершальним етапом роботи над хореографічною постановкою є систематичні репетиції, під час яких відбувається узгодження всіх елементів – техніки, ритму, виразності та сценічної взаємодії.

Регулярна репетиційна діяльність сприяє вдосконаленню технічної майстерності, формуванню ансамблевої злагодженості, підвищенню впевненості

виконавців та забезпеченню цілісності постановки. Репетиції дозволяють не лише закріпити вивчені рухи, але й досягти гармонії між музикою, пластикою та емоційним наповненням [58, с. 171]. Таким чином, фінальний етап є не просто завершенням процесу навчання, а моментом, коли хореографічний твір набуває завершеної форми та художньої довершеності.

Під час роботи над хореографічною постановкою педагог-балетмейстер має враховувати психологічний контекст взаємодії з виконавцями. Ефективність постановочного процесу, емоційний комфорт та рівень мотивації значною мірою залежать від урахування індивідуальних психологічних і соціальних особливостей кожного учасника. Хореографія, як синтетичний вид мистецтва, поєднує фізичний, емоційний і соціальний розвиток, тому створення сприятливої психологічної атмосфери є запорукою гармонійного розкриття творчого потенціалу виконавців. Не менш суттєвим є надання емоційної підтримки виконавцям. Педагог повинен заохочувати навіть незначні успіхи, сприяючи формуванню позитивної самооцінки та внутрішньої мотивації. Такий підхід створює умови для відкритої комунікації, знижує рівень стресу та сприяє творчій активності.

У хореографічних постановках важливо також розвивати командний дух і вміння працювати у колективі. Виконавці повинні розуміти значення синхронності, взаємодопомоги та відповідальності перед партнерами. Формування почуття ансамблю підвищує якість виконання і створює відчуття єдності у сценічному просторі.

Психологічна складова роботи хореографа включає також розвиток емоційної виразності. Балетмейстер має допомагати виконавцям усвідомлювати власні почуття й уміти передавати їх через пластику руху. Така здатність не лише підвищує рівень художнього сприйняття постановки, а й формує емоційний інтелект, що є важливою характеристикою сучасного артиста [58, с. 203]. Окрім того, педагог повинен бути уважним до стану виконавців і своєчасно реагувати на ознаки перевтоми або психологічного напруження. Надмірне навантаження може призвести до зниження ефективності навчання, тому важливо

використовувати елементи відпочинку, релаксації або зміну видів діяльності для збереження внутрішнього балансу та працездатності.

Таким чином, у хореографічній постановці технічна досконалість, психологічна врівноваженість і емоційна насиченість є взаємопов'язаними складовими єдиного творчого процесу. Педагог-балетмейстер виступає не лише як постановник рухів, а як наставник, який формує у виконавців уміння розкривати внутрішній світ через танець.

Педагог-балетмейстер повинен урахувати фізіологічні особливості виконавців під час створення хореографічних комбінацій, оскільки рівень фізичної підготовки, витривалість і моторика безпосередньо впливають на якість виконання та безпечність навчального процесу. Від фізичного стану танцівника залежить не лише технічна точність рухів, але й можливість досягти пластичної виразності, гармонії між тілом і музичним ритмом. У процесі постановочної роботи необхідно враховувати індивідуальні фізичні можливості кожного виконавця: ступінь розвиненості м'язової системи, гнучкість, силу, координацію та витривалість. Не всі артисти мають однаковий рівень фізичної підготовки, тому хореографічні комбінації повинні добиратися з урахуванням їхніх реальних можливостей. Поступове нарощування навантаження, чергування складних і полегшених елементів, а також систематичне тренування дозволяють уникнути перевтоми, перевантажень і травм, забезпечуючи стабільний розвиток фізичної форми. Особливої уваги потребує робота з опорно-руховим апаратом. Під час репетицій важливо формувати міцний м'язовий корсет – спини, ніг і корпусу, які є основою для правильної техніки виконання. Збалансоване тренування сили, гнучкості та рівноваги забезпечує контроль над тілом, що дає змогу досягти технічної досконалості без шкоди для здоров'я. Виконання складних рухів без належної фізичної підготовки може призвести до травматизації, тому педагог має передбачати поступовість у засвоєнні технічних елементів.

Отже, можна констатувати, що педагогічні ознаки в контексті роботи з виконавцями полягають у вмінні балетмейстера поєднувати методичну точність із творчим підходом, забезпечуючи гармонійний розвиток технічних, емоційних

та фізичних якостей танцівників. Ефективна педагогічна діяльність базується на індивідуальному підході, психологічній підтримці, врахуванні фізіологічних можливостей виконавців і створенні позитивної атмосфери співпраці. Саме поєднання цих чинників сприяє формуванню цілісної, професійно зрілої особистості танцівника та високому художньому рівню хореографічної постановки.

3.2 Балетмейстерський задум в балеті «Цвіт яблуні»

Першоджерело: імпресіоністичний етюд Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні» [31].

Сюжет: на очах батька вмирає його люба донька; під час похорону батьком оволодіває почуття спостерігача; він намагається запам'ятати кожен деталь, кожне відчуття і враження, бо вони колись послужать «матеріалом» для творчості. З одного боку, він люблячий батько, а з іншого – письменник, який у моменти трагедії фіксує процес народження образів у своїй уяві.

Символічний образ зірваного яблуневого цвіту, яким батько обкладає тільце дитини, асоціюється з передчасно перерваним життям. Цей образ глибоко вражає ще й тому, що життя дівчинки обірвалося саме у весняну пору, коли все в природі народжується або відроджується.

Фабула: прогулянка батька з донькою біля яблуні (у творі це подається як спогад з минулого), невиліковна хвороба доньки, страждання батька від невиліковності хвороби дочки, крик дружини і смерть дочки, прощання з тілом

Задум хореографічної постановки:

Тема хореографічної постановки: дуальність боротьба почуттів батька й письменника.

Ідея хореографічної постановки: продемонструвати неповторність людини, цінність та швидкоплинність людського життя.

Драматургія хореографічної постановки – (хореографічної мініатюри «Цвіт яблуні»):

Форма хореографічної постановки: одноактний балет.

Жанр хореографічної постановки: драма.

Техніка: (сучасний танець: контемпорарі, модерн, джаз модерн. Техніки Марти Грем, Піни Бауш, Хосе Лімон та Айседори Дункан.

