

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ**

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри хореографії

_____ Людмила АНДРОЩУК

Протокол засідання кафедри № ____ від «__» 2025 р.

ГУМЕНЮК ІРИНА АНАТОЛІЇВНА

ЖІНОЧА ОБРАЗНІСТЬ У НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Творча робота зі спеціальності

024 «Хореографія»

Освітньо-професійна програма **024.00.01 Хореографія (за видами)**

Другий (магістерський) рівень вищої освіти

Керівник:

доктор педагогічних наук,
професор кафедри хореографії

Т. О. Благова

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗНОСТІ В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ	6
1.1 Поняття «образності» в мистецтві, зокрема в хореографії.....	6
1.2 Витоки і розвиток народної хореографії.	10
1.3 Виникнення, еволюція та роль жіночих образів у хореографічному мистецтві.	12
1.4 Сценічні прийоми для створення та вираження жіночих образів в українських танцях	15
РОЗДІЛ 2. СЦЕНАРНО-КОМПОЗИЦІЙНА РОЗРОБКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «КАЛИНОВА ДОЛЯ»	20
2.1. Сценарно – композиційний план хореографічної композиції	20
2.2. План мізансцен хореографічної композиції	24
ВИСНОВКИ	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	37

ВСТУП

Актуальність. У сучасній народно-сценічній хореографії жіночі образи відіграють важливу роль як носії національної культури, традицій і соціальних цінностей. Проте глибокого відображення жіночої сутності, її ролі та символіки на сцені залишається актуальним і недостатньо вивченим. Традиційні жіночі образи, сформовані в контексті фольклорних танців, вимагають нового осмислення та інтерпретації відповідно до сучасних тенденцій розвитку мистецтва.

Сучасні хореографи стикаються з проблемою збереження автентичності жіночих образів, водночас намагаючись адаптувати їх до потреб сьогодення. Це вимагає пошуку нових художніх засобів та технік для гармонійного поєднання традицій і новаторства. Також виникає необхідність дослідити, як саме ці образи впливають на глядача, відображають жіночий світогляд і цінності.

Тематиці жіночої образності присвячені роботи І. Гутник [2], А. Король [4], О. Мерлянової [9], О. Тиховської [12]. Особливо вирізняється дослідження О. Мерлянової, яке має вагоме значення для українського мистецтвознавства, адже акцентує увагу на жіночих танцях як на самобутньому явищі народної та сценічної хореографії. У ньому розглядаються не лише історичні витоки, а й процес художнього переосмислення традиційних танців у сценічному просторі. У дисертаційному дослідженні О. Тиховської жіночі образи подано крізь призму міфологічних уявлень і магічних обрядів, характерних для фольклору Закарпаття. Вагоме місце жіночим образам приділяє й А. Король, зосереджуючись на аналізі балетів національного спрямування, що є важливою складовою української культурної спадщини.

У даній магістерській роботі досліджується процес створення та втілення жіночих образів в народно-сценічних танцях, а також методи їх інтерпретації у сучасності. У роботі розглядаються історичні аспекти формування жіночих персонажів у класичних балетах та народних танцювальних традиціях,

аналізуються особливості їхньої еволюції та відображення у сучасних постановках. Особлива увага приділяється аналізу специфічних хореографічних прийомів, технік та художніх засобів, які використовуються для створення виразних жіночих образів на сцені.

Мета дослідження – дослідити специфіку формування жіночих образів у народно-сценічній хореографії.

Завдання роботи:

1. Окреслити поняття «образності» в мистецтві, зокрема в хореографії.
2. Проаналізувати історичний розвиток народно-сценічної хореографії та її місце в культурному просторі.
3. Визначити етапи виникнення та еволюції жіночих образів у хореографічному мистецтві.
4. Дослідити сценічні прийоми для створення жіночої образності в українських танцях.

Об'єкт дослідження – народно-сценічна хореографія.

Предмет дослідження – жіноча образність у народно-сценічній хореографії.

Методи дослідження

1. Аналіз літературних джерел – вивчення наукових праць, що стосуються народно-сценічної хореографії та жіночих образів.
2. Емпіричний метод – перегляд творів народно-сценічної хореографії та аналіз репертуару з акцентом на жіночі образи.
3. Порівняльний метод – виявлення спільних та відмінних рис у створенні жіночих образів у різних національних культурах.
4. Синтез та узагальнення – формулювання висновків щодо ролі та значення жіночої образності в народно-сценічній хореографії.

Теоретичне значення дослідження полягає в комплексному аналізі феномену жіночої образності у народно-сценічній хореографії як важливого складника національної художньої культури. Отримані результати дозволяють поглибити уявлення про специфіку художньо-образної системи танцю, її символічно-семантичне наповнення та особливості відображення жіночності у мистецькому просторі. У дослідженні уточнено взаємозв'язок між фольклорними витоками та сценічними інтерпретаціями жіночих образів, що сприяє виявленню закономірностей їх еволюції та трансформації. Наукові положення роботи доповнюють і розширюють існуючі теоретичні знання у сфері мистецтвознавства, зокрема в аспекті вивчення гендерної специфіки сценічних образів. Результати роботи можуть бути використані як підґрунтя для подальших наукових досліджень у галузі мистецтвознавства та культурології.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання в різних сферах хореографічної діяльності. Зокрема, вони можуть слугувати методичною основою для балетмейстерів і постановників народно-сценічних танців під час створення художньо виразних жіночих образів, що поєднують автентичність та інноваційні сценічні засоби. Матеріали дослідження можуть бути впроваджені у навчальний процес закладів вищої мистецької освіти при викладанні дисциплін з історії та теорії хореографії, народно-сценічного танцю, методики інтерпретації фольклорного матеріалу та сценічної майстерності. Крім того, отримані результати можуть бути використані при укладанні навчально-методичних посібників для студентів-хореографів, а також у практичній діяльності творчих колективів, культурно-просвітницьких установ та у процесі популяризації української народно-сценічної хореографії як в Україні, так і за її межами.

Апробація. Результати творчої роботи представлені на V Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції «Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції, перспективи» (25.04.2025 року, м. Київ), XIX Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих вчених, аспірантів та

студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри» (15.11.2024 року ЛНУ імені І. Франка).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, переліку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗНОСТІ В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

1.1 Поняття «образності» в мистецтві, зокрема в хореографії.

«Художній образ називають живою «клітиною» мистецтва, безпосередністю естетичного споглядання істини, оскільки й саме мистецтво визначається як мислення в образах. За допомогою осягнення образу ми пізнаємо природу мистецтва.» [8] Художній образ є центральним поняттям у будь-якому виді мистецтва, оскільки саме через нього розкривається емоційний, духовний, соціальний та естетичний зміст твору. Проблему художнього образу досліджували як мислителі минулого, так і сучасні науковці та практики. Ще давньогрецький філософ Платон розглядав образ як віддзеркалення певної речі. Він вважав, що світ є першою копією Абсолюту, а мистецтво — лише вторинним відображенням, тобто «тінню від тіні буття». На відміну від нього, Арістотель наголошував, що мистецтво не обмежується простим копіюванням предметів, а прагне розкрити їхню сутність. Для гуманітарних наук важливим стало визначення Гегеля, який тлумачив образ як матеріалізовану ідею, надану у чуттєвій формі. Він підкреслював, що мистецтво доносить істину до свідомості людини через «чуттєвий образ». Шиллер розумів художній образ як уособлення світоглядних переконань митця. У ХХ столітті дослідники, зокрема Л. Левчук та О. Потебня, доводили, що художній образ постає як діалектична єдність: ідеального (у свідомості митця), матеріального (у створеному ним творі) та знову ідеального (у сприйнятті глядача). Таким чином, художній образ можна визначити як результат взаємодії митця, твору та публіки, як універсальну категорію, що забезпечує емоційний вплив мистецтва на людину. Якщо звернутись до Енциклопедичного словника з культурології, то там можна знайти наступне визначення: «Характерна для мистецтва форма відображення дійсності, що виражає специфіку мистецького бачення світу. Образ хореографічний відображає абстрактну творчу ідею в конкретній чуттєвій формі. Образ хореографічний – це також окремі творчі прийоми, застосовані митцем (метафори, гіперболи, порівняння тощо), загалом

