

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра хореографічного мистецтва

ВИКОРИСТАННЯ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ
ПРИНЦИПІВ ДОСЛІДЖЕННЯ У СТВОРЕННІ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Кваліфікаційна робота (проект)

Пояснювальна записка

на здобуття ступеня вищої освіти «Магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу
13-231М групи_
Спеціальність 024 Хореографія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Хореографія
Федорова Ольга Володимирівна

Керівник: доцентка Рехліцька А.Є.

Рецензент: викладач
хореографічних дисциплін КЗ
«Херсонський фаховий коледж
культури і мистецтв», Кізяков
В.М.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА	
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	6
1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.....	6
1.2. Ідейно-тематична основа твору.....	16
РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ	
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ОСТАННІЙ ПОДИХ	
КОХАННЯ»	19
2.1. Композиційно-архітектонічна побудова композиції.....	19
2.2. Графічна таблиця та опис хореографічного твору.....	21
2.3. Сценографія.....	33
ВИСНОВКИ	34
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	36

ВСТУП

Актуальність теми: Людське суспільство існує в оточенні великої кількості речей, які є частиною його культури та історії. Фактично, будь який існуючий символ, образ чи ідея вже мають хоча б найменше відображення у загальному культурно-історичному просторі. Робота будь-якого митця полягає у подачі культурно-історичних феноменів у зрозумілій та цікавій для глядача формі. У цьому полягає суть мистецтва, адже будь який митець творить для глядача, аби донести обрану ним ідею, при цьому додавши власного бачення. Як раз тут у нагоді стає своєрідна умовність хореографії – художнє сприйняття дійсності глядачем відбувається у процесі асоціювання побаченого з власним досвідом, що дозволяє формувати духовну глибину людини.

Для балетмейстера важливо впевнено володіти лексичним інструментарієм обраного виду хореографічного мистецтва, як то класичний, сучасний або народний танець. Важливим є й знання законів сцени, розуміння принципів існування музики та її впливу на глядачів. А також, необхідно розуміти як правильно використовувати історичні мотиви у творчості і як їх адаптувати для сцени. Тож, у відповідь на зростаючий інтерес до поєднання мистецтва та історії, дана магістерська робота спрямована на розкриття потенціалу використання культурно-історичних принципів у творчому процесі створення хореографічних композицій.

Досліджуючи взаємозв'язок між культурним спадком та хореографією, робота має на меті визначити, як історичний контекст може впливати на форму, структуру та виразові можливості хореографії. Через аналіз культурних елементів та їх інтеграцію у танцювальний твір, дослідження спрямоване на створення високо-артистичного хореографічного твору, збагаченого глибоким розумінням історичного спадку та культурних традицій. Дана робота прагне визначити оптимальний підхід до інтеграції культурно-історичних аспектів у

творчий процес хореографа, забезпечуючи гармонійне поєднання традицій із сучасністю. Через систематичний аналіз та використання теоретичних концепцій, робота розглядає різноманітні методи взаємодії з історією та культурою, щоб здобути нові погляди на творчий процес в хореографії.

У контексті сучасного світу, де різноманіття та міжкультурне взаєморозуміння набувають особливого значення, дослідження такого роду дозволяє не лише зберегти культурну спадщину, але і відкриває нові можливості для хореографії як засобу вираження ідентичності та сучасних соціокультурних реалій.

У нашій кваліфікаційній роботі ми зацікавилися саме історичною спадщиною Миколаївщини, яку будемо досліджувати саме культурно - історичними принципами. Використовуючи такі методи як : аналіз культурних традицій, етнографічні дослідження, історичний контекст, міждисциплінарний підхід. Саме ці принципи дозволяють хореографам не лише творити мистецькі витвори, засновані на культурно-історичних коріннях, але й розширюють можливості вираження та розуміння через мову танцю.

Ми в свою чергу досліджуючи різні літературні джерела доводимо, що особлива цікавість до поєднання історії та хореографічної культури було в XX–XXI столітті, а саме: народне хореографічне мистецтво як носій етнокультурної ідентичності (І. Климчук), трансформаційні процеси української народної хореографії (В. Литвиненко), феномен віртуозності в українському народно-сценічному танці (А. Морозов). Значущими є дослідження, у яких акцентовано на регіонально-стильових особливостях народної хореографічної культури України (В. Гордєєв, О. Квєцко, І. Мостова, А. Підлипський, А. Тимчула, Л. Щур).

Мета дослідження – визначення потенціалу використання культурно-історичних принципів у творчому процесі створення хореографічних композицій.

Завдання:

1. Розробити історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.
2. Проаналізувати ідейно-тематичну основу твору.
3. Створити композиційно-архітектонічну побудову твору
4. Розробити літературно-графічний запис хореографічної постановки.
5. Розробити сценографію твору.

Об'єкт дослідження – взаємодія між культурним спадком та хореографією.

Предмет дослідження – вплив історичного контексту на форму, структуру та виразові можливості хореографії.

Методи дослідження. Методологія дослідження полягає у використанні методів аналізу та синтезу в парі, історичного методу, інформаційного методу.

Наукова новизна полягає у дослідженні культурно-історичних подій з точки зору їх використання як основи для сюжетів хореографічних творів.

Практичне значення. Результати цієї кваліфікаційної роботи можуть бути застосовані при створенні нових танцювальних композицій у хореографічних колективах, як на професійному, так і на аматорському рівнях. Теоретична частина може слугувати основою для подальших досліджень використання культурно-історичної спадщини у танцювальному мистецтві.

Апробація результатів творчої частини кваліфікаційної роботи.

Результати дослідження було опубліковано під час засідання кафедри хореографічного мистецтва на всеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених і студентів під назвою "Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії та методики," яке відбулося 26 квітня 2024 року у місті Херсон, у Херсонському державному університеті (ХДУ).

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

Основа хореографічного твору може бути різноманітною: танцювальна лексика обраного стилю, конкретна музична композиція, вигаданий або реально існуючий персонаж та багато іншого. Окреме місце у цьому незліченному переліку займають історичні події та культурні особливості народу чи нації. Адже, коли постановник надихається ними, він так чи інакше буде відображати існуючу дійсність, хоч і крізь призму власного суб'єктивного сприйняття.