Лібрето хореографічної постановки(одноактного балету «Цвіт яблуні»): Оленка прибігає до батька і вони милуються цвітом яблуні. Згодом вона хворіє невиліковною хворобою. Батько намагається її вилікувати, але дитина помирає. Батько намагається запам'ятати кожен деталь, щоб потім відтворити у своєму творі. Бере на руки мертве тіло дитини і кладе під ту саму яблуню.

Дійові особи: Батько-оповідач – письменник, Оленка – хвора дочка, дружина письменника, лікар.

Музичне оформлення хореографічної постановки: Fratres For Violin, String Orchestra And Percussion – Gil Shaham, Roger Carlsson[75]; Alva Noto, Ryuichi Sakamoto – Trioon II [62]; Music for Weather Elements: Air, On the First Star Of The Night – Ezio Bosso [66]; Arcane – Fallout [70]; Surrender – Ramin Djawadi [72].

Елементи драматургічної композиції.

Експозиція – Прогулянка сім'ї біля яблуні.

Зав'язка – У батька хворіє донька. У неї лихоманка, а з грудей свист.

Розвиток дії – лікар дає зрозуміти, що дитину не врятувати. Дитина помирає.

Розвиток дії – Страждання матері.

Кульмінація – Дуальність батька. Зі спальні не чути свисту грудей, а дружина починає голосно кричати.

Розв'язка – Герой несе у сад тіло своєї дитини.

Монтажний лист:

Епізод 1. Зав'язка. Прогулянка сім'ї біля яблуні. Донька починає хворіти.

Декорації: дерево біля правої куліси (див. Додаток А, Рис. 1).

Світло біле, світить зверху.

Музичне оформлення – Fratres – Gil Shaham, Roger Carlsson [65].

Епізод 2. Розвиток дій. В батька помирає дитина, а лікар дає зрозуміти, що дитину не врятувати

Декорації: дерево біля правої куліси, позаду робочий стіл, біля лівої куліси ліжко (див. Додаток А, Рис.2).

Світло приглушене, падає на ліжко

Музичне оформлення – Trioon II – Alva Noto & Ryuichi Sakamoto [62].

Епізод 3. Розвиток дій. Страждання мами

Декорації: дерево біля правої куліси, позаду робочий стіл, біля лівої куліси ліжко (див. Додаток А, Рис. 3).

Світло синє, світить по центру

Музичне оформлення – On the First Star of the Night – Ezio Bosso [66].

Епізод 4. Кульмінація. Дуальність батька. Дружина починає кричати, бо донька Померла.

Декорації: дерево біля правої куліси, позаду робочий стіл, біля лівої куліси ліжко (див. Додаток А, Рис. 4).

Світло червоне.

Реквізит: ручка і листки паперу.

Музичне оформлення – Arcane – Fallout [66].

Епізод 5. Розв'язка. Герой несе тіло доньки в сад.

Декорації: дерево біля правої куліси, позаду робочий стіл, біля лівої куліси ліжко (див. Додаток А, Рис. 5).

Світло біле, з акцентом на праву кулісу.

Музичне оформлення – Surrender – Ramin Djawadi [72].

Балетмейстерський задум створення епізоду хореографічної постановки

Епізод 1: Прогулянка сім'ї біля яблуні, в дитини починаються приступи хвороби.

Форма епізоду: тріо.

Жанр епізоду: драма.

Дійові особи: мама, донька, батько.

Лібрето епізоду: Сім'я мирно прогулювалась біля яблуні, проводячи разом час. як раптом, дочка починає відчувати невелику біль в грудях. З часом біль стихає і дитина не надає йому значення. але згодом біль повторюється, періодичність стає частішою, до моменту поки дитина не втрачає свідомість.

Вид (танцю) епізоду: сучасний танець.

Напрямок (хореографії) епізоду: contemporary, імпровізація, modern.

Техніка: Марти Грем, Піни Бауш, Хосе Лімон.

Експозиція – Прогулянка сім'ї біля яблуні.

Зав'язка – Початок приступів у доньки.

Розвиток дії – Приступи стають частішими.

Кульмінація – Дитина втрачає свідомість.

Розв'язка – Батько піднімає дитину.

Архітектоніка епізоду (*Див. Додаток В, Рис. 1*).

1. Танцювальна комбінація з просуванням діагоналі (01.00–01.05).
2. Танцювальна комбінація з просуванням вліво (01.05–01.25).
3. Комбінація з просуванням назад по діагоналі, захід в партер (01.25–01.40).
4. Імпровізація, захід в колонку (01.40–01.51).
5. Комбінація стояче (01.51–02.22).
6. Комбінація з просуванням (02.22–02.35).
7. Перехід на соло та дует (02.35–02.40).
8. Комбінація з просуванням стояче (02.40–02.55).
9. Комбінація в дуеті. Соло комбінація з просуванням стояче (02.55–03.08).
10. Соло комбінація зі стрибком (03.08–03.18).
11. Швидка комбінація з просуванням (03.18–03.47).
12. Кінцева комбінація (03.47–03.58).

Епізод 2: Прихід лікаря.

Форма епізоду: дует.

Жанр епізоду: драма.

Дійові особи: мама, донька, батько, лікар.

Лібрето епізоду: Після приступів дочки, приходь лікар її оглянути. Мати в істеричі просить вилікувати дочку. Лікар запевняє, що зробить все можливе і йде оглядати дитину. Після огляду, лікар, розуміє, що дитину не врятувати і сповіщає це мамі. Мати розстроюється, робить ще одну спробу вмовити лікаря подивитись на доньку ще раз, але лікар іде з дому..

Вид (танцю) епізоду: сучасний танець.

Напряв (хореографії) епізоду: contemporary, імпровізація.

Техніка: Марти Грем, Піни Бауш, Хосе Лімон.

Експозиція – Прихід лікаря.

Зав'язка – Істерика мами.

Розвиток дії – Лікар оглядає дитину.

Кульмінація – Лікар говорить, що дитину не врятувати.

Розв'язка – Лікар іде з дому.

Архітектоніка епізоду (*Див. Додаток В, Рис. 2*).

1. Вихід(00.00–00.13).
2. Танцювальна комбінація (00.13–00.28).
3. Комбінація з просуванням (00.28–00.37).
4. Комбінація стояче (00.37–00.53).
5. Прихід в партер. Зупинка стояче (00.53–01.01).
6. Комбінація (01.01–01.13).
7. Кінцева комбінація (01.13–01.22).
8. Остання точка (01.22–01.25).