будь-яке похідне від художнього твору. Основними етапами, рівнями хореографічного образу є: творчий образний задум, художній твір, образ-сприйняття (співтворчість) художнього твору» [5]

Хореографія має особливий характер створення образності, адже її головним інструментом є рух людського тіла. Якщо в літературі образ створюється словом, у живописі – кольором і лінією, у музиці – звуком, то в танці він народжується через пластику, ритм, жест, міміку, а також взаємодію виконавця з музичним і сценічним середовищем. Художній образ у хореографії – це не лише відтворення певних дій чи сюжетів, а насамперед передача внутрішнього світу людини: емоцій, почуттів, переживань. Його відмінністю є безпосередність сприйняття: танець впливає на глядача не через логічне осмислення, а через емоційно-асоціативне переживання. Особливістю хореографічного образу є також синтетичність: він формується у взаємодії кількох видів мистецтва – музики, театру, сценографії, костюму, світла. У хореографії образ виявляється через індивідуальні художні прийоми митця — метафори, порівняння, гіперболи та інші засоби, що є похідними від цілісного твору. Основними етапами, рівнями хореографічного образу є: творчий образний задум, художній твір, образ-сприйняття (співтворчість) художнього твору [5]. У результаті утворюється цілісна художня картина, яка здатна викликати в глядача глибокі емоційні реакції.

Процес формування художнього образу в танці є багатоступеневим і охоплює кілька основних етапів:

1. Задум – зародження ідеї або теми, яку митець прагне втілити в танцювальній формі. Це може бути сюжет, історична подія, настрій, емоція чи філософська концепція.
2. Добір виразальних засобів – пошук відповідної танцювальної лексики, створення рухів, пластичних комбінацій, визначення ритму, динаміки та музичного супроводу.

3. Композиційне втілення – об'єднання окремих рухів і сцен у цілісну постановку, створення хореографічної драматургії.
4. Сценічне оформлення – доповнення танцю костюмом, реквізитом, світловими ефектами, що підсилюють зміст образу.
5. Інтерпретація виконавцем – живе емоційне наповнення, яке танцівник вкладає в кожен рух. Саме від виконавської майстерності залежить виразність образу.
6. Сприйняття глядачем – завершальний етап, коли художній образ «оживає» у свідомості публіки, викликаючи в неї почуття й асоціації.

У танцювальному мистецтві хореографічні образи формуються завдяки комплексу засобів та прийомів, таких як пластика та лексика, міміка і жести, закони драматургії, музика, костюми та сценографія.

Рух є головним і невід'ємним інструментом хореографії. Саме через пластику тіла відбувається передача не лише зовнішньої дії чи сюжету, але й внутрішнього світу персонажа. Танцювальний рух може бути простим і буденним, наближеним до жесту (наприклад, нахил голови, крок), або складним, технічно віртуозним (оберти, стрибки, підтримки). У поєднанні з іншими елементами він набуває символічного значення: легкий, плавний рух може відтворювати ніжність, гармонію, а різкий чи уривчастий — тривогу, боротьбу, драматизм. Таким чином, рухи є основою створення і розгортання художнього образу. Лісовська Н. зазначає, що «іноді тонкий пластичний штрих збагачує та розвиває вже знайомі старі рухи, допомагає розкриттю образу. А можливості пластики безмежні. Танцювальний текст, складений хореографом, повинен бути образним для певної діючої особи» [7, 222]. Завдання балетмейстера полягає в тому, щоб відшукати найдоречніше пластичне вираження, яке найповніше передасть його думку. Глядач сприймає задум митця саме через мову танцю. Водночас важливими є не лише окремі рухи, характерні для персонажа, а й інтонація пластичної мови. Кожен жест, поза чи навіть дрібний рух надає образу особливих рис і допомагає розкрити характер діючої особи.

Тісний зв'язок танцювальний рух має з музичним оформленням, адже без музики важко втілити повну картину. Вона створює емоційний настрій, визначає темпоритм, задає драматургічний розвиток танцю. Вибір музичного супроводу впливає на характер рухів і пластику виконавця. Підбір музичних образів (музичних тем), що відповідають настрою та змісту задуманого танцю, є першим кроком у роботі над музично-хореографічним твором. Балетмейстер у рішенні образу відштовхується від сюжету, ідеї й буде хореографічний образ, ґрунтуючись на музичному матеріалі. [7] Музика та танець взаємодіють синтетично: іноді танець підкреслює музичні акценти, іноді — контрастує з ними, створюючи новий художній зміст. Завдяки музиці хореографія здобуває емоційну глибину та здатність впливати на глядача не лише візуально, а й на слух. Коли танцювальні рухи відображають емоційний настрій і характер музичного твору, це означає, що балетмейстер вдало трактував музичний матеріал і зумів передати через танець закладені в ньому образи. К. Блазіс у своїй праці «Мистецтво танцю» зазначав: «Стародавні вимагали досконалого збігу музики і танцювальних рухів, таким чином, що кожен жест, кожна зміна положення танцівника викликала особливим теплом і ритмом мелодії, а мелодія відповідала своїм мотивом і модуляціями кожному руху пантоміми, яким би вона не була». [13]

Отже, поняття образності в мистецтві та хореографії є фундаментальним, оскільки саме через художній образ розкривається зміст твору, його емоційно-естетичне наповнення та світоглядні ідеї митця. У танцювальному мистецтві образ створюється завдяки пластиці, ритму, музиці, жесту й міміці, а також синтезу з іншими видами мистецтва. Саме через художній образ хореографія передає не лише зовнішню дію, а й внутрішній світ людини, формуючи цілісну емоційно-естетичну картину. Таким чином, образність у хореографії є універсальною категорією, що забезпечує єдність автора, твору та публіки, створюючи цілісну емоційно-естетичну картину, здатну впливати на людину на глибинному рівні.

1.2 Витоки і розвиток народної хореографії.

Народна хореографія є одним із найдавніших і найяскравіших проявів духовної культури народу, що формувалася протягом багатьох століть. Особливості хореографічної культури почали зароджуватися ще в давнину, коли танець і спів, що прийшли на зміну жестам, звукам та вигукам, стали не лише способом комунікації, а й першими спробами відтворення естетики довкілля, світоглядних уявлень, традицій та народних фольклорних образів. У національно-танцювальному мистецтві можна виділити декілька основних джерел розвитку танцю.

