МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістр

Пасічник Роман Олександрович

Особливості сценічних інтерпретацій танцювального фольклору Одещини

Спеціальність В6 Перформативні мистецтва
Спеціалізація В6.03 Хореографічне мистецтво
Галузь знань – В Культура, мистецтво та гуманітарні науки

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Науковий керівник:
Бортник Катерина Віталіївна,
кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри бальної хореографії

Харків – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП……3
РОЗДІЛ 1. ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР ОДЕЩИНИ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ТА ЕТНОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТАХ……..7
1.1. Історичні передумови формування та розвитку танцювального фольклору Одещини…….....7
1.2. Етнокультурне розмаїття та художньо-стильові особливості народних танців одеського регіону……...……..…13
1.3. Збереження та сучасні форми побутування регіональних танцювальних традицій..……...16
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ ОДЕЩИНИ……....25
2.1. Теоретичні засади та художні принципи сценічної інтерпретації народного танцю..……..…25
2.2. Балетмейстерські засоби трансформації танцювального фольклору Одещини в сценічних хореографічних творах. ……..36

ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ
РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БЕССАРАБСЬКИЙ ВІНОЧОК»……...42
1.1. Основні характеристики хореографічного твору ……..42
1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика ……....42
1.3. Лібрето ……...43
1.4. Розгорнутий зміст ……43
1.5. Драматургія……....44
1.6. Музичний аналіз ……..…….....46
1.7. Костюми (зображення та опис) …….....49
1.8. Світлова партитура …….....54
**РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БЕССАРАБСЬКИЙ ВІНОЧОК»……...55
ВИСНОВКИ ……...72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……..……...75

ВСТУП

Актуальність теми кваліфікаційної роботи. Танцювальний фольклор Одещини є важливою складовою культурної спадщини України, що вирізняється багатством і різноманітністю хореографічних традицій, сформованих унаслідок тривалої історичної та культурної взаємодії різних етнічних спільнот. Своєрідність танцювальної культури регіону зумовлена співіснуванням і взаємовпливами українських, болгарських, молдовських, грецьких, єврейських та інших народних традицій, що знайшли відображення в характерній танцювальній лексиці, композиційних формах, манері виконання та образно-художньому змісті народних танців.

У контексті розвитку українського народно-сценічного хореографічного мистецтва особливого значення набуває проблема сценічної інтерпретації танцювального фольклору Одещини, що передбачає художнє переосмислення автентичних танцювальних традицій, їх адаптацію до законів сценічного мистецтва та пошук нових засобів хореографічної виразності. При цьому важливим завданням залишається збереження регіональної самобутності, характерних лексичних, стилістичних та образних особливостей першоджерел, які визначають етнокультурну своєрідність танцювальної спадщини краю.

Актуальність дослідження зумовлена недостатньою дослідженістю особливостей сценічного втілення танцювального фольклору Одещини, а також необхідністю визначення основних принципів і засобів його художньої трансформації та осмислення співвідношення традиційних і новаторських підходів у сучасній хореографічній практиці. Дослідження зазначеної проблематики сприятиме збереженню та популяризації регіональної танцювальної спадщини, поглибленню наукових уявлень про її художньо-стильові особливості та розширенню можливостей творчого використання фольклорних традицій у сучасному українському народно-сценічному танці.

Мета – проаналізувати особливості танцювального фольклору Одещини, визначити основні принципи та художньо-виражальні засоби його трансформації в українському народно-сценічному хореографічному мистецтві.

Завдання:

- розглянути історичні передумови формування та розвитку танцювального фольклору Одещини;
- охарактеризувати етнокультурне розмаїття та художньо-стильові особливості народних танців одеського регіону;
- визначити основні способи збереження та сучасні форми побутування регіональних танцювальних традицій;
- розглянути теоретичні засади та художні принципи сценічної інтерпретації народного танцю;
- проаналізувати основні балетмейстерські засоби трансформації танцювального фольклору Одещини в сценічних хореографічних творах;
- розробити композиційний і постановчий плани авторської хореографічної сюїти на основі танцювальних традицій Одещини.

Об'єкт – специфіка танцювального фольклору одеського регіону.

Предмет – художньо-стильові особливості, принципи та засоби сценічної інтерпретації танцювального фольклору Одещини.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети та вирішення визначених завдань використано комплекс методів, які дозволяють розглянути танцювальний фольклор Одещини в історико-культурному, етнокультурному та хореологічному аспектах.

Історико-культурний метод використано для розгляду передумов формування та розвитку танцювальних традицій Одещини, визначення впливу історичних подій і культурних процесів на становлення народного танцю регіону.

Етнографічний метод застосовано для характеристики традиційної танцювальної культури народів Одещини, її зв'язку з побутом, звичаями, обрядами та святковими традиціями.

Мистецтвознавчий підхід дозволив розглянути художньо-образні особливості народних танців, способи їх сценічного втілення та використання засобів художньої виразності в народно-сценічних постановках.

Порівняльний метод застосовано для зіставлення традиційних танцювальних форм і способів їх сценічної інтерпретації, визначення спільних і відмінних рис, а також особливостей збереження регіональної своєрідності фольклорного матеріалу.

Аналіз візуальних та аудіовізуальних матеріалів використано для розгляду сценічних хореографічних постановок, визначення особливостей їх композиційної побудови, танцювальної лексики, характеру виконання та художнього оформлення.

Практичне значення. Практичне значення магістерського дослідження полягає в можливості використання його результатів у хореографічній, культурно-мистецькій, освітній та науковій діяльності, зокрема в процесі вивчення, збереження та сценічного відтворення танцювального фольклору Одещини.

Матеріали дослідження можуть бути використані в балетмейстерській практиці під час створення народно-сценічних хореографічних творів на основі регіонального фольклору, а також в освітньому процесі під час викладання дисциплін народно-сценічного танцю, мистецтва балетмейстера та історії хореографічного мистецтва.

Практичним втіленням результатів дослідження є створення хореографічної сюїти, у якій засобами народно-сценічного танцю відображено етнокультурне розмаїття Одещини, своєрідність танцювальних традицій народів, що населяють регіон, та особливості їх сценічної інтерпретації. Постановка

спрямована на розкриття художньої самобутності танцювальної культури Одещини, популяризацію її багатонаціональної спадщини та збереження характерних регіональних особливостей у сучасному хореографічному мистецтві.

Апробація отриманих результатів. Результати кваліфікаційної роботи були оприлюднені на міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2026) [33].

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи. Робота складається з теоретичної частини творчого проєкту (містить вступ, два розділи, в першому розділі три підрозділи, в другому розділі два підрозділи), творчого проєкту (містить два розділи: композиційний та постановчий плани хореографічної композиції), висновків, списку використаних джерел (34 найменування). Загальний обсяг роботи – 76 сторінок, основний текст – 69 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР ОДЕЩИНИ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ТА ЕТНОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТАХ

1.1. Історичні передумови формування та розвитку танцювального фольклору Одещини.

У системі регіональних танцювальних традицій України Одещина посідає особливе місце, зумовлене історичними обставинами формування її населення, етнокультурною неоднорідністю та специфікою розвитку місцевого танцювального фольклору. Образ регіону формують насамперед Одеса, море й портова культура, а не селянський танцювальний фольклор, і в науковому обігу південь України тривалий час залишався периферією щодо Поділля, Полісся, Галичини чи Слобожанщини, танцювальні традиції яких описували систематично ще від початку XX століття. Навіть у сучасних навчальних переліках питань із дослідження фольклорного танцю південь фігурує одним узагальненим пунктом поряд із десятком окремих регіонів. Для Одещини порівнянного за повнотою синтезу поки немає, і саме тому звернення до джерел та історії розвитку місцевого танцю є не формальною вимогою структури роботи, а передумовою подальшого аналізу сценічних інтерпретацій.

Передусім потрібно уточнити, що саме ми називаємо народним танцем Одещини. Це не єдиний жанровий корпус із чітко вираженою «одеською манерою», на кшталт гуцульського аркана чи подільської метелиці в їхньому класичному описі. Йдеться про сукупність хореографічних практик, які побутували й побутують на території сучасної Одеської області в кількох взаємопов'язаних етнокультурних середовищах: українському степовому й подільському, болгарському, гагаузькому, молдовському, а також у менш чисельних міських спільнотах. Тому поняття танцювального фольклору тут доцільно вживати в тому значенні, яке закріпилося в українській хореології, тобто як історично зумовлену систему рухів, композиційних форм, музично-

ритмічних моделей і норм поведінки, що передається усно й тілесно та існує у варіантах.