Епізод 3: Страждання матері.

Форма епізоду: соло.

Жанр епізоду: драма.

Дійові особи: мама, донька, батько.

Лібрето епізоду: після звістки лікаря про смерть доньки, мати починає молитися Богу. Просить не забирати дочку. Готова зробити все, щоб дочка жила і кається за все, що зробила не так. Лиш би дочка не померла.

Вид (танцю) епізоду: сучасний танець.

Напрям (хореографії) епізоду: contemporary, імпровізація, modern.

Техніка: Марти Грем, Піни Бауш, Хосе Лімон.

Експозиція – Мати згадує народження дитини.

Зав'язка – Молиться до Бога, щоб донька одужала.

Розвиток дії – Розповідає, яка в неї чудова донька.

Кульмінація – Готова віддати все, лиш би дитина жила.

Розв'язка – Падає біля дитини і гладить її.

Архітектоніка епізоду (*Див. Додаток В, Рис.3*).

1. Танцювальна комбінація з просуванням вперед (00.00–00.25).
2. Захід в партер (00.25–00.32).
3. Комбінація в партері з просуванням (00.35–00.41).
4. Комбінація в партері з підняттям (00.41–00.54).
5. Комбінація стояче (00.54–01.05).
6. Комбінація з просуванням (01.05–01.14).
7. Комбінація з просуванням (01.14–01.19).
8. Комбінація з просуванням стояче (01.19–01.25).
9. Комбінація з просуванням стояче (01.25–01.40).
10. Швидка комбінація з просуванням вперед (01.40–01.43).
11. Швидка комбінація з просуванням назад (01.43–01.45).
12. Швидка комбінація з просуванням вперед (01.45–01.48).
13. Швидка комбінація з просуванням назад (01.48–02.05).
14. Кінцева комбінація з стрибком і входом в партер (02.05–02.20).

Епізод 4: Дуальність батька.

Форма епізоду: соло.

Жанр епізоду: драма.

Дійові особи: мама, донька, батько.

Лібрето епізоду: Після того як батько дізнався, що його дитина помре і ніякими способами не вдасться її врятувати, він починає записувати все, що він бачить навколо, чує, відчуває. В процесі в нього починається боротьба з самим

собою, адже як він може сидіти склавши руки, коли його дочка гине. Аж раптом, з кімнати доньки лунає крик матері і він розуміє, що дочка померла.

Вид (танцю) епізоду: сучасний танець.

Напрямок (хореографії) епізоду: contemporary, modern.

Техніка: Марти Грем, Піни Бауш, Хосе Лімон .

Експозиція – Батько розуміє, що дочку не врятувати.

Зав'язка – Починає записувати, все, що його оточує.

Розвиток дії – Роздвоєння почуттів.

Кульмінація – Крик матері, що сповіщає про смерть доньки.

Розв'язка – Каяття, що не був поруч з дочкою в останні секунди.

Архітектоніка епізоду (*Див. Додаток В, Рис.4*).

1. Танцювальна комбінація сидяче (00.00–00.38).2. Танцювальна комбінація з просуванням (00.38–00.45).

3. Комбінація з стрибком (00.35–00.41).

4. Комбінація з просуванням (00.41–00.54).

5. Комбінація в партері (00.54–01.05).

6. Танцювальна комбінація (01.05–01.14).

7. Комбінація з просуванням (01.14–01.24).

8. Остання точка (01.24–01.37)

Епізод 5: Герой несе тіло дочки в сад.

Форма епізоду: тріо.

Жанр епізоду: драма.

Дійові особи: мама, донька, батько.

Лібрето епізоду: Після смерті дочки, батько заходить в її кімнату і бачить мертве тіло і істерику мати. Він намагається її заспокоїти, а потім піднімає тіло своєї дочки на руки. Несе її в сад, до тієї ж яблуні, біля якої вони колись всі разом гуляли.

Вид (танцю) епізоду: сучасний танець.

Напрямок (хореографії) епізоду: contemporary, імпровізація, modern.

Техніка: Марти Грем, Піни Бауш, Хосе Лімон .

Експозиція – Батько заходить в кімнату.

Зав'язка – Істерика мами.

Розвиток дії – Батько заспокоює мати.

Кульмінація – Батько бере тіло дочки на руки.

Розв'язка – Сім'я приходить до яблуні.

Архітектоніка епізоду (*Див. Додаток В, Рис. 5*).

1. Просування (00.00–00.11)

2. Танцювальна імпровізація в партері (00.11–00.25)

3. Вставання з партеру (00.28–00.36).

4. Переміщення і зупинка (00.36–00.53).

5. Переміщення і зупинка(00.53–01.01).

6. Переміщення і зупинка(01.01–01.17).

7. Кінцева комбінація (01.17–01.22).

8.Остання точка (01.22–01.23)

Отже, хореографічна постановка «Цвіт яблуні» має глибоке символічне значення і пов'язана з трагічною подією – смертю доньки, що в новелі М. Коцюбинського стає переломним моментом внутрішнього життя героя і визначає драматургічну основу вистави. Образ цвіту яблуні у постановці постає як метафора крихкості життя, швидкоплинності щастя та болісного зіткнення митця з втратою. У виставі використано синтез технік модерн-танцю та контемпорарі, які дають змогу передати глибокі психоемоційні стани – біль, розгубленість, внутрішній розкол між людським стражданням і творчим усвідомленням події. Хореографічна мова, побудована на пластичності, паузах, напруженій динаміці та роботі з простором, формує цілісне сценічне висловлювання, у якому трагедія особистої втрати трансформується в художній образ і розкриває складний вибір автора-митця.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного дослідження дозволяють комплексно осмислити специфіку синкретичного характеру хореографічного мистецтва, а також визначити сутність творчого вибору митця в умовах міждисциплінарної взаємодії сучасних художніх практик. У роботі проаналізовано імпресіонізм як універсальну естетичну парадигму, що проявляється у літературі, кіномистецтві, образотворчому мистецтві та хореографії, а також окреслено роль індивідуальної художньої позиції автора у формуванні новітніх сценічних рішень. Окремий акцент зроблено на поєднанні технік модерн танцю та contemporary dance у світовому та українському культурному просторі, що дало можливість простежити тенденції трансформації хореографічної мови. Практична частина магістерської роботи – хореографічна постановка «Цвіт яблуні» – стала прикладним підтвердженням теоретичних положень, продемонструвавши можливість синтезу руху, сценографії, музики та драматургії у створенні художнього образу.