Першими визначаються релігійно-магічні уявлення, де танець виникав з обрядових дійств, пов'язаних із землеробським календарем, культами природи та родючості. Танцювальні рухи первісно мали магічний зміст: через пластику тіла людина намагалася вплинути на природні сили, забезпечити врожай чи захиститися від негараздів. У цих ранніх формах поєднувалися елементи ритуалу, театральності й музики, що згодом стало основою для формування власне танцю як мистецтва. Злитість танцю і релігійно-магічних уявлень зберігається дуже довго, переживши архаїчний етап у розвитку суспільства. Так, у танцях народів світу (наприклад, чехів, словаків) є танці з підскакуванням догори: відповідно до магічного принципу подібне викликає подібне, чим вище стрибки, тим вище будуть виростати корисні рослини. [6, 9]

Поступово танець втрачає в суспільстві виключно сакральний характер і перетворюється на засіб комунікації, розваги та самовираження. Народне танцювальне мистецтво черпає своє натхнення з трудової діяльності людей. У так званих трудових танцях відображаються сам процес праці, його окремі етапи, взаємини між учасниками спільної роботи та їхнє ставлення до праці й її результатів. З розвитком і ускладненням виробничого та соціального життя з'явилися танці, присвячені землеробській праці й побуту: латиський танець жінок, гуцульський «танець дроворубів», білоруський «лянок», молдавський «поаме» (виноград), узбецькі «шовкопряд» і «пахта» (бавовна) тощо. З розвитком

міського життя, появою ремісничої і фабричної праці виникають нові народні танці – український «бондар», естонський «швець», німецький «танець складувів», карельський «як тчуть сукно» та ін. [7, 10]

Природно-кліматичні умови та різноманітні явища природи також стали одним із джерел для формування танцювальної пластики. Вони знайшли відображення, зокрема, у українських танцях, до прикладу, «Метелиця», «Дощик», а також у хореографічних традиціях багатьох інших народів. У таких танцях відчувається наслідування рухам рослин, тварин, птахів, природних стихій, що не лише надає їм образності, а й символічно підкреслює тісний зв'язок людини з довкіллям. Саме тому етнічна хореографія нерідко виступає своєрідним «дзеркалом природи», у якому відбиваються спостереження та уявлення народу про навколишній світ.

Головним джерелом етнічної хореографії є спосіб життя народу, його звичаї, моральні засади та етичні норми. У танцях це знаходить відображення через умовний, ігровий показ взаємин між людьми. Такі танці втілюють народні уявлення та погляди на суспільні стосунки. У них часто використовуються жести, пози, а також предмети, що допомагають розкрити характер взаємин учасників. До цієї групи належать різноманітні кадрили, лансьє, ігрові танці та хороводи.

У XIX ст. народна хореографія виходить за межі сільської громади та поступово набуває сценічного втілення. Завдяки діяльності театральних труп, аматорських гуртів та перших професійних колективів танець набуває статусу мистецького явища, що репрезентує національну культуру. Водночас зростає роль фольклорних експедицій, які фіксували й систематизували танцювальні зразки. У XX ст. народна хореографія переживає новий етап розвитку, пов'язаний із професіоналізацією. Створення ансамблів пісні і танцю, діяльність хореографів-балетмейстерів (зокрема, П. Вірського, М. Болотов) сприяли поєднанню традиційної танцювальної лексики з елементами сценічної культури. Це дозволило народному танцю вийти на новий рівень художнього осмислення та здобути міжнародне визнання. Як зазначає К. Василенко, народно-сценічний

танець – це не тільки твір народної хореографії, що зазнав певної художньої обробки і виконується зі сцени, але й заново створений балетмейстером-постановником або творчою групою професійного чи самодіяльного колективу танець, що нерідко поєднує в собі ознаки і властивості кількох жанрів [1, 13].

Сьогодні народна хореографія розвивається у двох основних напрямках: автентичному, що прагне максимально зберегти первісні форми, та сценічному, який творчо інтерпретує фольклорні зразки для сучасного глядача. Поєднання цих тенденцій забезпечує живий розвиток традиції, збереження культурної спадщини та її оновлення відповідно до вимог часу.

Отже, історичний розвиток народно-сценічної хореографії засвідчує її шлях від ритуально-магічних практик до високопрофесійного мистецького явища, яке репрезентує культуру народу. Вона увібрала у себе побутові, трудові, обрядові та природно-образні джерела, відображаючи спосіб життя, моральні й естетичні цінності суспільства. З XIX ст. народний танець поступово виходить на сцену, перетворюючись на інструмент національної самоідентифікації та культурної комунікації. У XX ст. завдяки діяльності професійних колективів і хореографів він здобуває світове визнання. Сьогодні народно-сценічна хореографія поєднує автентичність і творчу інтерпретацію, що дозволяє їй зберігати культурну спадщину й водночас залишатися актуальною в сучасному культурному просторі.

1.3 Виникнення, еволюція та роль жіночих образів у хореографічному мистецтві.

Жіночий образ від самого початку посідав ключове місце у танцювальній культурі, адже саме через нього людство виражало ідеї краси, родючості, духовності та гармонії. Витоки пізніших традицій особливого відношення до жіночих обрядових танців землеробських народів, до яких належали й українці, сягають первісних часів, коли жінці належала провідна роль в обрядах вогню, продовження роду, рослинних сил природи, розмноження тварин, мисливської удачі. Із часом головним у землеробських племен став зв'язок жіночого культу з

рослинними силами природи та плодючості землі (Е. Корольова). [10, 8] Яскравим прикладом є українські веснянки та хороводи («Подоланочка», «Кривий танець»), у яких жіночий образ втілював ідею оновлення та відродження, та ті, де дівчина є центральною дійовою особою («Перепілонька», «Козлик»).

У добу Середньовіччя та Відродження жіноча участь у танцювальному мистецтві стає більш видимою. Придворні танці – павана, бранль, менует – підкреслювали жіночу грацію та шляхетність, закріплюючи за жінкою роль не лише учасниці, а й естетичного центру танцювального дійства.

Поворотним моментом в історії стало XVII століття, коли у Франції жінки вперше отримали право виступати на професійній сцені. 21 січня 1681 року в Сен-Жермен-ан-Ле було представлено прем'єру балету Жана-Батіста Люллі та Шарля Бошана «Тріумф кохання», де вперше в ролі професійних танцівниць виступили чотири привабливі виконавиці. Придворні дами танцювали в першому ряду. Згодом, коли балет було представлено в Королівській академії танцю (L'Académie Royale), там дебютувала мадемуазель Лафонтен — перша прима-балерина в історії балету. Техніка виконання танцю того історичного періоду (вона також була описана у 1700 році в книзі Рауля Фейєля) вимагала численних кроків і різноманітних поз, багато з яких збереглися й донині. Жіночий танець технічно був менш складний, ніж чоловічий – масивні костюми ставили межі поворотності і легкості. Але насамперед це пояснювалось правилами поведінки в побуті, що, при відвертій легкості моралей, пропонували жінці витончену стриманість манер. [11] Тому чоловічі танці тоді відрізнялися кращою технікою, граціозністю та витонченістю. Саме з цього моменту жіночий образ почав формуватися як провідний у мистецтві балету.

У XVIII–XIX століттях, в епоху класицизму та романтизму, жіночий образ стає центральним носієм поетики й естетики танцю. Романтичні балети піднесли жіночу постать на рівень символу ідеалу: легка, майже ефемерна балерина уособлювала мрію, духовність і недосяжність. Першим зразком став

балет «Сільфіда» (1832), де героїня-сільфіда втілює образ недосяжної мрії. Наступним етапом стала «Жізель» (1841), де в жіночій постаті поєднується земна дівчина і надприродна істота – вілліса, символ кохання й жертвності.