Різнорідність одеського танцювального матеріалу починається з географії. Сучасна область об'єднала щонайменше три історико-культурні частини. Перша – Північне Причорномор'я з Одесою, пов'язане з Єдисаном, козацькими промислами й пізнішим степовим землеробством. Друга – північ області, що історично тяжіє до Поділля: Кодимщина, Балтщина, частина Подільського району, де етнографічні ознаки значно ближчі до подільських. Третя, найбільш специфічна, – Південна Бессарабія, або Буджак, тобто нинішні Ізмаїльський, Болградський і Білгород-Дністровський райони. Адміністративна історія лише підкреслює цю строкатість: область утворено в лютому 1932 року, у 1940-му південь Бессарабії виділили в Ізмаїльську область, яку 1954 року знову приєднали до Одеської, а після реформи 2020 року територія поділена на сім укрупнених районів.

Козацький чинник у цій історії не є декоративним. Запорожці здавна використовували пониззя Дунаю, Дністра й Бугу як промислову зону, а у 1775–1828 роках у дельті Дунаю, на території Османської імперії, діяла Задунайська Січ. Для історії танцю це важливо тому, що чоловіча козацька культура зі змаганнями, стрибками, присідами й імпровізаційною віртуозністю стала в узагальненому вигляді основою сценічних гопака та козачка [4, с. 170]. Пізніший колонізаційний процес мав інший характер: за Ясським миром 1792 року до Російської імперії відійшли землі між Бугом і Дністром, 1794 року на місці османської фортеці Хаджибей закладено Одесу, а Бухарестський мир 1812 року приєднав Бессарабію. Далі край хвилями заселяли українські селяни з Поділля, Полтавщини й Київщини, болгари та гагаузи, що залишали османські володіння, албанці, німці, швейцарці, які 1822 року заснували Шабо, греки, євреї та інші групи. У підсумку на малозаселеному степу виникло населення, яке не мало спільної традиції і створювало її заново з принесених елементів.

Танцювальний фольклор Одещини формувався під впливом різних культурних традицій. Переселенці приносили із собою танці, звичаї та особливості їх виконання, характерні для своїх історичних батьківщин. Кожна громада прагнула зберегти власні традиції, подільські, наддніпрянські, фракійські чи молдовські, але водночас переймала окремі елементи танцювальної культури сусідніх народів. У результаті поступово формувалися місцеві особливості танцювального фольклору, в якому поєднувалися традиції різних етнічних спільнот.

Кількісний вимір цієї мозаїки досі найкраще описує останній перепис 2001 року. За його даними, українці становили в області 62,8 % населення (близько 1542 тис. осіб), росіяни – 20,7 %, болгари – 6,1 % (150,6 тис.), молдовани – 5,0 % (123,7 тис.), гагаузи – 1,1 % (27,6 тис.), решта, серед якої євреї, білоруси, вірмени й албанці, – близько 4,3 % [14]. Новішого перепису в Україні не проводили, тому ці цифри слід сприймати як історичний зріз, а не поточну статистику. Вони все ж пояснюють, чому на півдні області болгарська, гагаузька й молдовська традиції є не маргінальним, а центральним елементом місцевої культури: у зверненні Одеської обласної ради 2017 року про збереження Болградського району наголошувалося, що близько дев'яноста відсотків його населення становлять болгари, гагаузи й албанці.

З погляду хореографії кожен пласт має власні маркери, які можна відтворити з опублікованих описів, фестивальної практики та праць етнографів. Українська традиція степового й подільського ареалу представлена хороводами та іграми, парними й груповими побутовими танцями на кшталт козачка, весільними танцями та чоловічим «козацьким» репертуаром, що остаточно оформився вже на сцені. Болгарська традиція Буджака спирається на колові й ланцюгові хора з нерівномірною метроритмічною основою: праве хоро в простому розмірі, рученица на сім восьмих, пайдушко на п'ять восьмих, дайчово на дев'ять восьмих. Ця «неквадратність» робить болгарський матеріал

упізнаваним і водночас складним для адаптації на сцені. Молдовську традицію представляють хора, жок, сирба, батута та інші форми, пов'язані з румунсько-молдовським ареалом. Гагаузи належать до того самого балканського простору, тому їхній обрядово-танцювальний репертуар багато в чому перетинається з болгарським і молдовським, що ускладнює його відокремлення.

Джерельна база з теми розгалужена й нерівномірна. Умовно її можна поділити на три основні групи. Першу утворюють теоретичні праці з історії українського народного танцю. Фундаментом тут лишається «Теорія українського народного танцю» В. Верховинця (1919) із системною класифікацією танців, описом рухів і методикою запису. До цієї групи належать також дослідження А. Гуменюка, Шкоріненка, Л. Косаківської, О. Чепалова, С. Куценка, які розглядають співвідношення автентики та сценічної обробки. Для Одещини вони важливі як методологічна рамка, бо власне одеських матеріалів у них небагато, а пояснює це не відсутність традиції, а історична нерівномірність збирання.

Друга група – етнографічні й етногеографічні розвідки про народи регіону: докторська дисертація О. Ганчева про демографічні трансформації болгарської спільноти Південної Бессарабії (2020), статті В. Тодорова й О. Топчієва, дослідження Г. Стоянової про балканські риси образу Одеси та публікації В. Онищука про міжкультурну взаємодію. Прямих хореографічних висновків у них небагато, але вони дають те, чого бракує суто танцювальним студіям, а саме достовірну картину розселення, соціальної організації та відтворення ідентичності. Цінну підгрупу становлять праці болгарських хореологів. Марина Банкова у статті 2023 року проаналізувала формування традиційного хоро в Тараклії, Твардиці, Кайраклії та Кортені, тобто в бессарабських болгар сусідньої Молдови, а в 2024 році з'явилася публікація Р. Кацарової про танцювальну традицію бессарабських болгар [29, с. 478]. Оскільки ці громади мають спільне переселенське коріння з болгарами Одещини, їхні матеріали допомагають

реконструювати Буджак як єдиний хореографічний простір, поділений державним кордоном.

Третя група джерел – свідчення фестивальної й концертної практики, особливо важливі, бо живий танець у регіоні існує переважно в режимі свята. Показовим є фестиваль «Есенно хоро в Камчика», який відбувся 3 жовтня 2021 року в центрі села Заря (історична назва Камчик) і зібрав чотирнадцять ансамблів народного танцю, тринадцять із яких представляли Україну, а один – гагаузький Комрат. Головний приз, за повідомленням Генерального консульства Болгарії в Одесі, отримав ансамбль «Дулакчия» із села Деленій. Іншим прикладом є етнофестиваль болгарської культури в Одесі наприкінці травня 2026 року, присвячений Дню слов'янської писемності: його програма охоплювала відтворення весільних звичаїв із обрядовим хлібом, виступ кукерів у хутряних костюмах із великими дзвонами й завершальне масове хоро [24]. Такі події фіксують не стільки «чисту» традицію, скільки її сучасну живу форму, безпосередньо пов'язану з темою сценічної інтерпретації..

Спираючись на викладене, у розвитку народного танцю регіону можна виокремити кілька етапів, межі між якими умовні. Найдавніший охоплює період до кінця XVIII століття, коли степові й узбережні території були зоною перетину османського, ногайського й козацького впливів; танцювальна культура цього часу відома переважно за побічними свідченнями, і називати її одеською традицією не можна.

Другий етап, кінець XVIII – XIX століття, відповідає колонізації. Тоді виникають села з компактним болгарським, гагаузьким, албанським, німецьким чи сербським населенням: серби 1805 року заснували Сербку й Чорногорку, албанці 1818 року отримали статус колоністів, а в самій Одесі склався строкатий міський фольклор. Танець існував у родинно-общинному, обрядовому й ярмарковому контекстах і мав групово-замкнений характер.

Третій етап, перша половина XX століття, позначений різними політичними долями частин регіону. Північ і центр розвивалися в межах Радянської України, а південь Бессарабії у 1918–1940 роках належав Румунії, що створювало інші умови для збереження мови й обрядовості. Четвертий етап, 1940–1991 роки, пов'язаний з інституціоналізацією танцю у формі художньої самодіяльності, будинків культури, народних колективів і фестивалів «дружби народів». Він мав двоїстий характер. З одного боку, саме тоді регіональні танці почали виходити на сцену. З другого, практика часто вела до уніфікації: нерівномірні балканські розміри підганяли під сценічні норми, а локальні манери заміняли узагальненими «національними» стилізаціями. Символічно, що творцем одного з найвпливовіших ансамблів українського народного танцю став уродженець Одеси Павло Вірський (1905–1975), який, утім, працював у Києві, і його репертуар формувався як загальноукраїнський [10].