З іншого боку, історичність може бути вплетена у танець, особливо, коли мова йде про народно-сценічні та фольклорні, або ж історико-побутові танці. Такі танці самі по собі є носіями культурно-історичних особливостей народу, нації чи етносу, до якого вони належать. І наявність повноцінного сюжету, як правило, в таких танцях не обов'язкова.

Дослідниця історичного аспекту хореографічного мистецтва А. Картер вказувала на те, що все що роблять танцівники, так чи інакше пов'язане з історичним простором. Кожен крок чи елемент, що його роблять виконавці під час тренажу просякнутий сторіччями традицій та

змін, які відбулися з танцювальним мистецтвом. Кожна хореографічна стратегія або парадигма, в процесі розвитку танцю, взаємодіяла з іншими парадигмами, які приймались або відторгались, незважаючи на те чи були вони сформовані давно, чи лише учора. Таким чином, як зазначає А. Картер, історія вплетена у сам танець та в його дослідження, якого б аспекту танцю вони не торкались [15, с. 1]. Відповідно, саме хореографічне мистецтво виступає носієм характерних культурно-історичних особливостей. Та інколи саме ці особливості можуть виступати як натхнення для творення хореографічного номеру.

М. Русанова у своїй статті «Казка як літературна основа хореографічних творів» приділяє увагу аналізу того, як казки можуть виступати натхненням для створення хореографічних постановок. Разом з тим, вона наводить цікаву тезу, яка цілком притаманна танцювальним номерам, які побудовані на основі історичних подій. «На відміну від драматичної трагедії в балеті пропускаються другорядні деталі, хронологічно зближуються події. Разом з цим танець відображає ті відтінки почуттів, які недоступні слову. Танцювальні вистави не повинні бути спрощеною ілюстрацією твору класичної літератури. Це самостійне прочитання, відкриття своєї власної творчої теми» [13, с. 360]. Хоч мова і йде про інтерпретацію літературного твору у балеті, тим не менш, деякі прийоми та принципи можна використати й у процесі висвітлення подій історії. Зазначимо також, що історія часто стає натхненням й для письменників та поетів.

Як зазначала І. Гутник у своїй роботі «Специфіка постановки одноактних балетів за мотивами літературних творів при вивченні дисципліни «Мистецтво балетмейстера» (спеціалізація «народна хореографія»)» процес створення завершеної сценічної форми танцювального мистецтва включає в себе низку аспектів: «вмотивований вибір теми постановки, осмислення та розробка драматургії хореографічного твору, підбір музичної основи та лексики балету,

робота над сценографією, режисурою постановки, підбір костюмів. Великої уваги потребує також робота з виконавцями: насамперед – підбір учасників відповідно до ролей, постановка балету з розрахунку на фізичні можливості та акторську майстерність саме цих виконавців, розучування та відпрацювання номерів. І вже завершальним епізодом постановки є їхнє втілення на сцені» [5, с. 128]. Ці аспекти є «універсальними», то ж їх можна та треба притримуватись і в процесі роботи над хореографічним твором, що опирається на історичні події.

I. Гутник також наводить послідовність процесів при розробці одноактного балету на літературній основі. Цю ж послідовність, на нашу думку, можна використовувати і при створенні танцювального номеру (що так само стислий, як то триптих з помірними або коротким хронометражем танцювальних частин) з історичним фундаментом. Власне, сама послідовність етапів є такою: «вибір літературного твору та його ідейно-тематичний аналіз; власна інтерпретація та режисерська концепція твору; написання композиційного плану; підбір та аналіз музичного матеріалу; постановочна та репетиційна робота» [5, с. 129]. Якщо підставити замість «літературного твору» обрану постановником історичну подію, то цей план роботи над хореографічним твором так саме буде функціонувати. Проте, деякі особливості процесу інтерпретації та опрацювання історичної події для хореографічної постановки будуть відрізнятися від подібного процесу з літературним твором.

O. Отич вказує на одну з функцій танцювального мистецтва – суспільно-перетворювальну, або ж інакше, культурно-охоронну. Прояв цієї функції танцю O. Отич виявляє «в тому, що він, по-перше, виступає своєрідною пам'яткою культури, яка відбиває певні історичні події, суспільні ідеї та норми життя, а по-друге, є суттєвим чинником формування правил етикету в суспільстві (менуєт, полонез, алеманда,

куранта та інші придворні бальні танці) і навіть змін моральних поглядів та норм (вальс, танго, фламенко тощо)» [11, с. 115]. Треба враховувати і той факт, що хореографія, як вид синкретичного мистецтва має інструментарій для етичного впливу. І це може бути використано як з позитивною метою реального (або близького до реальності) висвітлення подій, що стали натхненням, так і з негативною – задля зміни сприйняття глядача тих чи інших демонстрованих сюжетів.

В навчально-методичному посібнику «Методика роботи з хореографічним колективом: Основи курсу» можемо віднайти декілька цікавих тез стосовно використання історичних фактів у хореографічному мистецтві. Так, балет, який складається з добре підібраних історичних подій, включає в себе епізоди та сцени, які тільки підсилюють враження від обраної основи, в результаті зможе: підіграти інтерес аудиторії, справити потужне враження на неї, продемонструвати змінність подій іплинність часу. Разом з тим, демонстрація подій, що мали сильний вплив на суспільство, викличе у глядача як співчуття до добра, так і бажання викоринити зло [4, с. 199].

У цьому ж посібнику можемо віднайти огляд різноманітних художніх прийомів, що використовуються у хореографічному мистецтві. Тут же вказано, що один з важливіших художніх прийомів для хореографічних творів на історичну тематику є «прийом наростання, нагнітання експресії, динаміки танцю». Як приклад використання цього прийому наводиться композиція П. Вірського «Гопак»: «У цій композиції ми маємо яскраво виражений прийом загального нагнітання експресії, зовнішньої видовищності, дії, ускладнення лек сичного і композиційного матеріалу - поліфонії танцю» [4, с. 145].