У той же час, початок історії українського жіночого народно-сценічного танцю пов'язують із театральними постановками: у «Наталці-Полтавці» (1819 р. та наприкінці XIX ст.) використані оброблені елементи народної хореографії стали важливим засобом розкриття образу головної героїні, хоча окремих жіночих танців тоді ще не було створено. Не завжди жіночі образи були центральними в хореографічній постановці. Як приклад, В. Купленник акцентує на тому, що «Гопак» був складовою частиною танцю «Козак» – сучасного, складного, привабливого та модного на той час. На початку свого існування це був суто чоловічий танець, у якому виконавці показували свої виняткові виконавські можливості. Але перших змін зазнає козацький танець, коли партнеркою чоловікові стає жінка. Вона, як свідчать етнографи, надала цьому дикому танцю шляхетності, грації та елегантності. [12] Своєрідного розвитку жіночий танець зазнав протягом першої третини XX ст. у діяльності танцювальних груп, що репрезентували український танець на естраді (трупа М. Соболя, "Українські дівочі хороводи"). Вагомий внесок зроблено "Жіночим хоровим театралізованим ансамблем" ("Жінхоранс") В. Верховинця. [10]

На початку XX століття розвиток модерного та авангардного мистецтва розширив межі втілення жіночих образів. Айседора Дункан руйнує канони класичного балету, відтворюючи образ вільної жінки, яка черпає натхнення у природі та внутрішніх переживаннях. У другій половині XX століття жіночі образи стають ще глибшими й багатограннішими. Марта Грем у своїх постановках («Ламентація», «Хроніка») показує жінку як символ внутрішньої боротьби й сили духу. Піна Бауш у «Кафе Мюллер» зображує жіночі постаті у світі психологічної напруги, соціальних драм і самотності.

Подальший розвиток українського жіночого народно-сценічного танцю відбувався у творчості Державного українського ансамблю народного танцю

(заснованого 1937 року). До перших його програм увійшли жіночі номери: «Дощик» (П. Вірський і М. Болотов), «Дівочий український танець» та «Український хоровод» (А. Опанасенко), «Веснянки» (С. Сергєєв). У деяких із них простежувалася манера виконання й окремі рухи, не зовсім властиві традиційному українському жіночому танцю. Хореографічні постановки П. Вірського, створені у 1955–1975 роках, стали класичними зразками українського жіночого народно-сценічного танцю. З огляду на жіночий танець номера П. Вірського можна розподілити на три групи: танці суто жіночі за складом ("Плескач", "Рукодільниці" та ін.); з головним жіночим образом та акомпануючим жіночим ансамблем виконавиць ("Про що верба плаче", "Подоряночка" та ін.); змішані парні танці, де віртуозно розроблено хореографічну лексику жіночих партій ("Гопак", "Буковинський весільний" та ін.). [10]

У сучасному українському танцювальному мистецтві жіночі образи інтегрують традицію і сучасність. У народно-сценічних постановках жінка постає як берегиня, символ роду та нації, тоді як у сучасних експериментальних формах – як універсальний знак свободи, протесту чи духовної опори (наприклад, сучасні постановки на тему війни та образ жінки-матері).

Таким чином, жіночий образ у хореографічному мистецтві пройшов довгий шлях еволюції: від сакральної постаті у народних обрядах – до ідеалізованої романтичної балерини, від класичних архетипів – до сучасних символів сили, свободи й національної ідентичності. У народно-сценічній хореографії жіночі образи не лише зберігають фольклорні традиції, а й трансформуються відповідно до культурних і суспільних змін, залишаючись ключовим засобом передачі емоційної та духовної глибини мистецтва танцю.

1.4 Сценічні прийоми для створення та вираження жіночих образів в українських танцях

Жіночі образи — це характерні або архетипні уявлення про жіночність, що знаходять відображення в культурі, мистецтві, літературі та інших сферах

суспільного життя. Ці втілення формуються під впливом культурних традицій, соціальних норм та історичного контексту різних епох. Джерелами таких образів стають як реальні історичні постаті, так і персонажі з міфології, фольклору та художніх творів. Вони відображають еволюцію суспільного розуміння жіночої сутності, її ролей та значущості – від традиційних архетипів до сучасних інтерпретацій фемінності. О. Тиховська виділяє декілька прикладів образів в українській культурі:

1. Княгиня Ольга: як символ сили, розуму та влади, Ольга втілює собою образ могутньої та впливової жінки, яка має сміливо крокувати вперед і займати лідерські позиції.

2. Мати: материнство в українській культурі відіграє важливу роль, і мати часто вважається символом турботи, любові, жертвності та мудрості. Вона є стовпом родини та спільноти, втілюючи цінності та традиції.

3. Мавка: мавка в українській міфології є образом природи, чарівної та загадкової жінки-лісової. Вона символізує пристрасть до природи, вільності та загадковості, що співзвучно з образом жінки, яка вільно рухається в світі та виражає свою індивідуальність.

4. Катерина (Катруся): цей образ відображає традиційну українську дівчину, що володіє м'якістю та ніжністю. У танцювальних виставах, присвячених образу Катерини, можна використовувати легкі та пристрасні рухи, що відображають її жіночність та чутливість.

5. Відьма: цей образ може бути використаний для втілення сили та загадковості української жінки. У танцювальних виставах, що присвячені відьмі, можна використовувати виразні та загадкові рухи, що відображають її владу над магією та навколишнім світом.

6. Козацька дівчина: цей образ відображає сміливість, сили та незалежність української жінки. У танцювальних виставах, присвячених козацькій дівчині, можна використовувати енергійні та мужні рухи, що відображають її бойовий дух та відвагу [12].

Щоб вдало зобразити той чи інший художній образ, потрібно окреслити відповідну систему символів, рухів та елементів характерних для цього персонажа. Наприклад, образ княгині Ольги можна втілити через динамічну хореографічну композицію, потужні та величні рухи, які передають її силу та авторитет. Музичний супровід повинен мати сильне звучання з чітким, витриманим ритмом, який символізує її незламний дух та державницький потенціал, демонструючи образ жінки-лідера, здатної спрямовувати та надихати.

Водночас, хореографічне втілення образу Мавки може розкриватися через ніжні, плавні, текучі та витончені рухи, які нагадують коливання трави, плин водної гладі або легке хвилювання повітря. Кожен порух повинен випромінювати таємничість та органічність, демонструючи глибокий взаємозв'язок лісової німфи з природним середовищем. Рухи мають бути настільки плавними та невагомими, щоб створювати враження, ніби сама Мавка є живим подихом стихії.

Фольклорні жіночі танці займають особливе місце в народній культурі, відображаючи глибокі традиції, світогляд та духовність української жінки. Серед календарних дівочих танців можна виділити весняно-літній період, коли переважають веснянки та обрядові танки напередодні Зелених свят та Івана Купала. Як пояснюють дослідники, це пов'язано з природними ритмами: хороводи, які виконуються як певні обряди пробудження природи, і відходять на задній план, коли природа починає занепадати і зменшуються її творчі сили. Специфіка жіночих танців весняно-літнього періоду полягає в органічній єдності слова, мелодії, міміки, танцювальних рухів, драматичної дії (синкретизмі), що забезпечує цілісність феномену. Жіночі танки виявились лексично багатими, на противагу усталеним уявленням про примітивність рухів більшості обрядових танців [10, 9]. З часом обрядові танки змінювались та проходили процес естетизації, поступово переходячи до необрядових (хороводи). Також серед поза обрядових танців можна виділити козачки, польки, кадрили та інші. Характерною особливістю українських необрядових танців є наявність