П'ятий етап починається після 1991 року. Незалежність, зняття ідеологічних обмежень і поява національно-культурних товариств відродили інтерес до місцевих традицій: в Одесі 1989 року виникло болгарське товариство, 1993-го створено Асоціацію болгарських національно-культурних товариств України, того ж року в Болградському районі зареєстровано албанське товариство «Ріліндія» [15, с. 81]. Танець у цих умовах виконував функцію публічної демонстрації ідентичності: хоро стало знаком єдності, кукери – символом оберегу, а фестиваль – майданчиком самовираження. Шостий етап умовно пов'язаний із 2014 і особливо 2022 роками. Воєнні загрози, переміщення населення й втрата носіїв посилили запит на документування, а сама Одеса стала об'єктом міжнародної охорони: 25 січня 2023 року історичний центр міста-порту внесли до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО і водночас до Списку всесвітньої спадщини під загрозою.

Від Одещини до національного переліку внесено насамперед елементи обрядової, музичної й господарської культури: клезмерську музику Подільського

(Кодимського) району, різдвяний чоловічий обряд «Мошу» в селі Орлівка Ізмаїльського району, «Міліну», культуру бессарабського вівчарства, приготування плацинди в долині річки Фрумушика й гру «Ашик», поширену серед болгар і гагаузів півдня області [25]. За опублікованими даними, обласний перелік Одещини налічує вісімнадцять позицій, з яких одинадцять уже мають загальнодержавний статус.

Підсумовуючи, народний танець Одещини постає як відкрита багатошарова система, що склалася внаслідок колонізації, міграцій і державних змін, а її джерельна база має розпорошений, переважно етнографічний характер. Звідси логіка наступного підпункту: оскільки живий танцювальний матеріал краю передусім існує на сцені, фестивальному майданчику й у колективі, питання про принципи та межі сценічної інтерпретації фольклору набуває для регіону не абстрактного, а прикладного значення.

1.2 Етнокультурне розмаїття та художньо-стильові особливості народних танців одеського регіону.

Одеська область є унікальним степовим краєм, де перетиналися шляхи багатьох народів, що безпосередньо відобразилося на характері, манері виконання та хореографічній лексиці місцевих народних танців.

Південна частина одеської область має широке різноманіття національних меншин, які проживають на її території. Це українці, болгари, молдавани, євреї, гагаузи, греки і т.д.

Серед найчисельніших спільнот є болгарська. Вона за деякими даними до 6,1% населення всієї області. Також болгари проживають на територіях сучасних Запорізької, Миколаївської та Херсонській областях України.

Болгарська спільнота має свої культурні осередки, де зберігають, популяризують та навчають молоде покоління звичаям, традиціям та обрядам, які зберігалися в тому чи іншому вигляді на певній місцевості. Так як в кожному селі,

містечку ці унікальні властивості можуть трохи відрізнятися залежно від особливостей та потреб.

Болгарська танцювальна культура є важливим аспектом у розвитку та збереженні культурної ідентичності регіону. В болгарський селах танцюють всі від дітей до поважних людей. Вони не соромляться танцювати під відкритим небом, на заходах, святкуваннях і т. д. Переважно це болгарське хоро, яке символізує об'єднання людей. Серед особливостей в кожному селі можна натрапити на свої індивідуальні риси або варіації певних рухів. Це зумовлено історично та географічно через масштабне переселення народу з балканських країн на території сучасної Південної України.

В різних селах танцюють різні хоро. Їх називали в честь назви населених пунктів. В селі Виноградівка (Бургуджі Арцизький район), можна зустріти виконання бургуджинського хоро, в селі Камчик Саратський район - камчикське хоро. І всі вони мають свої районні особливості виконання хореографії.

Наступна група - це молдавани. Населяють 5% від всього населення області. Вони як і інші національні меншини мають свої традиції, звичаї, а головне національні танці, які притаманні лише для їхнього народу. Молдавська народна хореографія характерна своїми різкими рухами рук, швидкими вистукуваннями та синкопованими елементами притаманні молдавській манері танцю.

Процес консолідації суспільного розвитку та культури українського і молдавського народів відбувався протягом багатьох віків. Про свідчать народні традиції, звичаї, обряди. Багато спільного маємо і в хореографії українських і молдавських народів. Так у Молдавії побутують гопак, коломийка, дуже багато танців схожих з гуцульськими. Молдавський танець ковалів (Жокул Ферари-лар) схожий за малюнком та ілюстративними рухами з українським танцем ковалів, а «Чардаш» (Пастушок) з буковинським чабанським танцем. Молдавські присядки

тотожні з гуцульськими. Різновиди бокових доріжок-ходів, подвійні удари, хід з каблука на всю стопу притаманні і буковинським і молдавським танцям.

Серед найвідоміших зразків танців, які можна зустріти на території Одещини це молдавеняска, сирба, бетута, жок. А також жіночі та більш плавні та повільні за музичним темпом молдавська хора, чуляндра і т.д. В свою чергу хора може мати різні назви такі як «Hora Primăverii» весняний хоровод, Hora mare класичний варіант хори, який виконується в плавному музичному темпі, «Hora fetelor» жіночий хоровод.

Молдавани намагаються привчити свої дітей підтримувати та знати свої традиції, звичаї, танці, пісні тому створюють відповідні творчі колективи, об'єднання, де можуть це робити.

В Одеській області єврейська танцювальна культура має глибоке коріння, оскільки Одеса історично була одним із найбільших центрів єврейського життя. Традиційні танці тут виконуються як на великих міських святах, так і невеличких заходах.

Найбільша частка цього об'єднання людей переселилися в місто Одеса та продовжує там проживати.

Єврейські традиції, звичаї зберігаються в культурному житті міста та знайшли розповсюдження інформації через танцювальну культуру, як один із видів поширення традицій народу.

Одним із найпоширеніших танців є 7-40. Який був створений на пісенному матеріалі. Одним із спогадів є те що о 7:40 до одеського залізничного вокзалу прибував потяг і зустрічаючи його грала пісня. І так закарбувалося ця пісня.

Також не менш відомим танцем є Хава нагіла. Ці два танці дуже схожі між собою по своїй композиційній побудові, рухами, положення рук та кистей. Навіть музичний матеріал для цих двох танців дуже схожий, що можна переплутати.

Також не можна забувати про спільнот менш чисельні греки, гагаузи, грузини, албанці. Вони так само як і інші національні спільноти роблять все для

збереження своїх звичаїв, традицій, обрядів. Влаштовують концерти, заходи, майстер класи. І все це робить Південь України унікальним та особливим від інших регіонів України.

1.3. Збереження та сучасні форми побутування регіональних танцювальних традицій.

Однією з форм збереження народних традицій це є відтворення музичної, хореографічної, пісенної культури певного народу. І в цьому питанні, як правило допомагають розкрити творчий потенціал художні колективи. Це можуть бути творчі об'єднання, культурні осередки, установи, організації. Всі ці відомства створюються для певної мети і завдань, об'єднання людей спільною справою. Будь то пісня, танець, музичний інструмент, декоративно-прикладне мистецтво і т.д.

Збереження традицій є важливим у хореографічному мистецтві Одещини. А реалізується воно через танцювальні колективи, гуртки, творчі студії. Так як всі вони мають на меті популяризацію традицій і звичаїв серед населення.

Одним із найкращих, найсильніших професійний колектив народного танцю в Одеській області є Академічний ансамбль української музики, пісні і танцю “Чайка”. Функціонує цей колектив при Одеській обласній філармонії починаючи з 2008р. і до сьогоднішнього дня. Засновником і головний балетмейстером був Юрій Саакянц. Цей колектив є унікальним тим, що пропагує та поширює мистецтво Південної України на весь світ. На всю область лише один професійний колектив Чайка.

Колектив в більшості займається вивченням та збереженням української народної хореографії. Створення авторських народно-сценічних танців на основі побуту, звичаїв та традицій народу. Унікальність цього ансамблю є те, що артисти балету займають найбільшу частку серед інших груп колективу. Бо зазвичай ансамблі пісні і танцю базуються на хоровій групі або оркестрі, а балет

йде як доповнення . Також в” Чайці” всі номери виконуються під супровід оркестру, що є видовищним та цікавим для глядачів.