В іншому навчально-методичному посібнику «Мистецтво балетмейстера» описаний процес розробки програми постановки, яка, фактично, являє собою літературний опис змісту створюваної хореографічної постановки. Як вказано у посібнику, програма «може

бути написана не тільки хореографом, але й людиною, що знає закони драматургії, що розуміє музику і можливості хореографічного мистецтва, яка уміє уявити, наперед побачити у танцювально-пластичному рішенні, у дієвому розвитку, сюжет і образи героїв» [2, с. 36]. Разом з тим, у програмі розробляється сюжет (або основні його віхи), відбувається визначення з часом та місцем подій, що показані у постановці. В цьому ж посібнику історичний факт або подія визначається можливою основою хореографічного номеру, нарівні з літературою, творами образотворчого мистецтва та життєвими явищами (життєвим досвідом самого балетмейстера). При використанні історичного факту як підґрунтя для постановки важливим є відповідність першоджерелу, аби не відбувалося його спотворення, спалювання пам'яті про демонстровані події. Тобто, для постановника поле інтерпретацій є більш обмеженим у цьому випадку, ніж, наприклад, при роботі з літературною або образотворчою основою танцю.

У роботі О. Плахотнюка «Героїко-патріотична спрямованість сучасної хореографії в рамках фестивалю «Сурми Звитяги»» надає думку, що «вибравши ідею та тему для танцю як основного задуму хореографічно-мистецького продукту, потрібно розуміти, що вони мають бути зрозумілими як для автора і танцівників, відповідно до їх вікової категорії так і до широкої аудиторії глядачів. Відомий той факт, що в танці виявляються громадська позиція митця й виконавців. Отже, від вибору ідеї та теми залежить основний зміст танцю» [12, с. 101]. Тут погоджуємось з автором стосовно того, що обрана тематика хореографічного твору, зокрема й історична, має відповідати віковим особливостям виконавців. Тобто, номер побудований на основі подій війни не буде підходящим для дітей молодшого та середнього віку. Це важливо враховувати для того, аби не викликати дисонанс у глядача, бо не всі теми можливо коректно продемонструвати дитячим ансамблем.

Що цікаво, О. Плахотнюк аналізує у цій роботі, які саме теми були представлені у конкурсних хореографічних композиціях: «на ... огляд представляються ... композиції, що передають глибокий драматургічний сюжет, розкриття образу патріотичного спрямування, присвяченого історичним подіям визвольних змагань ХІХ–ХХ століття в Україні від козацької доби до подій сьогодення, засобами народної, бальної, сучасної хореографії, не рідко автори демонструють високий рівень творчого пошуку використовуючи синтез мистецтва і спорту, танцю і театру, новітніх відео-аудіо технологій і хореографії, перформенських форм і пантоміми тощо» [12, с. 100]. З цього можемо зробити висновок, що історичні події та культурні особливості нерідко стають натхненням для хореографів і основою для їх танцювальних постановок.

Р. Кундис і О. Замлинний у статті «Проблема вибору сюжетної основи для хореографічного твору» пояснюють структуру і принципи функціонування сюжету в хореографічному творі: «Сюжетом в художній літературі називається система подій через які розкривається образ людини, його доля; за допомогою сюжету постановник втілює суспільні конфлікти, розкриває героїв в діях і вчинках, у взаєминах між собою. Сюжет відображає суттєві риси життєвого процесу, що формує людину, він конкретно історичний і може бути зрозумілий тільки в зв'язку з тими суспільно-історичними умовами, які його породили. У сюжеті обов'язків конфлікт – зіткнення різних соціальних сил, характерів, думок, почуттів, їх боротьба, яка веде до перемоги однієї з конфлікуючих сторін. Сюжет реалізується, розгортається в фабулі, тобто в хронологічній або причинно послідовності подій і дій» [8, с. 155]. З їх тези ми розуміємо, що беручи за основу сюжету фрагмент історичного періоду важливо адаптувати його до специфіки танцювального мистецтва. Також необхідно враховувати яким є конфлікт у обраному джерелі, як його перенести на сцену, чи необхідно (а це майже завжди необхідно) його скоротити, зменшити кількість

деталей, аби сфокусуватися на більш фундаментальних речах. При цьому, важливо зберігати достовірність тих фактів, на які опирається хореограф. Це часто є важким процесом балансування між чисто мистецьким відображенням і історичною правдивістю.

Робота О. Квецко «Історична спадкоємність у збереженні фольклорного танцю етнографічних груп Прикарпаття» здебільшого спрямована на дослідження культурного аспекту танців Прикарпаття. Проте, тут ми можемо знайти приклади народних танців з історичним підґрунтям. Зокрема, танець «Опришки», який є чоловічим, є притаманним карпатським повстанцям, які вели боротьбу з поневолювачами українського народу. Як вказує О. Квецко: «в цьому танці є соліст (ватажок), який, на думку багатьох балетмейстерів, символізує образ Олекси Довбуша. Олекса Довбуш був символом мужності й нескореності. Тому про нього складено безліч переказів, оповідань, легенд та пісень, танців» [6, с. 48]. Таким чином, можемо вважати, що в основі цього танцю лежить історична постать, а також період життя цієї постаті, і що він (танець) є прикладом хореографічного твору з історичною основою.

І. Барановська в рамках своїх тез «Проблема вибору сюжетної основи для хореографічного твору» зазначала, що вибір теми для хореографічного твору є важливим та відповідальним процесом. Адже тема твору виступає обраною балетмейстером низкою проблем, питань, явищ з життя. Це також може бути проблематика у суспільстві, або ж життєвий досвід, що гостро відгукується як у постановнику так і глядачах. І. Барановська вказувала, що серед актуальних тем можна виділити такі: «боротьби, праці, любові, побуту, добра і зла, дружби, історії, природи, дитинства» [1, с. 32]. Ще І. Барановська зазначає, що основним матеріалом, який передає зміст та емоційне навантаження постановки є танцювальна лексика. Проте, вона тільки тоді може бути ефективним інструментом вираження теми та ідеї твору, коли уся

композиційна побудова номеру є цілісною, а всі її складові синергічно пов'язані між собою та обраною історичною основою.