змагального елементу між чоловічою та жіночою партіями. Особливо яскраво це простежується в танці «Козачок», де домінуюча роль належить жіночим партіям, що виражається різними віртуозними лексичними елементами, такими як дрібушки, технічні вихиляси, динамічні доріжки та кружляння та виконання у швидкому темпі. [2]

Л. Козинко у своєму дослідженні присвяченому танцю «Гопак» проаналізувала низку відеоробіт, на яких зафільмовано варіації цього танцю. Однією з них була робота польських операторів, знята 1931 року. У представленому відео «Гопак» починається з виконання складних сольних технічних елементів чоловіками, які плавно переходять у танцювальне змагання, а також парні та масові частини танцю. Танець чоловіків насичений різноманітними складними для виконання технічними елементами, деякі з яких на сьогодні вже не використовуються в «Гопаку». Танець дівчат також емоційний, але стриманіший за технічністю. Переважними рухами дівчат є бігунці, тинки, вибиванці, зальотні кроки та різноманітні оберти. Дівчата прикрашають танець своєю емоційністю, веселістю та елегантністю, що підкреслює силу та мужність парубків. [4]

Також невід'ємною складовою у створенні танцювального жіночого образу є візуальне оформлення: костюми та аксесуари, сценічне оформлення. Дослідниця А. Гутник зазначає, що «розкриттю образно-естетичної суті жіночих образів допомагають також різноманітні атрибути – різнобарвні стрічки, вінки тощо». [3, 213] Гармонійне поєднання хореографічної пластики, емоційної наповненості, музичного супроводу, костюмів та сценографії дозволяє розкрити глибину та різноманітність жіночих персонажів української культурної спадщини.

Узагальнюючи, можна виділити основні хореографічні та сценічні прийоми, які використовуються для втілення жіночих образів та танцювальних партій:

1. Жіночі образи в українських танцях часто виражаються через плавні, м'які рухи тіла, зокрема рук і корпусу. Наприклад, характерні «колихання» або «хвилеподібні» рухи рук символізують ніжність і жіночність.

2. Жести рук є важливою складовою жіночого образу. Руки, складені на грудях або біля голови, можуть символізувати скромність, стриманість або ліричність.

3. Оберти є символом краси та динаміки жіночого образу. Вони виконуються з витонченістю, плавно переходять із одного руху в інший, підкреслюючи емоційну відкритість персонажу.

4. У парних танцях із чоловіками жіночі персонажі зазвичай виконують більш плавні, супроводжувальні рухи, що відображають взаємодію з чоловічими образами. У таких танцях важливим елементом є діалог рухів між чоловіком і жінкою, де вона може проявляти свою граціозність.

5. У більш динамічних танцях жіночі образи можуть виражатися через легкі стрибки, дрібушки, вихилястики, що показують енергійність і жвавість персонажа. Обертання виконуються з витонченістю, часто з додаванням рухів рук для підкреслення емоцій.

6. У традиційних українських танцях жіночі танцювальні образи створюються за допомогою костюмів та аксесуарів, які підкреслюють національну самобутність, емоційність і характер персонажу. [2]

РОЗДІЛ 2. СЦЕНАРНО-КОМПОЗИЦІЙНА РОЗРОБКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «КАЛИНОВА ДОЛЯ»

2.1. Сценарно – композиційний план хореографічної композиції

Обґрунтування вибору теми. Образ калини є одним із найглибших символів української культури — він уособлює дівочу чистоту, любов, вірність і нерозривний зв'язок людини з рідною землею. Через історію Калини й Остапа композиція відображає вічні теми українського фольклору: боротьбу добра зі злом, чистоти з корисливістю, кохання з насильством. Ця тема актуальна й сьогодні, адже нагадує про цінність людських почуттів, право на свободу вибору й духовну гідність.

Балетмейстерська експлікація

Тема хореографічної композиції «Калинова доля»: сила кохання та духовної свободи людини в протистоянні соціальній несправедливості.

Ідея – кохання, що сильніше за примус і багатство, живе навіть після смерті — у пам'яті, у пісні, у природі.

Надзавдання – передати трагічну й водночас піднесену історію Калини та Остапа, показати перемогу чистоти й вірності над владою та жорстокістю. Поставити глядача перед думкою: справжня краса і свобода — у щирих почуттях і духовній силі, а не в матеріальних статках.

Жанр – хореографічна драма з елементами ліричного епосу.

Форма – масова хореографічна композиція.

Стиль хореографічної лексики: народно-сценічна хореографія з елементами сучасної інтерпретації фольклору.

Лібрето

Калина... Вона завжди була символом жіночності — ніжної, тендітної, мов подих світанку. У її червоних гронах живе краса, що не потребує слів: краса чистоти, молодості, дівочої душі.

Та в цій історії калина — не просто окраса українського краєвиду.
Вона стає серцем, у якому палає вірність. Стає знаком кохання, що не кориться силі й не гасне перед страхом.

Її ягідний жар — це сльози, що не впали, бо стали плодами пам'яті.
Її гілля — руки, які відмовилися тягнутися до чужого.
Її коріння — сила, що не дозволила їй зламатися.

Хореографічні образи:

Головна героїня – дівчина Калина.

Інші дійові особи – хлопець Остап, султан, яничари, дівчата.

Музична основа: І. Шамо – «Не шуми, калинонько», Fahir Atakoğlu – Üç Kıtada (In Three Continents), К. М'ясков – Фантазія для бандури з оркестром на тему української народної пісні «Вечір на дворі», Aytekin Ataş – Under Siege, М. Стецюн – «Калинонька».

Тривалість композиції: 7 хвилин 12 секунд.

Музичний розмір: змінний розмір (4/4, 7/4, 3/4, 4/4, 4/4)

Художнє оформлення: налаштоване освітлення з акцентами на відповідні дії героїв. Світлове оформлення змінюється залежно від настрою та музики. Прожектор направлений на головних героїв. Таким чином протягом усього номеру світло допомагає глядачу правильно розставити акценти у прочитанні хореографії. На екрані зображення, які відповідають місцю дії.

Костюми:

Головна героїня: сорочка, спідниця, пояс, червоні туфлі.

Хлопець: штани, сорочка, пояс, чорні чоботи.

Султан: кафтан, сорочка, штани, пояс, тюрбан, чорні чоботи.

Яничари: сорочка, жилетка, чорні штани, чорні чоботи.

Дівчата: сорочка, спідниця, пояс, червоні туфлі, гілочки калини.

Драматургія хореографічної композиції

Експозиція

Дівчата збирають грона калини, рухи легкі, плавні, сповнені чистоти й грації. У хороводній м'якій пластиці оживає образ української землі, її краса й дівоча невинність.

Зав'язка

Звучить тривожний мотив. На сцену входить Султан з яничарами. Його пластика – різка, владна, контрастна до м'яких українських рухів. Він обирає Калину, простягає руку, запрошуючи до себе. Дівчина відступає, відмовляється, її рухи сповнені гідності та страху. Дівчата захищають подругу, створюючи символічний бар'єр.

Розвиток дії

Калина не бажає підкорятись волі султана. Вона втікає в сад і зустрічається зі своїм коханим Остапом. Його погляд знаходить Калину, і мить між ними розквітає танцем. У їхніх рухах – довіра, щире почуття, тепло, що долає всі страхи. Він підіймає її, вона торкається його плеча – і здається, що світ знову повний сонця.

Кульмінація

Та сонце зникає так само раптово, як прийшло. Султан повертається, тепер мов буря, що накочується на берег. Він розриває між закоханими тонку нитку щастя: хлопця жене у військову тінь, дівчину забирає до своєї темної фортеці.