Також в Бессарабії існують і аматорські колективи, об'єднання та гуртки. Які популяризують народну хореографію своєї меншини. Серед найвідоміших є зразковий ансамбль танцю “Дитинство” та ансамбль танцю “Сузір'я” одеського міського центру хореографічного мистецтва, керівник Юхим Коган. Вони так само розвивають, поширюють та зберігають танець на теренах Одещини. Їхній репертуар дуже різноманітний від українського до грузинських, молдавських та іспанських танців народів світу.

Народний ансамбль танцю “Придунав’є” ім. Ф. В. Георгієвої, який працює в місті Ізмаїл найвіддаленішим містом в Бессарабії. Колектив займається збереження традицій, поширення серед дітей та молоді та популяризацію культури різних спільнот Одещини. В місті Ізмаїл проживає дуже багато різних спільнот це і болгари, молдавани, гагаузи, албанці ну і звісно українці. І через танцювальну культуру вони намагаються привчити дітей знати свої традиції, звичаї, а головне не дати втратити той пласт інформації яку передавали від покоління до покоління. Цей колектив Придунав'є є одним із найсильніших колективів за рівнем виконавської майстерності серед інших самодіяльних ансамблів області. Колектив зберігає багатонаціональний етнічний склад населення міста Ізмаїл та показує його в сценічному просторі.

Народний ансамбль народного танцю “Бессарабський сувенір” є візитівкою міста Білгород-Дністровський та всього району. Засновником та багаторічним керівником ансамблю був заслужений працівник культури України, відмінник освіти України Мікулін Іван Іванович. Ансамбль популяризує народний танець національних меншин які проживають на території Південної України. Колектив почав своє існування з 1994 року при сільському будинку культури. Вже в перші роки існування він мав неабиякий успіх у містах та селах області. З першою концертною програмою колектив виступив вже у 1995 році в курортному селищі

Затока і здобув прихильність глядачів. За роки існування колектив побував у Болгарії, Румунії, Молдавії, Польщі, Іспанії, Франції, Німеччині та інших країнах світу. Творчі здобутки колективу це перемоги на всеукраїнських, міжнародних, фольклорних фестивалях і конкурсах. Серед найбільш значущих для ансамблю були перемоги у всеукраїнському конкурсі народної хореографії ім. Павла Вірського, міжнародному фестивалі "Славянський вінець" та інші. Колектив Бессарабський сувенір продовжує працювати не дивлячись ні на що. Ансамбль Бессарабський сувенір пропагує танцювальні традиції через хореографічну сценічну культуру багатонаціонального складу різних спільнот Одещини.

Всі ці колективи та ансамблі відіграють важливу роль у розвитку, популяризації та збереженню хореографічної культури різних спільнот Одещини.

У методологічному плані ми спираємося на кілька усталених у вітчизняній хореології підходів. Ще В. Верховинець у «Теорії українського народного танцю» заклав вимогу фіксувати танцювальний матеріал від носіїв максимально повно, поєднуючи опис рухів, музики й обставин виконання.[32, с. 23]. Для дослідників танцювального фольклору, як це показано на прикладі Уманщини в працях І. Терешко, принциповою є увага до синкретичності, поліфонічності та імпровізаційності традиційного танцю, тобто до тих властивостей, які найлегше втрачаються під час сценічної обробки. С. Куценко, розмірковуючи про художню інтерпретацію, радить для сценічного використання фольклорного танцю обов'язково фіксувати найцікавіші малюнки, манеру й настрій на відео, а також звертатися до систематичного вивчення побуту й регіональних особливостей [33, с. 17]. До цього слід додати орієнтири Конвенції ЮНЕСКО 2003 року, згідно з якою нематеріальна спадщина існує лише доти, доки відтворюється самою громадою, а отже, збереженість визначається не наявністю записів, а живою передачею від покоління до покоління [30, с. 2].

Практичне дослідження збереженості автентичних форм на Одещині ускладнюється кількома об'єктивними обставинами. По-перше, регіон не має єдиної системної бази польових записів танцю, зіставної з тими, що створені для Поділля чи Полісся, і значна частина доступних відомостей міститься в описах свят, етнографічних нарисах, повідомленнях закладів культури та медіа. По-друге, традиції різних етнічних груп потребують різного методичного підходу: болгарські обряди й хоро доцільно зіставляти з матеріалами болгарських хореологів, гагаузькі – з гагаузькою традицією Молдови й болгарським пластом, молдовські – з румунсько-молдовськими джерелами, а українські степові й подільські – із загальноукраїнськими описами. По-третє, регіон перебуває в стані тривалого військового впливу, який змінює умови життя носіїв і саму можливість польової роботи.

Найвиразніші свідчення живої автентичності, якими ми нині розпоряджаємося, пов'язані не з побутовим танцем як таким, а з обрядовою культурою, в якій рух є одним зі складників [28]. Показові спостереження зробили болгарські дослідники та місцеві краєзнавці в селах Буджака. Так, дощовий обряд «Пеперуда» (у місцевому звучанні «Пипируда»), який за словами місцевого дослідника О. Полібзи виконують майже однаково в болгарських селах Бессарабії, передбачає обхід подвір'їв дівчатами, окроплення водою гілками, спів молитов про дощ і отримання частування; поряд з ним фіксується звичай, коли дівчата ліплять із глини чоловічу постать «Німець» і закопують її в полі. Для села Кулевча описано особливу версію обряду, за якої процесія дівчат утворює живий «міст», крізь який проходить мала дитина. Збереглися й різдвяні та новорічні звичаї, а в болгарських селах сусідньої Молдови, зокрема в Твардиці, на свята й недільні богослужіння люди й досі одягають традиційний одяг. Важливо, що ці відомості походять від молодих дослідників, які фіксують усну пам'ять на відео й ведуть групу «Бесарабія. Буджак» у соціальній мережі, тобто фактично виконують функцію польових збирачів, яких так бракує академічній науці.

Така картина водночас відкриває і слабкі місця. Автори публікацій одностайно зазначають, що в містах, зокрема в Болграді, архаїчна традиційна культура майже зникла, а молодь у багатьох випадках уже не володіє болгарською мовою. Зберігається традиція переважно в селах і переважно в старшого покоління. Це означає, що автентичність тримається на вузькому колі носіїв, чий вік і кількість невпинно зменшуються, а передача знань залежить від випадкових чинників: чи є в селі активний клуб, чи цікавиться молодь, чи приїздять діти додому на свята [6, с. 6]. Для гагаузької спільноти України, яка за переписом 2001 року налічувала близько 32 тисяч осіб, із яких близько 27 тисяч мешкало в Одеській області, додатковим ризиком є трудова міграція чоловіків та війна: журналістські описи сіл Виноградівка, Котловина, Олександрівка й Дмитрівка показують, що, наприклад, в Олександрівці, за словами голови села, мешкає близько тисячі людей, переважно жінки. Водночас у Виноградівці вже понад десять років працює гагаузький культурний центр, що збирає й демонструє побут, звичаї та традиції громади.

Інституційна інфраструктура, яка потенційно може підтримувати збереженість, у цілому розвинена. За даними департаменту культури Одеської обласної державної адміністрації за 2023 рік, при ньому діє Рада представників національно-культурних товариств, до якої входять понад тридцять організацій, функціонують обласні центри національних культур: Болградський (болгарський), Ізмаїльський, Ренійський та Виноградівський (гагаузький), а понад сто колективів національних меншин мають звання народного або зразкового аматорського. На рівні держави охорона нематеріальної спадщини реалізується через Національний перелік, у якому, як ми показали в підпункті 1.1, від Одещини представлені обрядові, музичні, господарські та ігрові елементи («Мошу», клезмерська музика Кодимщини, «Міліна», «Ашик» та інші), але власне танцювальних немає. Це створює парадоксальну ситуацію: в регіоні функціонує густа мережа колективів, що відтворюють танець, і водночас жоден

танцювальний елемент не отримав офіційної ідентифікації як нематеріальна культурна спадщина.