У статті «Стилізація українського народного танцю в процесі вивчення дисципліни «Теорія та практика українського народного танцю»» за авторством І. Мурованої вказується: «В основі будь-якого стилізованого номера полягає фольклорно-етнографічний матеріал, який передає всю атмосферу історичного середовища та відтворює національний колорит» [10, с. 244]. Мова йде про те, що культурно-історична складова сама по собі включена в стилізовану хореографічну постановку на основі фольклорного танцю. Тобто, дотримання історичної достовірності у такому номері буде обов'язковою вимогою. Як зазначає І. Мурована, у процесі роботи над таким стилізованим танцем перед балетмейстером стоять вимоги до збереження та популяризації традицій демонстрованого народу, а також пошук шляхів, ідей та способів стимулювати у аудиторії інтерес і любов до власної національної культури. Не менш важливими для постановника є завдання зі збереження традицій народного танцю та їх логічне і органічне доповнення, або ж збагачення новими формами, засобами, прийомами танцювальної виразності.

Також, І. Мурована пояснює сутність процесу стилізації, вказуючи на необхідність для хореографа у розумінні поняття «хореографічного стилю» і за якими критеріями розрізняються різні стилі. Зокрема, вона наводить тезу про те, що «озрізняються по стилю танці різних історичних епох: старовинні і сучасні; танці великих національних регіонів (європейські, східні, латиноамериканські, африканські та ін.) і окремих національних культур, всередині яких, в свою чергу, існують стильові відмінності (наприклад, в індійському класичному танці)» [10, с. 244].

Дослідниця культурології Л. Савчин починала свою статтю «Танцювальні традиції як духовна цінність етнокультури України»

такими словами: «будь-яку епоху можна охарактеризувати лише її притаманними особливостями і специфікою. В переломні історичні чи критичні культурні етапи розвитку лише мистецтво здатне локалізувати давню художню інформацію і актуалізувати її значущість в сучасних патернах. ... Оскільки глибина осмислення історичних процесів залежить від конкретного переконання окремої особистості й причетності її до певних соціокультурних обставин, то усвідомлення танцювального мистецтва у звичаєвій сімейно-побутовій культурі крізь призму обрядодій є одним із тих визначальних факторів, котрий дає змогу моделювати явища культури в стані їх історичної трансляції» [14, с. 157]. Власне, ця теза як найкраще показує зв'язок танцювального мистецтва з культурно-історичним аспектом людства. Глибина цього зв'язку полягає у зміні та розвитку хореографічних традицій у відповідності зі змінами історичних періодів, культурних епох. Таким чином, для відображення історичної події, треба враховувати притаманні їй танцювальні традиції та особливості.

В спільному дослідженні В. Волчукової, В. Сидоренко та В. Яворівської «Прийоми втілення балетмейстером етнокультурних архетипів в українських народних танцях» виділяється таке поняття як «етнокультурний архетип» який виступає прямим відображенням культурно-історичних особливостей народу чи нації. Автори визначають такі архетипи константами духовної культури нації, які виконують функцію закріплення та вираження головних характеристик етносу, в рамках його культури. На думку дослідників «В етнокультурних архетипах представлений колективний досвід українського народу; саме вони є результатом перетворення етнічної історії в базову модель етнічного культурного досвіду. В етнокультурних архетипах виражено досвід минулого українського народу та сподівання на добру майбутню долю народу» [3, с. 240]. Також автори наводять декілька притаманних українському народу етнокультурних архетипи серед яких: козак, матір,

сонце, дівчина, природа тощо. Більше того, вони визначають сам український народний танець як своєрідних архетип, або маркер, української етнокультури [3, с. 240].

В дослідженні Б. Кокуленка «Мистецтво танцю у творчості Т. Г. Шевченка» вказується про глибоке історичне коріння українського танцю: «Учені-археологи дослідили збережені на уламках кераміки кількатисячної давності плавні трипільські рухи, що є цінним надбанням для історії танцювального мистецтва. Наші предки протягом тисячоліть сформували декілька танцювальних стилів — від тотемних, магічних, військових до ілюстративних (наслідування рухів тварин, птахів, процесів праці) та численних побутових танців. Залишком трипільської культури вважають хороводний цикл пісень, тісно пов'язаних із рухом танцю й драматичною дією» [7, с. 15]. Фактично, будь який танець з числа перелічених дослідником можна вважати таким, який переносить нас в культурну епоху наших предків. Такі танці є цінними, бо створені самим народом ще до нас і несуть частинку нашої історії, фактично, являючись відбитком або відображенням тих подій. Ми можемо використати досвід хореографічних творів, що опираються на народні танці, для того, аби перейняти манеру кропіткого відображення історичної складової з урахуванням усіх важливих її аспектів.

Приклади хореографічних творів, що створені під натхненням від історичних подій, зокрема від епохи козацтва, оглянув А. Морозов у роботі «Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття». Як вказує автор: «саме в постановках українського театру корифеїв кінця ХІХ ст. («Наталка Полтавка», «Назар Стодоля» тощо) та у танцювальних сценах оперних вистав на національні теми («Катерина» М. Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовського, «Тарас Бульба» М. Лисенка) викристалізовувались творчі принципи сценічної інтерпретації фольклорних танців, серед яких вагоме місце посідали створені в

козацькому побуті гопаки. Діяльність естрадних груп М. Соболя, Г. Орлика та ін. сприяла поширенню слави козацьких танців не лише в Україні, а й за її межами. Постановки за мотивами козацьких танців й авторські хореографічні твори козацької тематики В. Верховинця, В. Авраменка зробили гідний внесок у процес удосконалення творчих принципів сценічної інтерпретації танців козаків» [9, с. 95].

Також, А. Морозов аналізує хореографічну постановку П. Вірського «Запорожці», яку можна вважати одним з найвдаліших прикладів використання історичної тематики у танцювальному мистецтві. Як вказує сам автор дослідження: «У хореографічних образах «Запорожці» відтворюють величну епопею визвольної війни 1648– 1654 рр. Ця тема привернула увагу постановника своїми героїчними образами, патріотичним звучанням, до неї він звертався неодноразово» [9, с. 95].

1.2. Ідейно-тематична основа твору

Тема: історичні події, які відбувалися з першими моряками Миколаївщини.

Ідея: зародження справжнього кохання в умовах тоталітарної системи.

Надзавдання: продемонструвати яким було життя перших моряків у Миколаєві і як серед такого життя зароджується кохання.

Наскрізна дія: взаємодія двох закоханих людей у різні періоди життя.

Конфлікт: боротьба кохання і обов'язку.

Танцювальна форма: масова форма (триптих).