Розв'язка

Дівчина виринається з чужих рук і, мов поранена пташина, кидається у темряву ночі. У танці перетворення її тіло завмирає... і плавно розкривається,

як крона дерева. Так із болю народжується диво. Так із смутку за коханим постає вічна калина — червона, ніжна, жива, у якій назавжди зберігається пам'ять про любов. Повертається й хлопець — змучений війною, але з вірою у серці. Він шукає свою любу, та знаходить дерево, що червоніє плодами її душі. Він опускається на коліна й торкається калинових гілок так, ніби торкається її руки.

Архітектоніка хореографічної композиції

Експозиція (1-16 такт, 4/4)

Дівчата виходять з двох сторін і сходяться в коло. Танцюють хоровод символізуючи збирання калини. Сцена залита м'яким світлом із зеленими акцентами.

Зав'язка (17-34 такт, 7/4)

Виходить султан з яничарами. Жестами показує на Калину, що хоче забрати її до себе в гарем. Дівчата закривають її, Калина відмовляється підкорятись султану і втікає. Додається червоне світло.

Розвиток дії (35-65 такт, 3/4)

Калина зустрічається з Остапом в яблуневому саду. Вона танцюють дует закоханих. Світло тепле.

Кульмінація (66-74 такт, 4/4)

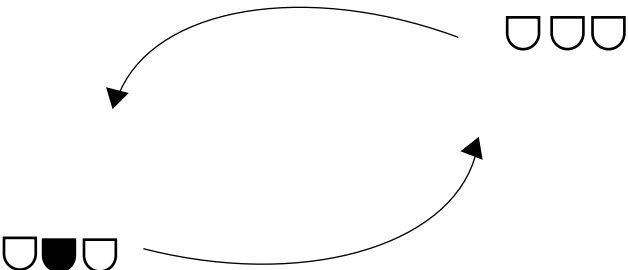
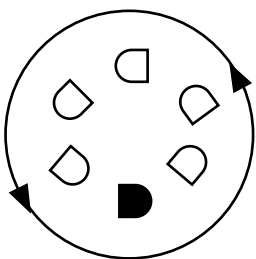
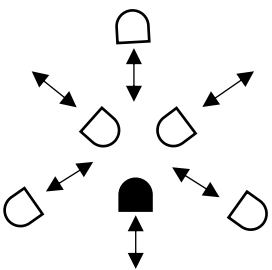
Знову приходить султан. Він наказує відправити хлопця на війну, а дівчину забрати в гарем. Яничари відводять хлопця, повертаються та забирають дівчину. Знову червоне світло.

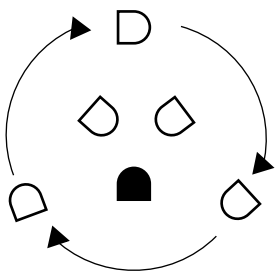
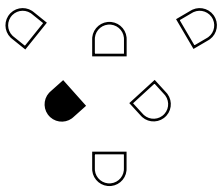
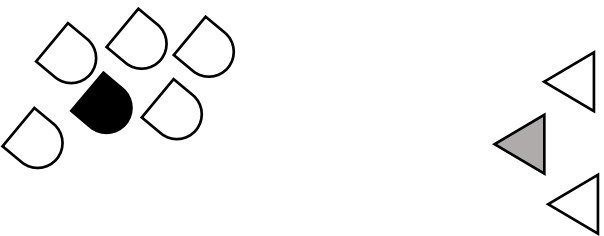
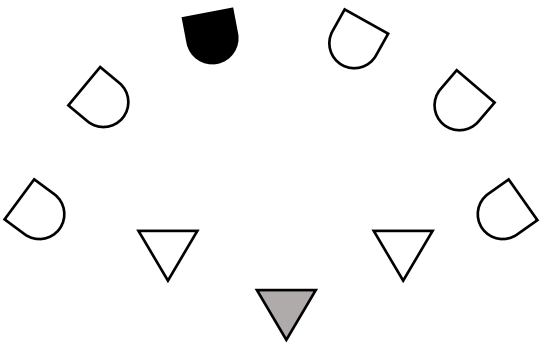
Розв'язка (75-114 такт, 4/4)

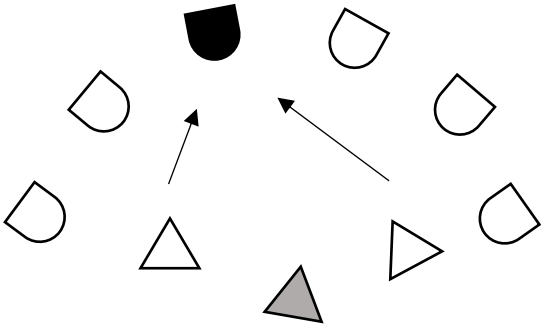
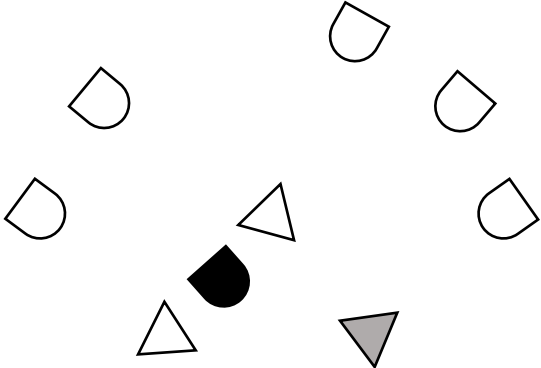
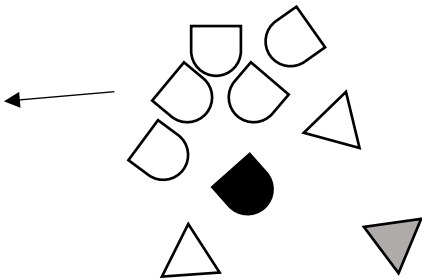
Дівчина втікає в калиновий гай. Танцює соло, до неї доєднуються дівчата. У кінці танцю вони перетворюються в калину. Повертається Остап, бачить калину, підходить до неї та сідає у підніжжя куща. Світло з теплими тонами.

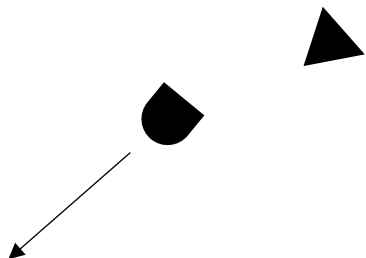
2.2. План мізансцен хореографічної композиції

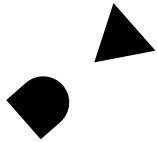
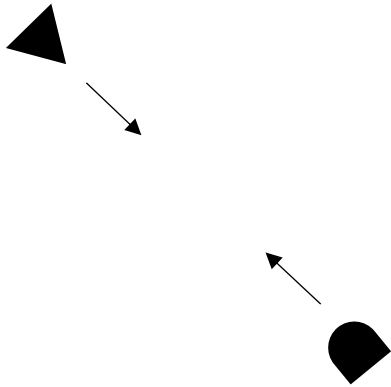
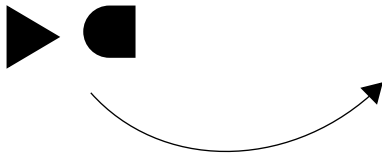
-  – головна героїня
-  – дівчата
-  – головний герой
-  – султан
-  – яничари