Особливу увагу потребують процеси, коли автентичне дійство, перенесене з приватного чи сільського середовища у публічний простір, змінює функції. Яскравий приклад дає болгарське свято «Трифон Зарезан» у Болграді. Як показала у своїй статті 2026 року О. Березінська, обряд обрізки лози, який раніше був родинним, перетворився на публічний фестиваль з виборами «царя Трифона», етнографічними подвір'ями, ярмарками, дегустаціями й концертною програмою, а під час воєнного стану набув благодійної функції (за публікацією, було зібрано близько ста тисяч гривень для Збройних сил) [5, с. 388]. Танець у цьому дійстві представлений переважно хоро, яке виконують під час ходи до виноградників і молодь; водночас авторка попереджає, що сценічна подача ризикує стилізувати обряд і втратити його первинні смисли. Для нашої теми це суттєвий висновок: збереженість обряду як події і збереженість його автентичного змісту є різними речами, а фестивалізація може підтримувати перше за рахунок другого. Подібні явища спостерігаються й на інших заходах, де весільні звичаї з обрядовим хлібом, виступ кукерів у хутряних костюмах і масове хоро подаються як складові єдиної святкової програми.

Показово, що в доступних описах сучасних подій назви конкретних танців трапляються рідко: у повідомленнях про фестивалі, концерти й дні громад найчастіше йдеться про «народні танці», «танцювальні групи», «хоро». Це не лише журналістська звичка. Воно свідчить про те, що самі описи не доходять до рівня лексики, а отже, для дослідника такі джерела дають відомості про контекст і ступінь активності, але не про структуру танцю. З огляду на це критичним завданням подальшої роботи є прямі спостереження, відеофіксація й порівняння репертуарів різних сіл. Ми виходимо з того, що для оцінки автентичності доцільно застосовувати критерії, що відповідають етапам традиційного функціонування танцю: чи зберігається контекст і календарна приурочення, чи є

носії, що самі виконують танець у громаді, чи відтворюється типова метроритмічна структура, чи збережено музичний супровід і його інструментарій, чи працює локальна варіантність, тобто відмінність між селами.

Окремого розгляду заслуговує питання, чи вдається збереженню сприяти сама сценічна й фестивальна практика. З одного боку, фестивалі на зразок «Есенно хоро в Камчика» у 2021 році, що зібрав чотирнадцять ансамблів, створюють змагальну та спільнотну атмосферу, в якій керівники змушені шукати місцевий матеріал і порівнювати свої версії з іншими. З другого боку, за такого формату виникає тиск на ефектність: журі й публіка оцінюють номер за видовищністю, а не за відповідністю локальній манері. Для болгарських ансамблів за кордоном, як вказують дослідники Інституту етнології та фольклористики БАН, характерні зв'язки з Болгарією, де замовляються костюми, музика й навчальні матеріали, а болгарські хореографи проводять заняття на місцях; для Бессарабії це означає як допомогу в збереженні мови й репертуару, так і можливість поступового вирівнювання локальних особливостей за «загальноболгарським» зразком. У нашому дослідженні ця тенденція розглядається як гіпотеза, що потребує перевірки на матеріалі конкретних колективів.

З огляду на описані ризики, пріоритетними напрямами дослідницької роботи є, по-перше, створення відеоархіву виконання хоро й споріднених танців у кількох контрольних селах із записом як основних, так і «домашніх» варіантів, по-друге, розшифрування та порівняння їхніх метроритмічних і просторових схем, по-третє, інтерв'ювання керівників колективів і старших носіїв щодо походження конкретних танців і слів, що їх супроводжують [20, с. 287]. Саме таким шляхом працюють молоді місцеві збирачі, про яких ішлося вище, і їхній досвід доцільно поєднати з академічною методикою Верховинця та сучасними вимогами до документування нематеріальної спадщини. Лише після такого накопичення матеріалу можна буде говорити про обґрунтований відбір елементів

для сценічної інтерпретації, а не про довільне використання впізнаваних фольклорних знаків.

Підсумовуючи, збереженість сучасних форм танцювального фольклору Одещини є нерівномірною. Найкраще документований і, ймовірно, найстійкіший шар – календарно-обрядовий, особливо в болгарських і гагаузьких селах Буджака, де він підтримується старшим поколінням та ентузіастами-збирачами. Побутовий танець у вигляді хоро та споріднених кругових форм зберігається переважно в аматорських колективах і на святах, тобто існує вже у напівсценічному режимі. Найвразливішою лишається саме хореографічна лексика, що не має ні нотації, ні систематичних відеозаписів, ні статусу елемента нематеріальної спадщини.

Висновки до розділу 1

Танцювальний фольклор Одещини формувався під впливом історичних, географічних та етнокультурних чинників. Особливу роль у цьому процесі відіграли переселення народів, їх тривале співіснування та взаємодія культурних традицій. Унаслідок цього на території регіону сформувалося різноманітне танцювальне середовище, у якому поєдналися українські, болгарські, молдовські, гагаузькі та інші народні традиції.

Автентичний танець Одещини не становить єдиної однорідної системи, а характеризується наявністю різних регіональних і локальних форм. Зокрема, танцювальна культура північної частини області історично пов'язана з українськими традиціями Поділля, тоді як для Південної Бессарабії характерне поширення болгарських, молдовських і гагаузьких танців. Їхня художньо-стильова своєрідність проявляється в танцювальній лексиці, композиційних побудовах, музично-ритмічній організації та виконавській манері. Важливе значення мають також локальні різновиди народних танців, які зберігають характерні особливості конкретного культурного середовища.

У процесі історичного розвитку змінювалися й форми побутування танцювального фольклору. Якщо традиційно народні танці були пов'язані з обрядами, святами та повсякденним життям населення, то з розвитком аматорського й професійного хореографічного мистецтва частина фольклорного матеріалу перейшла до сценічного репертуару. Це сприяло його збереженню та популяризації, але водночас зумовило певні зміни в танцювальній лексиці, композиції та характері виконання.

Важливу роль у збереженні та розвитку одеських танцювальних традицій відіграють професійні й аматорські хореографічні колективи, культурні осередки та фольклорні фестивалі. Їхня діяльність сприяє передачі танцювальної спадщини наступним поколінням і популяризації народної хореографії. Водночас сценічне відтворення фольклорного матеріалу не завжди передбачає збереження всіх особливостей його традиційного виконання.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ ОДЕЩИНИ

2.1. Теоретичні засади та художні принципи сценічної інтерпретації народного танцю.

Народний танець є однією з форм художнього вираження етнокультурного досвіду, у якій відображаються особливості світосприйняття, традицій та естетичних уявлень певного народу. Його формування і розвиток відбувалися в безпосередньому зв’язку з історичними та соціокультурними процесами, які впливали на характер танцювальної лексики, композиційні побудови, музично-ритмічну організацію та виконавську манеру. Водночас народний танець не є сталою системою, оскільки в процесі свого побутування він постійно розвивається, набуває нових рис та пристосовується до умов культурного середовища.

Одним із важливих напрямів розвитку народної хореографії є її сценічне втілення, яке передбачає перенесення традиційного танцювального матеріалу в умови професійного та аматорського хореографічного мистецтва. Цей процес супроводжується зміною функціонального призначення танцю, принципів його композиційної організації та характеру виконання. Якщо в традиційному середовищі народний танець може бути складовою обряду, свята, родинної події або формою спілкування між учасниками, то на сцені він набуває передусім художньо-естетичного значення та стає засобом створення певного сценічного образу.

У зв'язку з цим сценічну інтерпретацію народного танцю необхідно розглядати не як механічне перенесення фольклорного зразка на сцену, а як процес його художнього осмислення та втілення відповідно до закономірностей сценічного мистецтва. Основне завдання балетмейстера полягає в тому, щоб

визначити характерні особливості фольклорного першоджерела, зберегти його художню своєрідність і водночас знайти відповідні засоби сценічної виразності.

Для розуміння цього процесу важливо насамперед розмежувати поняття фольклорного та народно-сценічного танцю. Фольклорний танець формується і побутує в традиційному культурному середовищі, де він безпосередньо пов'язаний із життям народу. Його характерними ознаками є передача танцювального досвіду від покоління до покоління, існування місцевих варіантів, певна свобода виконання та можливість імпровізації. При цьому танець не завжди має чітко визначену тривалість або сталу послідовність композиційних фігур, оскільки його виконання залежить від конкретних обставин, кількості учасників, музичного супроводу та традицій певної місцевості.

Народно-сценічний танець, на відміну від фольклорного, є результатом художнього опрацювання традиційного танцювального матеріалу. У ньому рухи, композиційні побудови, музика та виконавська манера підпорядковуються балетмейстерському задуму. Сценічний твір передбачає певну композиційну завершеність, організацію дії в просторі, врахування глядацького сприйняття та використання відповідних засобів художньої виразності.