Результати допомогли охарактеризувати митця і його вибір крізь призму мистецтва: кіно, література, хореографії. Дослідження імпресіонізму у різних видах мистецтва показало, що цей стиль не обмежується лише живописом, а є способом художнього мислення, зорієнтованим на фіксацію миттєвого враження, мінливості світла, атмосфери, емоційного стану людини. Як зазначено у тексті роботи, імпресіоністи в літературі використовували фрагментарність, музикальність мови та акцент на внутрішніх переживаннях персонажа, у кіно – експериментальне освітлення, новаторський монтаж і суб'єктивний погляд камери, в образотворчому мистецтві – увагу до світлотіньових ефектів і мінливості середовища. У хореографії імпресіонізм відкрив нові можливості ліричної пластики, інтонаційності руху та передачі внутрішніх станів через невербальну мову тіла, що стало підґрунтям для модерністських реформ у танці.

У процесі аналізу виявлено, що імпресіонізм не лише вплинув на формування нових мистецьких мов, але й сприяв виникненню міждисциплінарного діалогу, що актуалізувало тему авторського вибору митця. Як підкреслюється у роботі, художник у сучасному мистецтві постає не лише як виконавець чи постановник, але і як мислитель та інтерпретатор культурних значень. Його вибір форми та засобів вираження є результатом глибокого філософського та емоційного осмислення, а також відповідальності перед глядачем і суспільством. У літературі, кіно та хореографії цей вибір реалізується по-різному, але завжди спрямований на пошук істини та автентичності художнього жесту.

Аналіз еволюції модерн танцю та контемпорарі засвідчує, що ці напрями становлять цілісну, динамічну й взаємопов'язану систему розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Модерн танець, який виник як протест проти канонів класичного балету, відкрив нову художню парадигму, зосереджену на внутрішніх станах людини, природності руху, психологічній експресії та свободі тіла. Саме ця естетична база стала ґрунтом для подальшого формування контемпорарі – напряму, що не лише успадкував ідеї модерну, а й значно їх розширив завдяки інтеграції різних технік та міждисциплінарних практик. Упродовж XX–XXI століть взаємодія модерну та контемпорарі проявлялася у взаємовпливі танцювальних технік, педагогічних методів і художніх концепцій. Постмодерністські пошуки другої половини XX століття сприяли формуванню контемпорарі як відкритої танцювальної системи, здатної до поглинання нових форм руху, тілесних практик, театральних підходів і технологічних інновацій. У результаті контемпорарі перетворився на глобальну хореографічну мову, яку сьогодні використовують провідні театри, незалежні трупи й перформативні артисти по всьому світу. Взаємодія модерну та контемпорарі полягає не у простому спадкуванні, а у постійній трансформації. Техніки Марти Грем, Хамфрі, Лімона, реліз-техніка, контактна імпровізація та соматичні методики формують еkleктичну, але послідовну систему, яка дозволяє сучасним митцям працювати з тілом як з інтелектуальною, емоційною та образною субстанцією. Завдяки цьому хореографія поступово переходить від ілюстративності до

концептуальності, від фіксованої форми до процесу, від репрезентації до дослідження.

Проведене дослідження дозволило обґрунтувати, що інтеграція модерн танцю та контемпорарі в український хореографічний простір має власну специфіку, яка сформувалася під впливом культурно-історичних, соціальних і мистецьких чинників. На відміну від країн Західної Європи та США, де модерн і контемпорарі розвивалися поступово й органічно, в Україні їхнє становлення відбулося хвилеподібно, з певною затримкою, однак із виразною національною адаптацією. Однією з ключових особливостей є поєднання світових танцювальних технік із українською ментальністю та локальними традиціями. Українські хореографи активно інтегрують у свої постановки елементи етнопластики, фольклорних мотивів, поетики народної культури та сучасних соціокультурних тем. Унаслідок цього виникає унікальний синтез модерн/контемпорарі з національною образністю, що робить українську хореографію впізнаваною та змістовно насиченою. Важливе значення має також розвиток освітніх і фестивальних платформ, які забезпечують професіоналізацію танцівників і педагогів. Майстер-класи міжнародних хореографів, поява спеціалізованих програм зі сучасних технік у мистецьких університетах, діяльність незалежних танцювальних студій створюють умови для поступового формування в Україні повноцінного простору модерн і контемпорарі. У таких середовищах здійснюється обмін досвідом, формуються нові педагогічні методики, виникають локальні школи сучасного танцю. Особливістю українського контексту є і те, що сучасна хореографія часто звертається до актуальних суспільних подій, травматичного досвіду війни, теми свободи, ідентичності та мовчазного спротиву. Це робить модерн і контемпорарі не лише мистецькими формами, а й соціальними висловленнями, що посилюють роль танцю як інструменту рефлексії та комунікації. У підсумку можна стверджувати, що інтеграція модерн танцю та контемпорарі в українському хореографічному просторі відзначається відкритістю до експерименту, поєднанням глобальних і локальних впливів, активним розвитком освітньої та фестивальної

інфраструктури, а також змістовним акцентом на національній ідентичності та сучасних соціокультурних процесах. Це створює підґрунтя для формування власної української моделі сучасного танцю, яка активно розвивається й має значний потенціал для міжнародного визнання.

Дослідження педагогічних ознак у роботі хореографа-постановника показало, що успіх постановки залежить не лише від хореографічного задуму, а й від вміння вибудувати ефективну взаємодію з виконавцями. Педагогічна роль балетмейстера полягає у формуванні свідомого ставлення танцівників до руху, розуміння образу та драматургії, що забезпечує глибшу інтерпретацію хореографічного матеріалу. Важливими є розвиток дисципліни, самоконтролю та психологічної стійкості виконавців. Оскільки сучасні напрями, такі як модерн і контемпорарі, ґрунтуються на тілесній усвідомленості та творчій свободі, хореограф має створювати таку атмосферу роботи, де поєднуються структура репетицій і можливість імпровізації. Значну роль відіграє довіра між постановником і танцівником. Залучення виконавців до пошуку руху та образу підвищує мотивацію і сприяє органічності сценічного результату. Крім того, важливо адаптувати хореографічні завдання до індивідуальних можливостей учасників, використовуючи соматичні й технічні практики, які забезпечують безпечний та продуктивний процес.