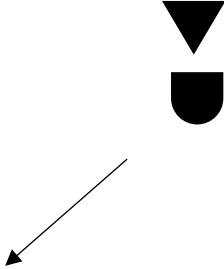
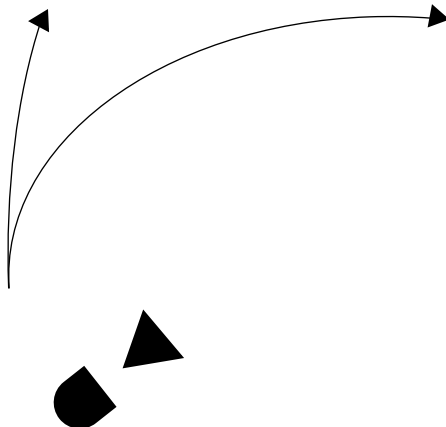
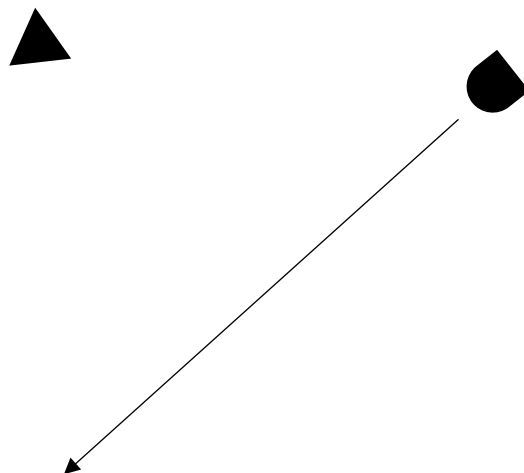
№	Малюнок танцю	Такт	Опис
Експозиція			
1		1-2 – вступ 3-4	Дівчата виходять з куліс і утворюють коло.
2		5-6	Комбінація з просуванням в колі.
3		7-12	Комбінації зі зміною (з кола - в коло).

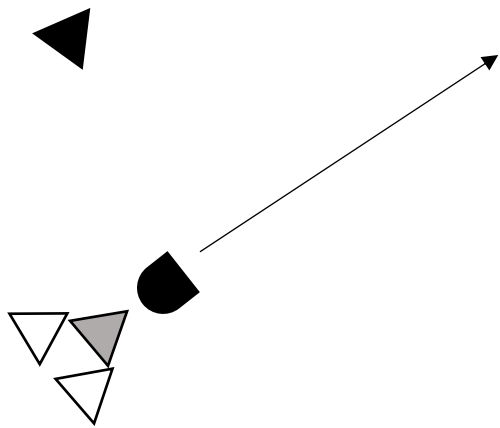
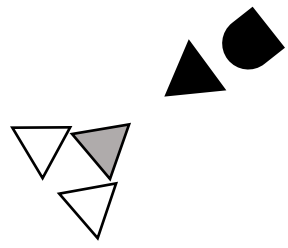
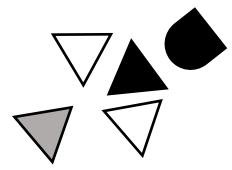
4		13-14	Дівчата у внутрішньому колі виконують рух на місці. Дівчата з-зовні просуваються по напрямку кола.
5		15-16	Після просування усі зупиняються в малюнку і роблять комбінацію.
Зав'язка			
6		17 – вступ 18-19 – вихід яничар 20 – вихід султана	Вихід султана та яничар. Дівчата збираються в кучку.
7		21-30	Дівчата стають в півколо. Султан і яничари виконують танцювальні комбінації.

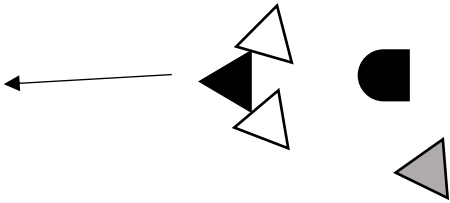
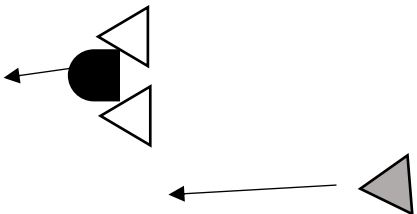
8		31	Султан наказує яничарам привести Калину. Вони підходять до дівчини.
9		32	Яничари підводять дівчину до султана.
10		33-34	Дівчата підходять до Калини і забирають її і йдуть зі сцени. Затемнення, усі йду зі сцени.
Розвиток дії			

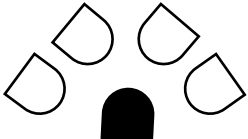
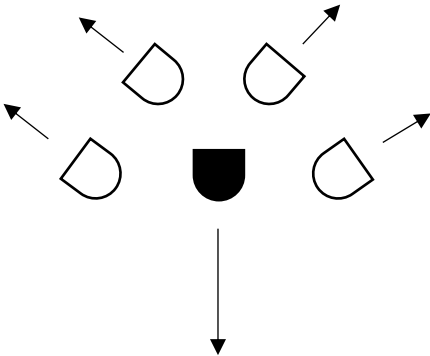
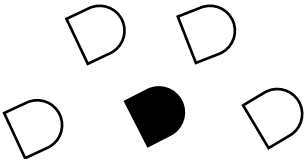
11		35-38	Вихід дівчини і хлопця.
12		39-42	Комбінація на місці
13		43-46	Дівчина робить комбінацію в просуванні по діагоналі, хлопець йде за нею.

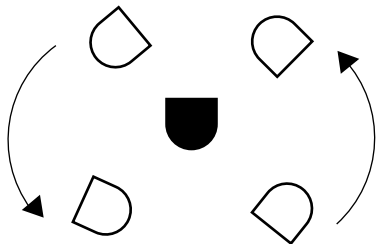
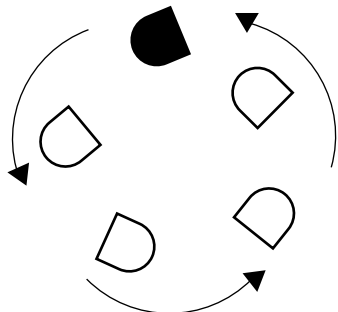
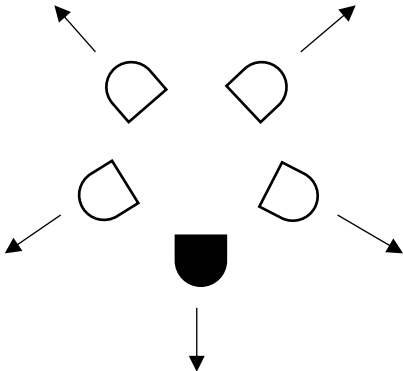
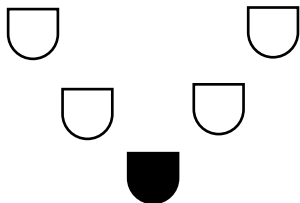
14		47-48	Комбінація на місці
15		49-51	Розхід на діагональ. Зустріч на середині сцени.
16		52-55	Просування пари до правої куліси. Вихід знову на середину від куліси.