Танцювальний жанр: драматично-історичний.

Лібрето.

Існує історія, яка оповита здогадками та легендами, про життя перших моряків у часи розбудови Миколаєва. Дехто розповідає, що коли моряків вперше привезли до Миколаєва, то в цьому місті жили тільки вони. Аби хлопці та чоловіки не зійшли з розуму від самотності, для них з усіх губерній привезли найліпших, найгарніших дівчат. Перше їх знайомство відбулося на спеціальному балу, де хлопці та дівчата могли танцювати, спілкуватися і знаходити одне одного. Хоч це й було зроблено для того, аби моряки не впадали у відчай від такого життя у місті, серед усіх пар у однієї зародилося справжнє кохання.

Серед усіх пар, що були створені на тому балу, тільки ця єдина пара хлопця та дівчини змогла пізнати справжнє кохання. Вони стали парою не просто тому, що це було потрібно, а за покликом своїх сердець. Тому їх стосунки стрімко розвивалися, здавалося, що вони найщасливіші на землі.

З плином часу, морякам стала потреба йти у тривале плавання. Ніхто не знав, як довго це триватиме. Проте ця єдина дівчина була готова чекати свого коханого скільки буде потрібно. Коли ж нарешті хлопці та чоловіки почали повертатися назад до міста, її коханий був одним з тих, хто не повернувся. Хто не зміг повернутися. Історія замовчує про те, що саме з ним стало. Але туга та біль її коханої були безмежними від втрати.

Характеристика хореографічних образів.

Головний герой – молодий юнак, сміливий, рішучий і вольовий. Його рухи в танці – ритмічні, сильні й впевнені, що відображають мужність та готовність до боротьби. Проте його м'яка сторона проявляється в моментах ніжності та обережності, коли він наближається до головної героїні.

Головна героїня – молода дівчина, красива, елегантна і вразлива. Її рухи витончені й плавні, що символізує її ніжність та грацію. Вона танцює з легкістю, мов пелюстка квітки, і кожен її жест передає емоції

кохання та сподівання. В її очах можна побачити відчуття закоханості і водночас тривогу, адже вона чекає на повернення коханого.

Хлопці – молодики, що навчаються морській справі. Усі мають різні характери, проте їх об'єднює жага до нового та легкий авантюризм, що проявляється у спілкуванні з дівчатами.

Дівчата – юні красуні, які були обрані прийняти участь на балу з молодими моряками.

Аналіз музичного супроводу.

Музичним супроводом для першої частини триптиху є композиція Archer Marsh – Give Me Everything (Stripped Down). Основним та єдиним музичним інструментом в цій пісні є скрипка, яка задає підвищений та дещо сентиментальний настрій.

Лад – Мажорний.

М/р – 4/4.

Темп – allegro.

Кількість тактів – 42 такт.

Хронометраж – 1:35.

Музичним супроводом для другої частини триптиху є композиція Kiris Houston – How Deep Is Your Love в оркестровому виконанні. Вона має доволі меланхолічний, дещо романтичний настрій.

Лад – Мінор.

М/р – 4/4.

Темп – animato.

Кількість тактів – 58 тактів.

Хронометраж – 2:25.

Музичним супроводом для третьої частини триптиху є композиція Ludovico Einaudi – Experience, яка має дещо трагічний настрій з постійним підняттям інтенсивності і різким сповільненням.

Лад – Мажорний.

М/р – 4/4.

Темп – allegretto.

Кількість тактів – 50 тактів.

Хронометраж – 2:23.

РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору

Композиційно-архітектонічна побудова твору розроблена за навчальним посібником «Мистецтво балетмейстера» А. Є. Рехліцька [16].

Архітектоніка першої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	8	На сцені знаходяться танцівники, виконують реверанси, після цього одразу з'являється солістка і солістка.
Зав'язка	10	Солісти починають танцювати власну партію, інші танцівники стоять в позах. Після чого на сцені лишається танцівниці із солісткою, а танцівники відходять вбік.
Розвиток дії	16	Солісти і танцівники виконують спільну танцювальну частину, після чого діляться на пари і виконують окремі партії.

Кульмінація	4	Усі танцівники будучи в парах виконують вальс по колу.
Розв'язка	4	Після виконання вальсу по колу танцівники покидають сцену, а солісти залишаються у фінальній позі.

Архітектоніка другої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	8	Солісти знаходяться на сцені і виконують пантомімічну частину, далі переходять до танцювальної частини.
Зав'язка	12	Солісти виконують спільну танцювальну частину, поступово переміщуючись до краю сцени.
Розвиток дії	20	На краю сцени солісти виконують підтримку, під час якої переходять на центр сцени, потім соліст покидає сцену і солістка танцює сама. Після цього, танцівники знову сходяться в пару і розходяться ще раз.
Кульмінація	10	Танцівники знову збігаються до центру і виконують спільну частину з підтримками.
Розв'язка	8	Соліст відпускає солістку з підтримки і вони розходяться в різні боки.

Архітектоніка третьої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	6	Солістка знаходиться на сцені в центрі і виконує танцювальну частину.

Зав'язка	10	Солістка продовжує танцювати власну партію, в цей час по сцені пробігають інші танцівниці.
Розвиток дії	16	Солістка танцює на центрі сцени, інші танцівники час від часу пробігають біля неї по сцені тримаючись в парах. Врешті, усі танцівники стають навколо солістки.
Кульмінація	8	Поки солістка танцює в центрі, танцівники виконують танцювальну частину рухаючись по колу.
Розв'язка	8	Танцівники розходяться з кола в різні боки, і солістка лишається сама на сцені.

2.2. Графічна таблиця та опис хореографічного твору.

Умовні позначення:

- Дівчата
- Солістка
- Хлопці
- Соліст
- Напрямок руху

Графічний запис першого танцю.

Архітектура	Малюнок танцю	Кількість тактів	Хореографічний текст

Екс поз иція		8	Танцівники знаходяться в позах, на сцені з різних куліс з'являються солісти.
Зав' язка		10	Солісти в центрі сцени виконують танцювальну частину, після чого усі хлопці йдуть зі сцени.
Розв ито к дії		10	Хлопці підходять до дівчат і виконують комбінацію 1.