У завданні, присвяченому сценографії, визначено ключову роль художнього простору, освітлення, музики та костюму у формуванні хореографічного образу. Сценографія постає не як фоновий елемент, а як активний учасник драматургії, що підсилює, контрастує або коментує емоційний стан персонажів і сприяє поглибленню смислового наповнення постановки. Освітлення створює ритм і атмосферу сцени, музика визначає динаміку та структуру руху, а костюм завершує формування сценічного образу, додаючи характерологічних та стилістичних акцентів. Синтез цих елементів забезпечує цілісність хореографічного твору й підвищує його емоційний вплив на глядача.

Практична частина магістерської роботи – хореографічна постановка «Цвіт яблуні» – стала важливим етапом практичного дослідження синкретизму

мистецтв. Постановка базується на синтезі технік модерн танцю, contemporary dance та імпровізації, що дозволило створити багатопланову драматургічну структуру, де рух відображає внутрішні емоційні стани персонажів, визначені сюжетом новели М. Коцюбинського. У композиційній моделі постановки простежується логічна побудова експозиції, зав'язки, кульмінації та розв'язки, а динаміка руху узгоджується зі смисловими поворотами літературного першоджерела. Сценографічне рішення, музичний супровід і робота з простором стали інструментами поглиблення художньої ідеї, підсилюючи психологічний аспект твору.

Таким чином, результати дослідження дозволяють зробити такі узагальнення. Імпресіонізм як стиль мислення проявляється у всіх основних видах мистецтва, утворюючи універсальну естетичну модель, яка зосереджена на передачі емоційної атмосфери, миттєвості та суб'єктивного сприйняття реальності. Синкретизм мистецтв є фундаментальною рисою сучасної хореографії, що поєднує літературні, кінообразні, музичні та пластичні інструменти для формування нового художнього сенсу. Вибір митця – це складний естетичний та філософський акт, який визначає концепцію твору та спрямовує його комунікацію з глядачем; цей вибір завжди є вираженням особистої позиції та відповідальності автора. Модерн танець та contemporary dance формують основу сучасної хореографії, демонструючи спадковість та розвиток традицій, відкритість до експерименту й інтеграцію тілесних, просторових та музичних практик. Педагогічні ознаки роботи постановника включають комунікацію, підтримку, розвиток технічних і творчих якостей танцівників, що в комплексі визначає професійну якість виконання та цілісність сценічної постановки.

Сучасна сценографія виступає активним партнером хореографії, здатним створювати нелінійні смислові структури, поглиблювати драматургію та формувати цілісну емоційну структуру вистави. Хореографічна постановка «Цвіт яблуні» підтвердила ефективність синтезу технік та сценографічних

засобів, продемонструвавши можливості перетворення літературного образу на сценічну дію через мову руху та міждисциплінарні художні рішення.

Отже, проведені дослідження не лише розкриває взаємодію стилів і напрямів у сучасному хореографічному мистецтві, але й окреслює роль митця як творця нових смислів у складному культурному середовищі XXI століття. Хореографія постає як мистецтво, що постійно оновлюється, синтезує досвід минулого й сучасності, залишаючись відкритою до нових форм, технологій і філософських підходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абель Ганс. IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0304098/> (дата звернення: 12.12.2025).
2. Антон Овчинніков. URL: https://antonovchinnikov.com.ua / (дата звернення: 06.12.2025).
3. Баранов Руслан. Сучасні викладачі сучасного танцю // dance.knukim.edu.ua. URL: <https://dance.knukim.edu.ua/modern-teachers/> (дата звернення: 06.12.2025).
4. Бігус О. Дефініція поняття «сучасний танець» у науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 188–193. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkm_2021_2_33 (дата звернення: 06.12.2025).
5. Борисенко Т.В., Мененчук Г.І., Тихомирова Т.К. Методика викладання хореографії. Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв 1-2 рівнів акредитації. Вінниця : НОВА КНИГА. 2008. 36 с. URL: https://chubynsky.best/files/biblioteka/metodika_vikladannya_khoreografiyi_2008.pdf (дата звернення 06.12.2025).
6. Боровський А. Античний театр: історія та естетика. Київ : Либідь, 1997. 208 с.
7. Брюховецька Л. Історія світового кіно. Київ : ВД «КМА», 2008. 272 с.
8. Будницька А. Театр-школа сучасного танцю «Потоки». URL: https://www.researchgate.net/publication/357441760_Spread_of_contemporary_dance_in_Ukraine (дата звернення 02.12.2025).
9. Верлен П. «Так тихо серце плаче». URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=129> (дата звернення: 07.12.2025).

10. Верлен П. Люби півтони й відтінки, не колір – колір нам ворожий... URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=130> (дата звернення: 06.12.2025).
11. Верлен П. М. «Поетичне мистецтво». URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=130> (дата звернення: 07.12.2025).
12. Верлен П. Найперше – музика в слові! / П'єр Верлен. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=130> (дата звернення: 06.12.2025).
13. Верлен П. Поль. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=4485> (дата звернення: 09.12.2025).
14. Вишеславський Г. Contemporary Art України: від андерграунду до мейнстріму. Київ : Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, 2020. 256 с.
15. Гваттарі Ф. Три екології. Київ : Медуза, 2021. 128 с.
16. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.
17. Голод (роман). URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/76692> (дата звернення: 09.12.2025).
18. Горбачов А. Імпресіонізм у французькому живописі. Київ : Мистецтво, 1984. 184 с.
19. Гордійчук М. Федір Акименко. Життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1971. 256 с.
20. Гриценко Я. Соматичні практики в мистецтві танцю: вплив, взаємодія та спосіб роботи з тілом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 66 (1). С. 50–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-8>
21. Дебюссі, Клод. URL: <https://dovidka.biz.ua/klod-debiussi-biografiia-kоротко-ta-tsikavi-fakty/> (дата звернення: 07.12.2025).
22. Детюченко В. N'Era Dance Company. URL: <https://www.rbc.ua/rus/entertainment/znovu-dvadtsyat-mihaylyuk-povtoriv-osobistiy-1762935405.htm> (дата звернення 07.12.2025).
23. Доріс Хамфрі. URL: <https://tsviakh.fialka.cx.ua/ukraincyam/yakiy-stil-tancyu-vidomiy-doris-khamfri.html> (дата звернення: 06.12.2025).