Важливе значення в цьому контексті має поняття фольклоризму, яке пов'язане з використанням і переосмисленням фольклорних традицій поза їхнім первинним середовищем побутування. У хореографічному мистецтві фольклоризм проявляється у сценічному відтворенні народних танців, створенні нових варіантів традиційних хореографічних форм, використанні народної танцювальної лексики, музичних мотивів та образів у сучасних постановках.

Отже, фольклорний танець виступає першоджерелом, тоді як народно-сценічний танець є однією з форм його художнього втілення. Зв'язок між ними здійснюється через процес сценічної інтерпретації, який може передбачати різний ступінь збереження або трансформації традиційного матеріалу.

У межах цього дослідження під сценічною інтерпретацією народного танцю розуміємо процес художнього осмислення та втілення фольклорного матеріалу в сценічному хореографічному творі, який передбачає збереження його характерних ознак і можливість їх творчого розвитку відповідно до художнього задуму балетмейстера.

Важливу роль у становленні теоретичних засад української народно-сценічної хореографії відіграла діяльність Василя Верховинця, який одним із перших здійснив системне дослідження українського народного танцю. У праці «Теорія українського народного танцю» дослідник приділив значну увагу фіксації традиційних танцювальних рухів, їх класифікації, композиційним особливостям та способам запису хореографічного матеріалу [32].

Особливе значення діяльності В. Верховинця полягає в тому, що він розглядав народний танець як самостійне художнє явище, яке має власну лексику, композиційні закономірності та виконавську манеру. Запропоновані ним способи фіксації танцювального матеріалу створили можливості для його подальшого вивчення, збереження та використання в сценічній практиці.

Як зазначають Ю. Москвічова та М. Сушицький, творча діяльність В. Верховинця мала важливе значення для професіоналізації української народно-сценічної хореографії, виокремлення народного танцю в самостійний сценічний жанр та розвитку його театральних форм [13]. Таким чином, уже на початкових етапах становлення українського народно-сценічного танцю важливим завданням було поєднання вивчення фольклорного першоджерела з пошуком нових способів його сценічного втілення.

Подальший розвиток цього напряму пов'язаний із творчістю Павла Вірського, у постановках якого народний танець набув нових художніх і композиційних можливостей. Звертаючись до традиційної хореографічної лексики, балетмейстер розвивав її відповідно до сценічного задуму, використовував складні композиційні побудови, елементи театралізації та засоби

створення художнього образу. Водночас характерні ознаки української народної хореографії залишалися важливою основою його творчості.

В. Литвиненко у дослідженні, присвяченому хореографічному мистецтву П. Вірського, розглядає традиційний фольклор як джерело формування художнього національного стилю [10]. Досвід балетмейстера показує, що творче переосмислення народного танцю може сприяти розвитку його художніх можливостей за умови збереження зв'язку з традиційною танцювальною культурою.

Важливе значення для розуміння процесів сценічної трансформації народного танцю мають також дослідження К. Василенка. У праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» автор систематизує танцювальні рухи та розглядає їх як важливий складник художньої виразності народно-сценічної хореографії [31]. Для сценічної інтерпретації фольклорного матеріалу це має принципове значення, оскільки танцювальна лексика є одним із основних носіїв характеру та стильових особливостей народного танцю.

Разом із тим використання окремих традиційних рухів ще не забезпечує збереження національної або регіональної своєрідності постановки. Один і той самий за руховою структурою елемент може по-різному виконуватися в танцювальних культурах різних народів. Відмінності можуть проявлятися в положенні корпусу, характері роботи ніг, рук і голови, ритмічних акцентах, амплітуді рухів та загальній виконавській манері. Тому під час роботи з фольклорним першоджерелом балетмейстер повинен враховувати не лише форму окремого руху, а й особливості його виконання в конкретній танцювальній традиції.

Аналіз теоретичних положень і практичного досвіду українських балетмейстерів дозволяє розглядати сценічну інтерпретацію народного танцю через три основні підходи, які відрізняються ступенем художньої трансформації фольклорного матеріалу: сценічне відтворення першоджерела, сценічну обробку

традиційного танцю та створення авторського хореографічного твору на основі фольклорних мотивів.

Перший підхід передбачає максимальне збереження характерних особливостей фольклорного першоджерела. Основним завданням балетмейстера в цьому випадку є відтворення традиційної танцювальної лексики, композиційної побудови, музично-ритмічної організації та виконавської манери. При цьому сценічне втілення може потребувати певних змін, пов'язаних із тривалістю виконання, кількістю учасників або особливостями сценічного простору.

Необхідно враховувати, що навіть максимально точне перенесення народного танцю на сцену не може повністю відтворити умови його традиційного побутування. Це пояснюється тим, що змінюється сама функція танцю. У природному середовищі він може бути складовою обряду або святкового дійства, у якому учасники танцюють насамперед для себе та своєї громади. У сценічному просторі танець стає художнім твором, призначеним для сприйняття глядачем.

Тому сценічне відтворення фольклорного матеріалу передбачає не лише збереження рухів і композицій, а й пошук способів передачі характеру, настрою та змісту традиційного танцю. Особливо важливо не втратити ті особливості виконавської манери, які визначають його належність до певної етнокультурної традиції.

Другим підходом є сценічна обробка народного танцю, яка передбачає збереження основи фольклорного першоджерела з одночасним розвитком його художньо-виражальних можливостей. У цьому випадку балетмейстер може змінювати послідовність композиційних фігур, скорочувати повторення, розвивати окремі танцювальні рухи, ускладнювати просторові побудови та використовувати додаткові засоби сценічної виразності.

Одним із характерних прикладів такої трансформації є робота з традиційними коловими танцями. У фольклорному середовищі коло або ланцюг

можуть залишатися основною композиційною формою протягом значної частини виконання. На сцені балетмейстер може змінювати просторове розташування учасників, використовувати півкола, діагоналі, малі кола та інші побудови, які дозволяють урізноманітнити композицію та зробити її більш виразною для глядача.

Проте такі зміни повинні враховувати особливості традиційної композиційної структури. Наприклад, під час сценічної обробки болгарського хоро важливо зберігати характер взаємодії учасників, традиційні способи з'єднання рук, особливості танцювальних ходів і музично-ритмічну організацію конкретного різновиду танцю. Надмірне ускладнення композиції без урахування цих ознак може призвести до втрати характеру першоджерела.

Третім підходом є створення авторського хореографічного твору на основі фольклорних мотивів. У цьому випадку народний танець виступає джерелом художнього задуму, окремих лексичних елементів, композиційних форм, музичних мотивів та образів. Балетмейстер не обмежується відтворенням традиційного танцю, а створює нову сценічну композицію, у якій фольклорний матеріал набуває іншого художнього змісту.

Такий підхід відкриває широкі можливості для творчого пошуку, розвитку танцювальної лексики, поєднання різних композиційних форм та створення нових сценічних образів. Водночас він потребує особливо уважного ставлення до фольклорного матеріалу, оскільки надмірна стилізація або невиправдане поєднання різних танцювальних традицій можуть призвести до втрати їхніх характерних особливостей.

Розглянуті підходи не мають абсолютно чітких меж, оскільки в практичній діяльності балетмейстера окремі їхні ознаки можуть поєднуватися. Наприклад, сценічна обробка традиційного танцю може містити авторські композиційні рішення, а новий хореографічний твір — зберігати значну частину фольклорної лексики та виконавської манери. Тому визначальним є не лише обсяг внесених

змін, а й характер використання першоджерела та ступінь збереження його художньо-стильової своєрідності.

Незалежно від обраного підходу сценічна інтерпретація народного танцю повинна ґрунтуватися на певних художніх принципах, які забезпечують взаємозв'язок традиційного матеріалу та його сценічного втілення.

Одним із головних є принцип збереження характерних ознак фольклорного першоджерела. Його сутність полягає в необхідності попереднього вивчення танцювальної традиції, визначення її лексичних, композиційних, музично-ритмічних та виконавських особливостей. При цьому важливо враховувати не лише загальнонаціональні ознаки народного танцю, а й місцеві варіанти його побутування.

Особливого значення цей принцип набуває під час роботи з танцювальним фольклором Одещини, де внаслідок тривалих історико-культурних процесів сформувалося різноманітне етнокультурне середовище. Українські, болгарські, молдовські, гагаузькі та інші танцювальні традиції мають власні характерні ознаки, які проявляються в танцювальній лексиці, композиційних побудовах, ритмічній організації та виконавській манері.