		4	Дівчата розходяться в різні боки, а хлопці виконують власну танцювальну частину.
Кул ьмін ація		2	Дівчата знову підходять до хлопців.
		6	Танцівники по колу виконують комбінацію 2.

Розв'язка		4	Після виконання комбінації 3 танцівники покидають сцену, а солісти лишаються в позі.
-----------	--	---	--

Комбінація 1

1-й такт – Партнер і партнерка (солісти) рухаються вперед, правою ногою, інші пари роблять аналогічно.

2-й такт – Соліст робить крок лівою ногою назад, партнери і партнерки по черзі роблять кроки назад відповідно, утворюючи круг.

3-й такт – Обертання: ведучий і партнерка (пара) обертаються праворуч (дівчина робить півоберт, хлопець рухається в напрямку обертання). Інші пари рухаються в тому ж напрямку.

4-й такт – Солісти починають рухатися, роблячи класичний крок вперед правою та лівою ногами. Рух плавний, витончений.

5-й такт – Перехід через партнера: ведучий і партнерка змінюються місцями, партнерка робить крок лівою ногою через ведучого, перетинаючи його, а ведучий робить круговий рух вправо.

6-й такт – Пари роблять швидкі кроки вперед: партнер – правою, партнерка – лівою.

7-й такт – Солісти змінюють напрямок, роблять по два кроки на місці, тримаючи баланс, інші пари виконують таку ж фігуру.

8-й такт – Хлопці робить обертання в ліву сторону, партнерка рухається вправо (обертається зліва на право). Інші пари рухаються паралельно.

Комбінація 2

1-й такт – Пара 1 роблять кроки вперед на праву і ліву ноги. Пара 2 і пара 3 виконують аналогічні рухи, утворюючи круг.

2-й такт – Пара 1 починає обертатися: хлопець робить крок назад лівою ногою, партнерка робить півоберт по колу, рухаючись вліво. Пара 2 і 3 рухаються в тому ж напрямку, утворюючи симетрію.

3-й такт – Пара 1 завершує оберт, повертаючись в початкову позицію. Пара 2 і 3 роблять ті ж кроки, завершуючи їх в центрі кола.

4-й такт – Всі три пари виконують класичні кроки вальсу вперед і назад, обираючи напрямок для подальшого руху. Пара 1 знаходиться на зовнішньому колі, пари 2 і 3 — на внутрішньому.

5-й такт – Пара 1 і пара 2 виконують два оберти одночасно, утворюючи в колі гармонійну елементарну фігуру. Пара 3 залишається на своєму місці, спостерігаючи за іншими.

6-й такт – Пара 1 робить кроки вперед (правою і лівою ногами), інші пари рухаються по колу, дотримуючись тієї ж послідовності.

Комбінація 3

1-й такт – Пара 1 виконує класичні кроки вперед і назад, рухаючись по колу. Пара 2 і 3 здійснюють ті ж рухи, зберігаючи симетрію.

2-й такт – Соліст піднімає свою партнерку на рівень плечей, утворюючи елегантний підйом, в той час як пари 2 і 3 продовжують базові кроки.

3-й такт – Пара 1 завершує підйом і повертається до основних кроків, пара 2 робить легкий оберт, а пара 3 виконує оберт навколо себе.

4-й такт – Пара 1 продовжує рухи вперед, злегка нахиляючи партнера в бік. Пара 2 і 3 обертаються, забезпечуючи синхронність між усіма.

Графічний запис другого танцю.

Архі тект онік а	Малюнок танцю	Кі ль кіс ть та кті в	Хореографічний текст
Екс поз иція		8	Солістки починають танець з точки і виконують декілька рухів руками, що символізують їх привітання. Після цього танцівники міняються місцями і стають в пари.
Зав' язка		6	Солісти виконують комбінацію 4 рухаючись по колу.

		6	Солісти переходять на край сцени де виконують підтримку.
Розв ито к дії		4	Соліст в підтримці переносить солістку до центру сцени, після чого вони розходяться по обидва боки.
		4	Солістки просуваються вперед виконуючи танцювальну частину, потім зміщаються вліво.

		6	Соліст підходить до солістки в пару, після цього вони переміщуються разом до правої куліси виконуючи комбінацію 5.
		6	Солісти переміщуються до центру сцени, після чого обходять по колу до заднику сцени.
Кул ьмін ація		10	Солісти виконують комбінацію 6.

Розв'язка		8	Солісти виконують останні спільні танцювальні рухи і солістка відходить до лівої куліси.
-----------	--	---	--

Комбінація 4

1-й такт – Партнер робить плавне повертання (половинний оберт), зміщуючи центр тяжіння, ніби під час перехоплення почуттів, і залишається на місці. Партнерка робить аналогічне рухання вліво, створюючи тим самим момент напруги і близькості.

2-й такт – Плавно переходять в рухи модерну: партнерка виконують “підйом” (піднімається на носки, рухаючись до партнера), а партнер кладе руки на її плечі, повільно витягуючи її вгору (рухи плавні, з емоційною інтонацією).

3-й такт – Соліст робить крок назад і витягує партнерку до себе, притягаючи її руками за талію. Партнерка виконує рухи, які нагадують вільне розкриття (відкриваючи груди, рухаючи руками в бік).

4-й такт – Пара починає з класичних кроків вальсу. Партнер робить крок правою ногою вперед, а партнерка лівою назад. Пара рухається в центр танцювального майданчика, спільно, злегка нахиляючи корпуси один до одного.

5-й такт – Партнерка робить повільний крок вбік лівою ногою, одночасно з цим, чоловік виконує рухи, наче намагається її утримати (злегка тягнувши її за собою рукою). Вона рухається м'яко назад, що передає відчуття втрати, розриву.

6-й такт – Соліст робить плавний оберт, у той час як партнерка виконує декілька маленьких кроків назад, наче відштовхуючись від нього, але в той же час не може відірватися.

Комбінація 5

1-й такт – Пара починає рухатися класичними кроками вальсу, рухаючись разом у лінію, крок за кроком, легко і плавно.

2-й такт – Партнер бере партнерку за талію і обережно, з великою увагою, піднімає її праву руку, наче веде до танцювального піку. Партнерка дозволяє собі рухатися, по черзі злегка нахиляючи голову до нього.