24. Енська О., Максименко А., Ткаченко О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.
25. Єфремов І. Імпресіонізм у літературі. Київ : Либідь, 2000. 240 с.
26. Жермен Дюлак. URL: <https://susplne.media/culture/722803-korotka-istoria-francuzkogo-kinematografu-vid-brativ-lumeriv-do-gaspara-noe/> (дата звернення: 07.12.2025).
27. Загайкевич М. Музичний імпресіонізм. Київ : Музична Україна, 1989. 152 с.
28. Колногузенко Б. Хореографічна композиція : методичний посібник з курсу «Мистецтво балетмейстера». Харків : ХДАК, 2018. 208 с.
29. Корисько Н. Хореографія як контемпоране мистецтво. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 101–105. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2015_2_24. (дата звернення: 06.12.2025).
30. Корній Л. Історія зарубіжної музики XVIII століття. Київ : Музична Україна, 1982. 320 с.
31. Крістоф Віллібальд Глюк. URL: https://muzabetka.com.ua/biograf_gluk.html (дата звернення: 07.12.2025).
32. Крушинська О. Поезії Поля Верлена в українських перекладах : дис. канд. філол. наук : 10.02.16 / Крушинська Олена Георгіївна ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2007. 210 с.
33. Лань О. Мистецтво балетмейстера. Хореографія великої форми. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. 198 с.
34. Луї, П'єр. URL: <https://laboratory.ua/author/per-luis> (дата звернення: 07.12.2025).
35. Люї Делюк. URL: <https://ua.kinorium.com/name/165493/> (дата звернення: 07.12.2025).
36. Малларме С. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=5755> (дата звернення: 07.12.2025).

37. Маншилін О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні *Актуальні проблеми хореографічного мистецтва сучасності*. 2018. № 1. С. 37–47. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394>

38. Марсель Л'Ерб'є. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0478303/> (дата звернення: 07.12.2025).

39. Марта Грем. URL: <https://artsandculture.google.com/entity/m027c09?hl=uk> (дата звернення: 07.12.2025).

40. Марта Грем. URL: <https://totemdancegroup.com.ua/%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0-%D0%B3%D1%80%D0%B5%D0%BC/> (дата звернення: 07.12.2025).

41. Метерлінк, Моріс. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=4316> (дата звернення: 07.12.2025).

42. Молода дівчина з води / La Jeune Fille de l'eau (1928, реж. Ж. Дюлак) // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0021043/> (дата звернення: 07.12.2025).

43. Наполеон (фільм, 1927). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0018192/> (дата звернення: 07.12.2025).

44. Розмус О. Сценографічні засоби для втілення образу у танцювальних виставах. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : зб. статей*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, кафедра режисури та хореографії. 2025. Вип. 19. С. 226–231.

45. Розмус О. Танець «модерн» в контексті світового хореографічного мистецтва. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : зб. статей*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, кафедра режисури та хореографії. 2024. Вип. 18. С. 175–180.

46. Розмус О., Кузик О., Горностаєва Н., Плахотнюк О. Студія танцю «Liberty Way». *Collection of Scientific Papers «Scientia»*. 27 вересня 2024, Стокгольм, Швеція. 2024. С. 176–178. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/2100>

47. Самохвалов В. Клод Дебюссі: Життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1983. 256 с.

48. Сидор-Гібелинда О. Українське мистецтво ХХ століття: Напрями, течії, концепції. Київ : Либідь, 2007. 368 с.
49. Скиба Ю. Робоча програма «Теорія та методика викладання contemporary dance» для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти (денна / заочна форма навчання) освітньо-професійної програми «Хореографія», спеціальність 024 «Хореографія». Львів, 2021 с. 23.
50. Станішевський Ю. Історія зарубіжного танцю. Київ : Мистецтво, 2003. 320 с.
51. Сучасне мистецтво: Наук. зб./Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад. мис-в України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : «Акта», 2008. Вип. 5. 272 с.
52. У пошуках втраченого часу. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=3894> (дата звернення: 07.12.2025).
53. Уайльд О. Занепад брехні / Уайльд О. Твори: У 2 т. Київ : Дніпро, 1989. Т. 2. 171 с.
54. Федотова Н. Поняття «Contemporary Dance» (танець контемпорарі): культурологічні, філософські та мистецтвознавчі підходи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2021. № 4. С. 75–80. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250256>
55. Федотова Н. Поширення танцю контемпорарі в Україні. *Культура і сучасність : альманах.* 2021. № 2. С. 97–103. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249239>
56. Філософська естетика / ред. В. І. Шинкарук. Київ : Либідь, 2002. 412 с.
57. Хендрик О.Ю. Проблема забезпечення навчально-методичним інструментарієм дисципліни «Танець Контемпорарі» у ВНЗ України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство.* 2016. Вип. 54. С. 255–265. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_26 (дата звернення: 06.12.2025).
58. Хосе Лімон. URL: <https://totemdancegroup.com.ua/%D1%85%D0%BE%D1%81%D0%B5-%D0%BB%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BD/> (дата звернення: 07.12.2025).

59. XXI Всеукраїнська конференція «Хореографічна культура – мистецькі виміри» 6.11.25 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vcQRvbHS3RI>
60. Шишкарьова Крістіна Володимирівна. URL: <https://kmaesm.edu.ua/specs/shyshkarova-krystyna-volodymyrivna> (дата звернення: 06.12.2025).
61. Alva Noto, Ryuichi Sakamoto. Trioon II [Відео]. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=W7_ZmR8lYwM
62. Au S. Ballet and Modern Dance. London : Thames & Hudson, 2012. 304 p.
63. Bédart M. La vie de la danse. Paris : Robert Laffont, 1980. 238 p.
64. Boisseau R. Panorama de la danse contemporain: 90 choreographes. Paris : Textuel, 2006. 607 p.
65. Bosso E. Music for Weather Elements: Air, On the First Star of the Night [Відео]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EKJnQsT91Pc>
66. Burt R. The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities. London : Routledge, 1995. 216 p.
67. Butterworth, J., Wildschut, L. (eds.). Contemporary Choreography: A Critical Reader. London : Routledge, 2012. 560 p.
68. Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham : Duke University Press, 1987. 352 p.
69. Chen R. Arcane – Fallout [Відео]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tz5OvyKl6gs>
70. Copeland R., Cohen M. What Is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford : Oxford University Press, 1983. 500 p.
71. Djawadi R. Surrender [Відео]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BHzdO6W3ZGo>
72. Fraleigh S. H. Dance and the Lived Body. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1987. 248 p.
73. Franklin E. Dynamic Alignment Through Imagery. Champaign : Human Kinetics, 2012. 368 p.