Наприклад, болгарська танцювальна культура Буджака представлена різними формами хоро, які можуть відрізнятися характером рухів, темпом, ритмічними особливостями та композиційною структурою. Тому сценічна інтерпретація такого матеріалу потребує вивчення конкретного різновиду танцю, а не використання лише узагальнених ознак болгарської народної хореографії. Важливість дослідження місцевих варіантів підтверджується працями М. Банкової та Г. Георгієва, присвяченими танцювальним традиціям бессарабських болгар [29].

Наступним є принцип художньої цілісності сценічного твору, який передбачає підпорядкування всіх засобів виразності єдиному балетмейстерському задуму. Танцювальна лексика, композиція, музичний

супровід, костюми та характер виконання повинні становити взаємопов'язану систему, спрямовану на розкриття основної ідеї постановки.

Важливе значення в цьому процесі має створення художнього образу. У народно-сценічному танці він формується не лише завдяки окремим рухам, а й через характер їх поєднання, взаємодію виконавців, композиційні побудови та розвиток сценічної дії. О. Літовченко у своєму дослідженні розглядає хореографічну мізансцену як важливий засіб творення художнього образу, що дозволяє розкрити взаємозв'язок просторової організації та змісту хореографічного твору [11].

Водночас сценічна композиція потребує певної драматургічної завершеності. На відміну від традиційного танцю, тривалість і характер виконання якого можуть залежати від конкретних обставин, сценічний твір має продуману послідовність розвитку дії, кульмінацію та фінал. При цьому драматургія може розкриватися не лише через сюжет, а й завдяки розвитку танцювальної лексики, зміні композиційних малюнків, темпу, динаміки та характеру взаємодії виконавців.

Важливим є також принцип сценічної доцільності, який передбачає врахування особливостей сценічного простору, можливостей виконавців та умов глядацького сприйняття. Не всі композиційні форми фольклорного танцю можуть бути безпосередньо перенесені на сцену без певних змін. Тому балетмейстер повинен знаходити такі способи організації хореографічного матеріалу, які забезпечуватимуть його виразність і водночас дозволятимуть зберегти характер першоджерела.

Зокрема, сценічна доцільність може передбачати скорочення тривалих повторень, зміну просторових побудов, використання різних ракурсів та більш чітку організацію початку й завершення танцю. Однак ці зміни не повинні порушувати характерну композиційну логіку та музично-ритмічну основу традиційного матеріалу.

Окреме значення має принцип збереження національної та регіональної своєрідності. У процесі сценічної інтерпретації важливо враховувати, що танцювальні традиції різних народів можуть мати спільні рухові елементи та композиційні форми, але відрізнятися за характером їх виконання. Саме виконавська манера, особливості ритмічних акцентів, положення корпусу, рук і голови часто визначають своєрідність конкретної танцювальної культури.

Для Одещини цей принцип має особливе значення, оскільки в межах одного регіону співіснують різні етнокультурні традиції. Тому під час створення народно-сценічних постановок необхідно уникати механічного поєднання рухів, характерних для різних народів, без урахування їхніх художньо-стильових особливостей. Важливо, щоб кожна танцювальна традиція зберігала свою впізнаваність навіть у межах спільного сценічного твору.

Ще одним принципом є творче переосмислення фольклорного матеріалу, яке передбачає можливість розвитку традиційної танцювальної лексики, композиції та образності відповідно до художнього задуму. При цьому балетмейстер може використовувати нові композиційні рішення, розширювати виражальні можливості рухів та створювати авторські сценічні образи.

Проте творче переосмислення не повинно зводитися лише до технічного ускладнення танцю. Використання віртуозних рухів, складних підтримок або елементів інших хореографічних систем має бути обґрунтованим і відповідати характеру постановки. У протилежному випадку сценічний твір може втратити зв'язок із фольклорним першоджерелом і перетворитися на узагальнену стилізацію.

Важливе місце в сценічній інтерпретації народного танцю посідає також музичний матеріал. Традиційна музика визначає характер рухів, їхню ритмічну організацію, темп і динаміку виконання. Під час сценічної обробки музичний супровід може зазнавати певних змін, пов'язаних із композиційним розвитком твору, його тривалістю та драматургічною побудовою. Водночас необхідно

враховувати, що зміна метроритмічної структури може впливати на характер танцювальної лексики та виконавської манери.

Особливої уваги це потребує під час звернення до балканських танцювальних традицій, у яких поширені різні, зокрема нерівнодольні, музичні розміри. Їхнє необґрунтоване спрощення під час сценічної обробки може призвести до зміни характерних ритмічних акцентів і, відповідно, особливостей виконання танцю. Тому музичне аранжування повинно здійснюватися з урахуванням структури фольклорного першоджерела.

Не менш важливим є художнє оформлення сценічного твору, зокрема костюм, який допомагає передати національні та регіональні особливості танцювальної культури. Під час сценічної інтерпретації традиційний одяг може пристосовуватися до умов виконання, однак його художня трансформація повинна враховувати характерні особливості крою, оздоблення, кольорової гами та призначення окремих елементів.

Разом із тим необхідно розмежовувати сценічну інтерпретацію фольклорного матеріалу та збереження традиційного танцю в його природному середовищі. Відповідно до положень Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини, важливою умовою існування традиційної культури є її передача від покоління до покоління та постійне відтворення самими носіями [30, ст. 2]. Тому сценічне виконання народного танцю може сприяти його популяризації та збереженню окремих характерних ознак, але не завжди забезпечує продовження традиції в її первинному культурному середовищі.

У зв'язку з цим важливим завданням балетмейстера є відповідальне ставлення до фольклорного першоджерела, яке передбачає вивчення історії його побутування, характерних рухів, композиційних форм, музичного супроводу та виконавської манери. Особливу увагу необхідно приділяти розмежуванню

традиційних елементів танцю та тих змін, які виникли внаслідок його сценічної обробки.

Для дослідження танцювального фольклору Одещини це питання набуває особливої актуальності. Як було визначено в першому розділі, танцювальна культура регіону сформувалася внаслідок тривалої взаємодії різних етнічних спільнот і характеризується наявністю локальних форм та особливостей виконання. Водночас значна частина традиційного матеріалу сьогодні представлена саме у сценічній та фестивальній практиці, що ускладнює визначення меж між автентичними танцювальними формами та їхніми художніми інтерпретаціями.

Тому під час створення сценічних творів на основі танцювального фольклору Одещини важливо враховувати не лише загальні принципи народно-сценічної хореографії, а й конкретні особливості традиційного матеріалу. Це стосується характеру танцювальної лексики, композиційних побудов, музично-ритмічної організації, виконавської манери та художньої образності.

Таким чином, сценічна інтерпретація народного танцю є складним творчим процесом, у якому поєднуються збереження фольклорного першоджерела та його художнє переосмислення. Основними підходами до сценічного втілення традиційного танцювального матеріалу є відтворення першоджерела, його сценічна обробка та створення авторського хореографічного твору на основі фольклорних мотивів.

Визначено, що важливими художніми принципами сценічної інтерпретації народного танцю виступають збереження характерних ознак першоджерела, художня цілісність, сценічна доцільність, врахування національної та регіональної своєрідності, а також творче переосмислення традиційного матеріалу. Їх дотримання дозволяє поєднувати особливості народної танцювальної культури з вимогами сценічного мистецтва.

Розглянуті теоретичні положення становлять основу для подальшого дослідження балетмейстерських засобів трансформації танцювального фольклору Одещини, зокрема особливостей роботи з танцювальною лексикою, композиційними побудовами, музично-ритмічною організацією, виконавською манерою та художньою образністю під час створення сценічних хореографічних творів.

2.2. Балетмейстерські засоби трансформації танцювального фольклору Одещини в сценічних хореографічних творах.

Сценічна інтерпретація танцювального фольклору передбачає використання різних балетмейстерських засобів, за допомогою яких традиційний танцювальний матеріал набуває нових художніх і композиційних форм. До таких засобів належать розвиток танцювальної лексики, зміна композиційних побудов, музичне аранжування, створення драматургії, використання сценічних образів та художнього оформлення. Їх застосування залежить від особливостей фольклорного першоджерела, творчого задуму балетмейстера та характеру сценічного твору.

Трансформація автентичного матеріалу є центральною дією хореографа, який звертається до фольклору, адже саме вона визначає, чи збереже твір впізнаване «образне ядро» першоджерела.

Балетмейстерські традиції, які сформувалися в українській культурі, у першу чергу, пов’язані з іменем В. Верховинця, який вважав, що збирач і виконавець має максимально повно зафіксувати рухи, музику й обставини виконання та уникати ефектних трюків, чужих народному танцю [32].