3-й такт – Обидва танцюристи виконують плавний оберт, руки знаходяться в гармонії, не відриваючись один від одного. Партнерка робить круглий рух, а партнер веде її з ніжністю, обертаючи.

Комбінація 6

1-й такт – Пара починає з елегантних кроків вперед і назад в класичному стилі вальсу. Чоловік робить крок правою, партнерка – лівою, утворюючи круг, зберігаючи спокійний контакт.

2-й такт – Партнерка робить м'який рух в бік, неначе намагається віддалік рухатися від партнера. Партнер намагається її утримати за руку, але вона повільно вивільняє її, створюючи момент суму і відчаю.

3-й такт – Пара наближається одна до одної. Партнер проводить партнерку в центрі, викладаючи кроки вперед. Їх руки залишаються розтягнутими на кілька сантиметрів, наче вони не можуть знову з'єднатися повністю.

4-й такт – Партнер робить жест ніби закликає партнерку повернутися до нього, але рухи залишаються уповільненими. Партнерка, в свою чергу, м'яко відсувається назад, піднімаючи обличчя до неба, що передає її емоційне віддалення від нього.

5-й такт – Раптово пара знову наближається і виконує обертання: чоловік робить півоберт, допомагаючи партнерці обертатися з ним. Це

стає кульмінацією танцю, відображаючи момент, коли закохані знаходять баланс між відстанню та близькістю.

Графічний запис третього танцю.

Архі тект онік а	Малюнок танцю	Кі ль кіс ть та кті в	Хореографічний текст
Екс поз иція		6	Солістка починає свою танцювальну частину просуваючись вперед.
Зав' язка		10	Солістка виконує комбінацію 7 просуваючись вперед. Тим часом інші танцівниці пробігають біля неї.

Розв ито к дії		8	Танцівники в парах по черзі пробігають позаду солістки. Вона, в цей час, виконує свою комбінацію 8 і повертається до пар, що пробігають.
		8	Поки танцівниця виконує оберти в центрі, інші танцівники з'являються на сцені і поступово сходяться в коло.
Кул ьмін ація		8	Солістка в центрі виконує комбінацію 9, інші ж танцівники виконують власну танцювальну частину рухаючись навколо солістки. В останній момент солістка розштовхує усіх і танцівники покидають сцену в різні боки.

Розв'язка		8	Солістка виконує комбінацію 10 і в кінці спиною до глядача йде вглиб сцени.
-----------	--	---	---

Комбінація 7

1-й такт – Дівчина починає в стоячій позі, руки злегка опущені вниз. Вона повільно піднімає руки вгору, якби шукаючи щось, або когось. Погляд спрямований вниз, наче вона відчуває біль від того, що не може досягти того, кого вона втрачає.

2-й такт – Руки поступово опускаються вниз, ніби все, до чого вона прагнула, стає недосяжним. Вона робить кроки назад, ноги повільно рухаються назад в бік, створюючи ефект відчуження.

3-й такт – Дівчина обертається на 180 градусів, якби прагнучи покинути місце, але знову зупиняється, нахилиючи голову і застигаючи в русі, який наче не дозволяє їй піти.

4-й такт – Руки тягнуться до порожнечі перед собою, потім різко опускаються вниз, коли вона відчуває відчай і безсилля. Тіло стає важким, рухи стають зануреними в туман туги.

5-й такт – Дівчина повільно повертається в центр танцювального майданчика, робить кілька маленьких кроків вперед, але знову зупиняється, якби намагаючись знайти себе і повернутися до того, хто був так важливий. Вона знову зупиняється, звертаючи погляд на місце, де він мав бути.

Комбінація 8

1-й такт – Дівчина починає з витягнутими руками вперед, тягнучись до когось, кого вона не може досягти. Її тіло нахилене вперед, руки тягнуться до порожнечі, якби шукаючи його в просторі.

2-й такт – Після невдалої спроби наблизитись до мети, руки повільно опускаються до підлоги, а вона робить крок назад, сумно обертаючи голову в бік. Це передає відчуття втрати та пошуку, що не веде до результату.

3-й такт – Дівчина робить два кроки вперед, руки знову піднімаються, але цього разу дуже рвучко, якби намагаючись схопити щось чи когось. Погляд при цьому спрямований на місце, де повинна бути її мета.

4-й такт – Вона стає на коліно, одна рука простягується вперед, друга тягнеться до серця, якби намагаючись доторкнутися до чогось важливого, що вже втрачене. Її рухи і вираз на обличчі передають сум та втрату на глибинному рівні.

5-й такт – Дівчина піднімається, робить кілька м'яких рухів у бік, потім знову повертається до центру, де вона знову стикається з тим самим почуттям безнадійності. В кінці комбінації вона знову застигає в тиші, закриваючи очі, якби прийнявши свою самотність.

Комбінація 9

1-й такт – Дівчина починає з глибокого присіду, що символізує втому і емоційну напругу. Руки спочатку зібрані перед собою, а потім різко розводяться в бік, наче вона хоче обійняти порожнечу, але її руки залишаються порожніми.

2-й такт – Різке повертання тіла, де дівчина відштовхується руками від порожнього простору навколо, виражаючи відчай і бажання вирватися. Її рухи швидкі і нервові, але в кінці вона знову повертається в самотнє положення, спочатку падаючи в легкий присід, а потім згинаючи спину.

3-й такт – Дівчина стоїть із закритими очима, вдаючись до м'яких, але трохи розтягнутих рухів руками, наче шукає шлях до нього через порожнечу. Вона робить повільний, плавний крок в бік, проте знову зупиняється.

Комбінація 10

1-й такт – Дівчина починає з повільних, плавних рухів руками, якби намагаючись відтворити спогади про моменти з хлопцем. Руки тягнуться в бік, а погляд м'яко звертається вбік, передаючи почуття ностальгії.

2-й такт – Вона робить кілька кроків назад, наче намагаючись втекти від спогадів, але одночасно вони її наздоганяють. Рухи стають більш емоційними і рвучкими.

3-й такт – Дівчина робить повільний оберт, обвиваючи руки навколо себе, що символізує спробу зберегти частину тих моментів, які вона так прагне зберегти в пам'яті.

2.3. Сценографія

Оформлення сцени.