74. Gil Shaham, Roger Carlsson. Fratres for Violin, String Orchestra and Percussion [Відео]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NLvLQpSFbV0>

75. Kassing G., Jay D. Dance Teaching Methods and Curriculum Design. Human Kinetics, 2020. 384 p.

76. Noisette P. La danse contemporaine. Paris : Larousse, 2012. 192 p.

77. Wallaschek R. Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music. London : Longmans, Green & Co., 1893. 368 p

78. Коцюбинський М. Цвіт яблуні [Електронна книга] URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2548> (дата звернення: 17.12.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А

Сцена



Рис.1. декорації до 1 епізоду, фото згенеровано програмою (ШІ), чат ГПТ



Рис.2. декорації до 2 епізоду , фото згенеровано програмою (ШІ), чатГПТ



Рис.3. декорації до 3 епізоду , фото згенеровано програмою (ШІ), чатГПТ



Рис.4. декорації до 4 епізоду , фото згенеровано програмою (ШІ), чатГПТ



Рис.5. декорації до 5 епізоду, фото згенеровано програмою (ШІ), чатГПТ

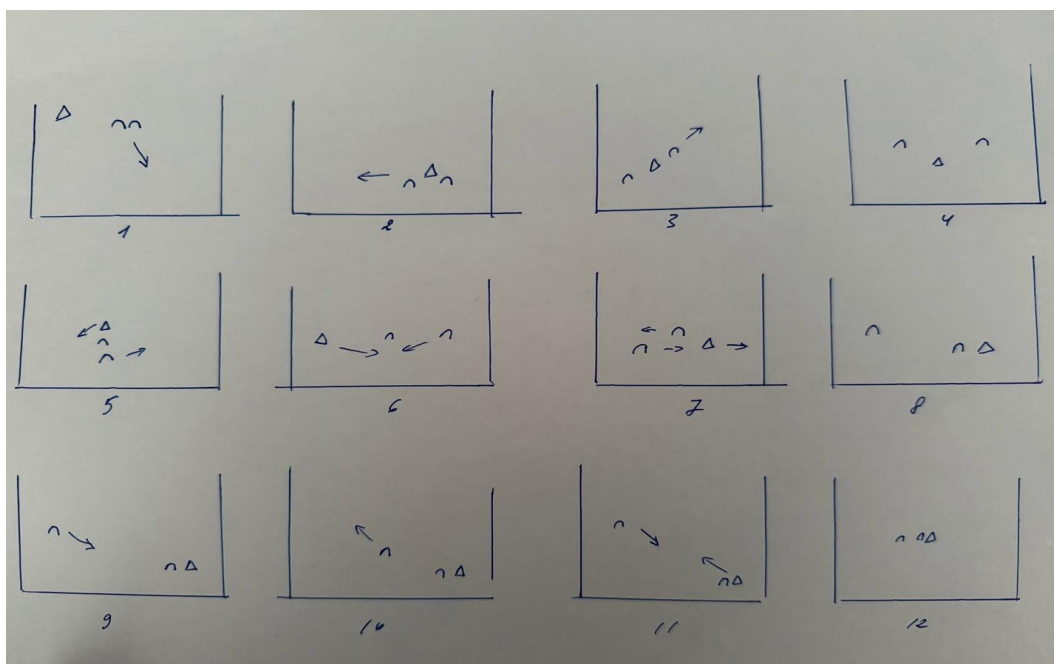


Рис.1. Архітектоніка до 1 епізод, автор О. Розмус

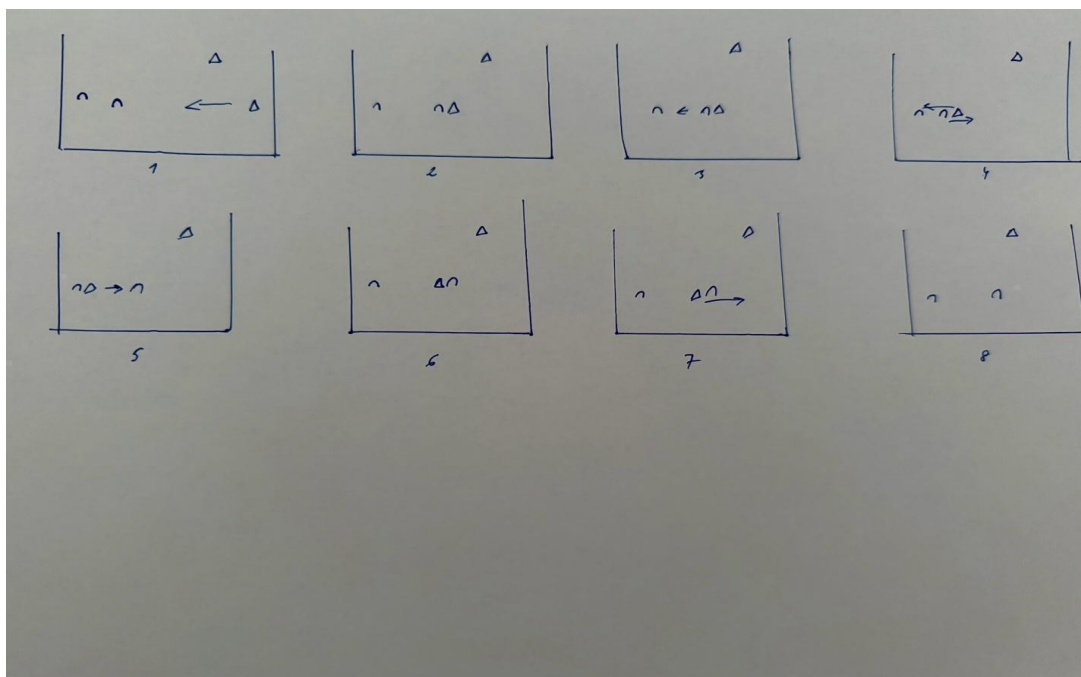


Рис.2. Архітектоніка до 2 епізод, автор О. Розмус

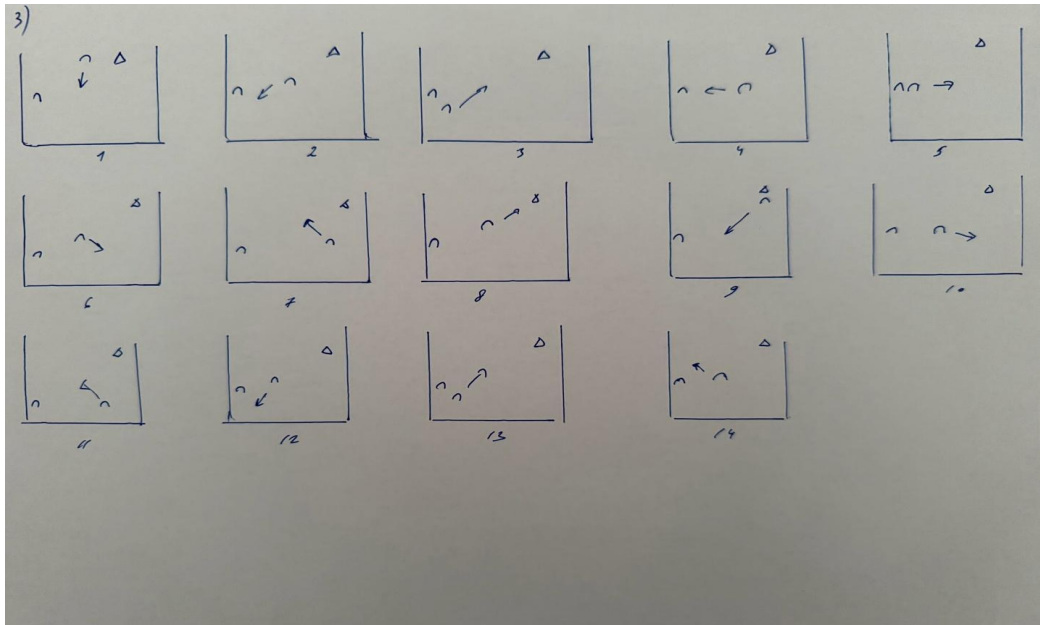


Рис.3. Архітектоніка до 3 епізод, автор О. Розмус

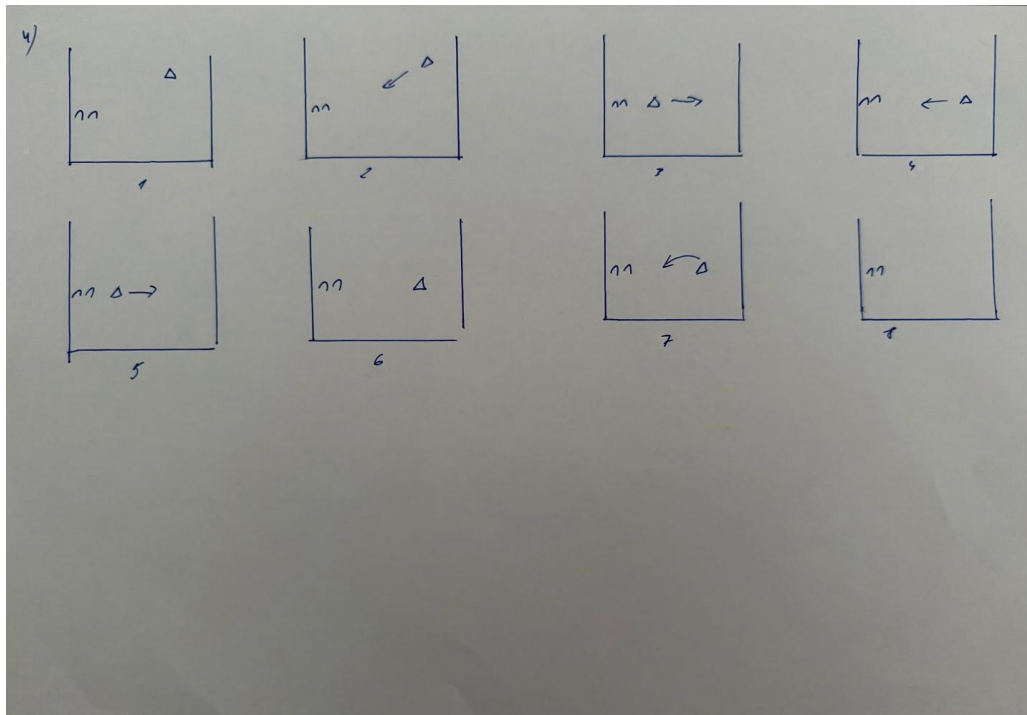


Рис.4. Архітектоніка до 4 епізод, автор О. Розмус

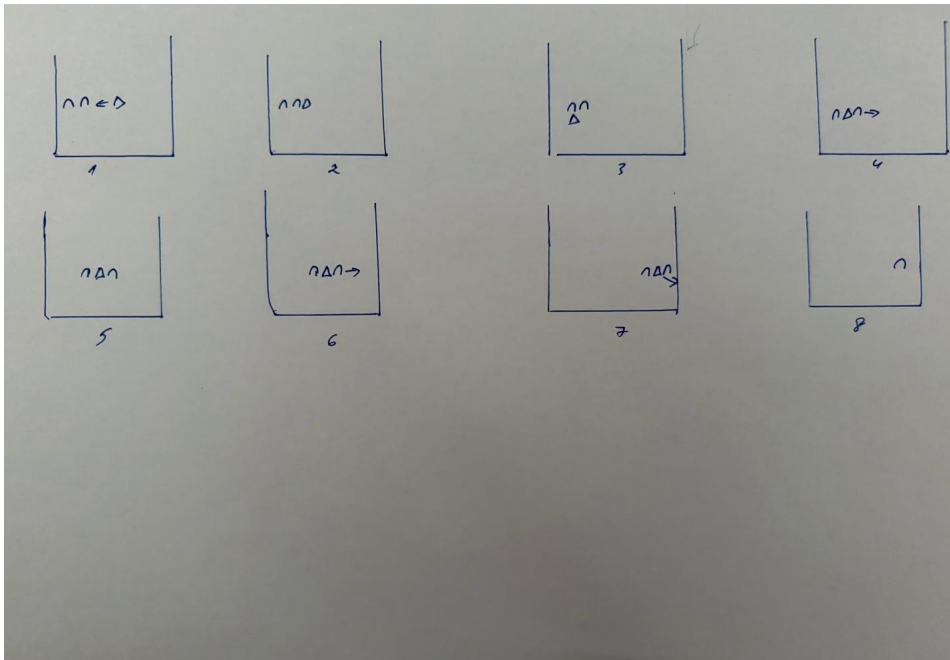


Рис.5. Архітектоніка до 5 епізод, автор О. Розмус