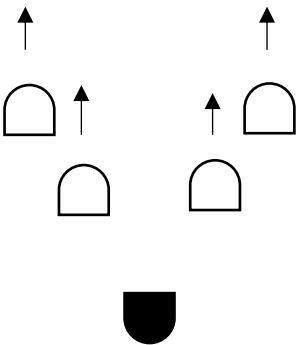
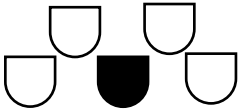
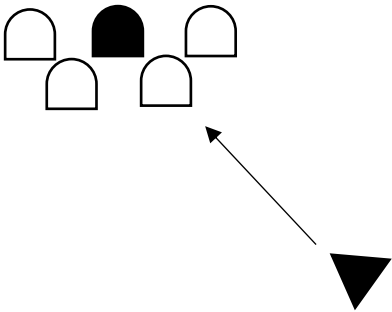
17		56-61	Комбінація на середині сцени. Перехід дівчини до лівої куліси, хлопець йде за нею.
18		62-63	Дівчина тікає від хлопця до 4 правої куліси, хлопець переходить до 4 лівої куліси.
19		64-65	Дівчина робить технічні елементи в просуванні по діагоналі, хлопець залишається на місці.

20			Малюнок, в якому закінчується розвиток дії.
Кульмінація			
21		66-67	Виходить султан з яничарами і просуваються з дівчиною по діагоналі.
22		68	Хлопець стає перед дівчиною.
23		69	Султан наказує забрати хлопця, дівчина обіймає хлопця і стримує його.

24		70-71	Яничари ведуть хлопця, дівчина йде за ними.
24		72-73	Яничари повертаються, султан наказує схопити дівчину. Вони підходять до дівчини. Дівчина опирається.
26		74	Усі виходять зі сцени.
Розв'язка			
27		75-79	Дівчина вибігає на сцену і розгублено бігає по сцені. Зупиняється попереду в правому куті авансцени.

28		80-86	Калина танцює комбінацію і нею переходить на середину сцени.
29		87	Виходять дівчата і «обіймають» Калину. Головна героїня відходить назад в глиб сцени.
30		89-90	Калина повертається обличчям до глядача і виходить вперед, дівчата розкривають півколо.
31		91-92	Усі дівчата виконують комбінацію. На 2 останні чверті розходяться в наступний малюнок.

32		93-94	Дівчата виконують комбінацію з просуванням по колу, головна героїня танцює в центрі кола, на 2 останні чверті також заходить в загальне коло.
33		95-100	Усі дівчата виконують комбінації з просуванням по колу. Зупиняються в наступному малюнку.
34		101-103	Усі дівчата виконують комбінацію з виходом кола. На останні 4 чверті перебудовуються в наступний малюнок.
35		105-108	Усі виконують комбінацію.

36		109-110	Калина показує розпач пантомімою. Дівчата відходять назад. До них підходить Калина і стає посередині.
37		111-113	Калина підіймає одну руку, дівчата відкривають одну сторону з гілочками, так само інша сторона. Дівчата закривають головну героїню і розвертаються спиною до глядача.
38		114	Виходить Остап, підходить до калини і сідає поруч.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було здійснено ґрунтовний теоретичний аналіз феномену образності в мистецтві та хореографії, з'ясовано витоки і закономірності розвитку народної хореографії, окреслено еволюцію жіночих образів у танцювальному мистецтві та визначено основні сценічні прийоми їхнього втілення в українській народно-сценічній хореографії.

Розглянуті дослідження засвідчують, що художній образ є центральною категорією мистецтва, оскільки через нього митець виявляє емоційно-духовний зміст твору та впливає на глядача. У хореографії образність набуває особливої форми завдяки мові руху, пластиці, музично-ритмічному наповненню та синтезу з іншими видами мистецтва. Хореографічний образ, як багаторівнева структура, формується шляхом взаємодії балетмейстерського задуму, виконавського наповнення та глядацького сприйняття.

Аналіз витоків народної хореографії показав, що її розвиток пов'язаний з ритуально-магічними практиками, трудовою діяльністю, природними явищами та побутовими взаєминами. З часом танець пройшов шлях від обрядових форм до сценічного мистецтва, інтегрувавши етнічні джерела в професійну хореографічну лексику. Народно-сценічний танець став важливим засобом збереження й інтерпретації культурної спадщини, а завдяки діяльності хореографів ХХ століття — повноцінним художнім явищем національного та світового рівня.

У структурі народно-сценічної хореографії особливе місце належить жіночим образам, еволюція яких відображає зміну культурних уявлень про жіночність, роль жінки в суспільстві та символіку жіночого начала. Від сакральних образів праматері й берегині — до романтичних ідеалів балету, від фольклорних дівочих персонажів — до модерних сценічних інтерпретацій, жіночий образ завжди залишався носієм емоційної виразності та духовної глибини хореографічного твору.

Аналіз сценічних засобів показав, що жіноча образність в українських танцях розкривається через характерну пластику, м'якість і плавність рухів, виразні жести, віртуозні лексичні елементи, а також через костюми та сценографічні рішення. Ці прийоми посилюють символічність та емоційність жіночих персонажів, роблячи їх ключовими носіями змісту в народно-сценічній постановці.

Висновки науково-дослідницької частини стали фундаментом для створення практичної (творчої) складової магістерської роботи. Першочергова мета полягала у втіленні образу дівчини-калини та переконливому донесенні сенсу хореографічного твору. Це зумовило необхідність підбору специфічних танцювальних засобів, які б яскраво та точно передали емоційний стан героїні.

Отже, теоретичне опрацювання проблематики дозволило визначити, що образність є визначальною складовою хореографічного мистецтва, а жіночий образ у народно-сценічній хореографії — багатограним культурним феноменом, який поєднує традицію, символіку, національний стиль і сучасні художні тенденції. Це створює підґрунтя для подальшого аналізу жіночих образів у конкретних хореографічних постановках та створенню нових танцювальних проєктів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.
2. Гуменюк І. А. Сценічні прийоми для створення та вираження жіночих образів в українських танцях. *Хореографічна культура - мистецькі виміри* : збірник статей. Львів : Кафедра режисури та хореографії, факультет культури і мистецтв, ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. – Вип. 18. С. 112 – 116
3. Гутник І. Місце та роль жіночого танцю у сценічному гопаку. Вісник НАКККиМ. № 2, 2018. С. 211-214.
4. Козинко Л. Л. Український народний танець «Гопак»: від зародження до сучасної сценічної практики виконання. *Танцювальні студії*. 2022. № 5(1). С. 17–28. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.1.2022.261605>
5. Культурологія: енциклопедичний словник / Ред. Бацевич Ф.С., Мельник В.П. та ін. Львів:ЛНУ ім. І. Франка, 2013. 508 с.
6. Лісовська Н.Ю. Теорія та методика народно-сценічного танцю: навчальнометодичний посібник для студентів спеціальностей: 024 Хореографія; 014 Середня освіта. Хореографія. 2 вид. доповнене. Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2021. 178 с.
7. Лісовська Н. Ю., Трощенко В. М. Втілення музично-хореографічного образу в сюжетному танці. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2018. Вип. 2 (12), С. 217–225. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/7349>
8. Мартиненко Л., Гончарова О. В. Естетика мистецтва: навчальний посібник : навч. посіб. Умань : ВПЦ «Візаві», 2019. 272 с.
9. Мерлянова О. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.
10. Навчально-методичний посібник з дисципліни "Історія хореографічного мистецтва". Луганськ, 2010. 245 с.

11. Нариси до історії українського народного танцю : Практичний матеріал для вчителів загальноосвітніх шкіл, шкіл нового типу та керівників гуртків позашкільних закладів / упоряд. В. К. Купленник. Київ : ІЗМН, 1997. 63 с.

12. Тиховська О.М. Міфологічні образи та магічні ритуали в українському фольклорі Закарпаття: етнопсихологічний аспект. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук: 10.01.07. Львів, 2021. 36 с. URL:

<https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/37070>

13. Carlo Blasis. Trattato dell'arte della danza. Gremese Editore, Roma, 2008