Сцена має дві куліси. Колір куліс білий, такого ж кольору задник сцени. Декорації відсутні, сцена має створювати враження просторого приміщення.

Світлова партитура.

В першому номері світло має злегка блакитний відтінок, без акцентів, залишається незмінним протягом усього танцю.

В другому номері світло майже весь номер залишається рівномірно розподіленим по сцені, має легкий теплий відтінок. В кінці

композиції все світло на сцені затихає, лишається один промінь, що освітлює солістів.

В третьому номері: на початку промінь світла спрямовується на головну героїню, а далі в другій половині номеру світло заповнює всю сцену приглушеним синім кольором. І в кінці постановки головну героїню знову осяює єдиний промінь білого світла.

Опис костюмів.

Костюм дівчат складається з білого корсету, довгої білої спідниці та бального взуття.

Костюм хлопців складається з білої сорочки, чорних штанів прямого крою і чорних танцювальних джазовок.

ВИСНОВКИ

1. Культурні феномени та історичні події нерідко стають першоджерелами для хореографічних постановок. Тим не менш, специфіка процесу їх перенесення та адаптування у танцювальному творі є складною і знаходить свою актуальність у дослідженнях різних митців навіть зараз.

Хореографічний твір може бути створений на основі різних елементів, таких як танцювальна лексика, музика чи образи. Разом з тим, історичні події та культурні аспекти є куди більш деталізованими і мають безліч шляхів до їх вираження у мистецтві. Історичність в танці часто відображається через суб'єктивне сприйняття дійсності

постановником, що в свою чергу дозволяє по новому поглянути на події минулого, або ж, спаплюжити їх достовірність та правдивість.

Таким чином, звернення до культурно-історичної тематики у хореографічному мистецтві є складним процесом, що потребує підвищеної уваги хореографа до усіх деталей, якими сповнені такі теми. Коли мистецтво торкається історії, то тут можливості до інтерпретації без втрати достовірності є обмеженими, а відповідальність творця є набагато більшою, ніж у випадках, коли він надихається фіктивними подіями чи історіями.

2. На основі результатів теоретичного дослідження було розроблено літературну основу для хореографічної композиції, з урахуванням історичних подій, які стали основою твору.

У процесі ідейно-тематичного аналізу було визначено тему та концепцію танцювальної постановки, основні завдання і ключову дію, сформульовано конфлікт, уточнено стиль, жанр і форму, а також надано характеристику усім персонажам. Окрім того, було здійснено аналіз музичної складової хореографічного твору.

3. Згідно з результатами ідейно-тематичного аналізу, була сформована архітектонічна структура танцювальної постановки. Її розробка здійснювалася відповідно до визначеної сюжетної основи, ідеї, теми та інших складових.

4. Після розробки архітектоніки було здійснено графічний запис танцювальної композиції та опис її хореографічного тексту. Для полегшення сприйняття графічного запису були введені умовні позначення.

5. Останнім етапом розробки хореографічного твору став опис його складових: визначення вигляду сцени, особливості світлового оформлення та характеристика костюмів для кожного персонажа. Розробка сценографії проводилася з урахуванням усіх сюжетних і технічних аспектів хореографічного номера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барановська І. Проблема вибору сюжетної основи для хореографічного твору. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 14-15 жовтня 2022 р.)*. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2022. Т.1. С. 30-35.
2. Бугаєць Н.А., Пінчук О.І., Пінчук С.І. Мистецтво балетмейстера. *Навчально-методичний посібник*. Харків: ХНПУ імені Г.С.Сковороди, 2012. 172 с.
3. Волчукова В., Сидоренко В., Яворівська В. Прийоми втілення балетмейстерами етнокультурних архетипів в українських

народних танцях. *Innovations and prospects in modern science. Proceedings of the 3rd International scientific and practical conference.* Stockholm: SSPG Publish. 2023. С. 238-243.

4. Волчукова В.М., Бугаєць Н.А., Ліманська О.В., Тіщенко О.М. Методика роботи з хореографічним колективом: Основи курсу. *Навчально-методичний посібник.* Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. 326 с.

5. Гутник І. Специфіка постановки одноактних балетів за мотивами літературних творів при вивченні дисципліни «Мистецтво балетмейстера» (спеціалізація «народна хореографія»). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2018, Вип. 40. С. 124-133.

6. Квецко О. Історична спадкоємність у збереженні фольклорного танцю етнографічних груп Прикарпаття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство.* 2017. № 2 (Вип. 37). С. 44–51.

7. Кокуленко Б. Мистецтво танцю у творчості Т. Г. Шевченка. *Народна творчість та етнографія.* 2008. №. 1. С. 15-23.

8. Кундис Р., Замлинний О. Проблема вибору сюжетної основи для хореографічного твору. *Молодий вчений.* 2018. 5 (57). С. 154-157.

9. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство.* 2017. Вип. 24. С. 94-99.

10. Мурована І. В. Стилізація українського народного танцю в процесі вивчення дисципліни «теорія та практика українського народного танцю». *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2020. № 207. С. 243-247.

11. Отич О. Танцювальне мистецтво у розвитку особистості. *Мистецтво у розвитку особистості: монографія*. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. С. 105-120.
12. Плахотнюк О. Героїко-патріотична спрямованість сучасної хореографії в рамках фестивалю «Сурми звитяги». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020, Вип. 1. С. 97-103.
13. Русанова М. Казка як літературна основа хореографічних творів. *Молодий вчений*. 2020, Вип. 11 (87). С. 359-361.
14. Савчин Л. Танцювальні традиції як духовна цінність етнокультури України. *КУЛЬТУРА В XXI СТОЛІТТІ: ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, РОЗВИТОК. THE XXI CENTURY CULTURE: RESEARCH, MEMORIZATION, DEVELOPMENT: збірник наукових статей за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції 8–9 грудня 2022 року*. Київ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2023. С. 157-166.
15. Carter A. Making History, a General Introduction. *Rethinking Dance History: A Reader*. London: Routledge, 2004. P. 1–9.
16. Рехліцька А. Є. Мистецтво балетмейстера. Херсон: 2012. 94 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Ескізи сценографічного оформлення



Додаток Б

Ескізи костюмів дівчат





Додаток В

Ескізи костюмів хлопців