Друга традиція, найповніше втілена в діяльності П. Вірського, виходить із розуміння танцю як маленької вистави, у якій кожен виконавець наділений певним образом і характером, а народна лексика органічно поєднується з прийомами класичного балету й режисурою; саме тут фольклор стає матеріалом

для авторського сценічного висловлювання [10, с. 166–167]. Сучасні автори, зокрема С. Куценко, звертають увагу на синтез лексичних систем, поєднання традиційності з сучасністю й нові режисерські рішення, що вимагає від балетмейстера ще більшої відповідальності за вибір меж [33].

Важливу роль у сценічній трансформації народного танцю відіграє драматургічна організація хореографічного твору. У традиційному середовищі танець не завжди має чітко визначену послідовність розвитку дії, кульмінацію та завершення. Натомість сценічна постановка потребує композиційної цілісності, яка забезпечується взаємозв’язком окремих частин та розвитком художнього образу.

Драматургія народно-сценічного танцю може будуватися як на основі певного сюжету, так і завдяки розвитку самої хореографічної дії. У другому випадку важливе значення мають зміна композиційних побудов, чергування групових і сольних епізодів, контраст темпів, динаміки та характеру виконання. Саме ці засоби дозволяють створювати завершений сценічний твір навіть за відсутності розгорнутого сюжету.

Особливо поширеним способом драматургічної організації постановок, присвячених етнокультурному розмаїттю Одещини, є форма хореографічної сюїти. Вона дозволяє об’єднувати кілька танцювальних епізодів, кожен із яких представляє окрему народну традицію, у межах спільного художнього задуму. При цьому важливим завданням балетмейстера є не лише послідовне представлення різних танців, а й створення між ними змістового та композиційного зв'язку.

Прикладом такого підходу є хореографічна сюїта у виконанні зразкового хореографічного ансамблю «Конфетті», у якій представлено танцювальні традиції українців, болгар, молдован і гагаузів. Основною ідеєю постановки є відображення етнокультурного розмаїття Бессарабії та взаємозв'язку народів, які проживають на її території. Сам твір композиційно побудований із 5 частин. Це

загальний вихід окремих представників етнічних груп, наступна частина молдавський танець, далі болгарська спільнота демонструє красу та багатство народу, після танцюють гагаузи, так як вони дуже схожі за музичним звучанням і хореографічним матеріалом і завершують сюїту українським ліричним жіночим танцем, а потім всі національні меншини починають використовувати загальну частину під український музичний супровід.

Ще одним прикладом поєднання різних спільнот Одещини є хореографічна сюїта у виконанні народного ансамблю народного танцю “Бессарабський сувенір” під назвою “Віночок Бессарабії”. Експозиція танцю починається з виходу дівчини українки з віночком до якої приєднуються інші етнічні групи прив'язуючи стрічку до її вінка. За структурою побудови сюїта складається з семи частин різних спільнот Одещини. Кожна з яких демонструє красу, традиції та хореографічну лексику народів світу. В постановці використано багато музичного матеріалу молдавський танець “Жок”, польська “Мазурка” болгарське хоро. Музичний матеріал відображає багатство та різноманітність культурного надбання Південної частини Одещини. Кульмінацією всієї танцювальної постановки було єднання різних національностей у загальне коло тримаючись за руки. Воно символізує об'єднання людей та не розривний зв'язок між різними етнічними групами, які проживають на території сучасної Одеської області.

Ці хореографічні постановки показують наскільки багатонаціональний етнічний склад населення Бессарабії і унікальний в своєму роді.

Ще одним прикладом сценічного втілення танцювальних традицій Одещини є масштабний хореографічний проєкт, створений в Одесі до 30-річчя Незалежності України. У постановці взяли участь представники різних хореографічних колективів міста та області, які продемонстрували танцювальні традиції етнічних спільнот регіону.

Особливістю цього сценічного твору є велика форма, у якій окремі етнокультурні епізоди об’єднуються спільною ідеєю. Постановка розпочинається

загальною сценою збирання пшениці, що створює образ спільної праці та взаємодії людей. Використання пісенного матеріалу, вигуків і підспівування посилює зв'язок сценічної дії з народними традиціями.

Подальший розвиток постановки побудований на послідовному представленні танцювальних культур різних етнічних спільнот. У сценічному творі відображено українські, болгарські, молдовські, єврейські, гагаузькі, грецькі, албанські та грузинські традиції. Кожен танцювальний епізод виступає окремою частиною загальної композиції, а їхнє поєднання формує образ багатокультурного середовища Одещини.

Кульмінацією постановки є спільне виконання українського танцю всіма учасниками. Такий фінал виконує не лише композиційну, а й ідейно-художню функцію, оскільки підкреслює єдність різних етнічних спільнот у межах українського культурного простору.

Основними балетмейстерськими засобами в цьому випадку є використання масової композиції, театралізація сценічної дії, поєднання різних етнокультурних епізодів та створення спільної кульмінації. На відміну від камерніших сюїт, масштаб постановки дозволяє використовувати значну кількість виконавців, створювати розгорнуті композиційні побудови та посилювати видовищність сценічного твору.

Порівняння розглянутих постановок дозволяє визначити спільні підходи до сценічного втілення танцювального фольклору Одещини. Насамперед це використання форми хореографічної сюїти, яка дає можливість об'єднати різні етнокультурні традиції в межах одного художнього задуму. Важливу роль відіграють послідовне представлення окремих танцювальних епізодів, їхнє контрастне зіставлення, використання символічних образів та створення спільного фіналу.

Водночас кожна постановка має власні особливості балетмейстерського вирішення. У сюїті ансамблю «Конфетті» основний акцент зроблено на

послідовному представленні різних танцювальних традицій та їх композиційному об'єднанні. У творі «Віночок Бессарабії» важливим засобом художньої виразності виступає предметний символ, який забезпечує розвиток основного образу. У масштабному хореографічному проєкті до 30-річчя Незалежності України провідну роль відіграють масовість, театралізація та створення узагальненого образу багатокультурного регіону.

Таким чином, у розглянутих постановках найбільш виразно простежуються композиційні та драматургічні засоби сценічної трансформації танцювального фольклору. Вони проявляються в поєднанні різних танцювальних епізодів, зміні їхньої послідовності, створенні наскрізних художніх образів, використанні символіки та побудові композиційно завершеного фіналу.

Висновки до розділу 2

Отже, перенесення фольклорного матеріалу в сценічний простір супроводжується зміною його функціонального призначення, композиційної організації та характеру виконання. При цьому сценічна інтерпретація передбачає не лише відтворення традиційного танцю, а й можливість його художнього переосмислення відповідно до творчого задуму балетмейстера.

Основними підходами до сценічного втілення фольклорного матеріалу є збереження першоджерела, його сценічна обробка та створення авторського хореографічного твору на основі автентичних мотивів. Важливими принципами цього процесу є збереження характерних ознак традиційного танцю, художня цілісність, сценічна доцільність, врахування національної та регіональної своєрідності, а також творче переосмислення фольклорного матеріалу. Особливого значення ці принципи набувають під час роботи з танцювальними традиціями Одещини, які характеризуються етнокультурним розмаїттям та наявністю локальних особливостей.

На основі аналізу сценічних постановок, присвячених танцювальному фольклору Одещини, визначено, що найбільш виразно в них представлені композиційно-драматургічні засоби, зокрема поєднання різних етнокультурних епізодів, використання контрасту, символічних образів та спільного фіналу. Важливе місце посідає форма хореографічної сюїти, яка дозволяє об’єднувати танцювальні традиції різних народів у межах єдиного художнього задуму.

Таким чином, сценічна інтерпретація танцювального фольклору Одещини є процесом поєднання традиційного матеріалу з художніми засобами народно-сценічної хореографії. Визначальним чинником збереження етнокультурної своєрідності при цьому виступає врахування характерних особливостей танцювальної лексики, композиції, музично-ритмічної організації та виконавської манери. Обґрунтоване використання балетмейстерських засобів дозволяє розширювати художні можливості фольклорного матеріалу, зберігаючи його зв'язок із традиційною танцювальною культурою.

РОЗДІЛ І. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БЕССАРАБСЬКИЙ ВІНОЧОК»

1.1. Основні характеристики хореографічної сюїти

Тема: єднання національних меншин Одещини під час відзначення традиційних свят.

Ідея: показати засобами хореографічного мистецтва консолідацію багатонаціональної Бессарабії.

Вид: народна хореографія.

Форма: хореографічна сюїта.

Жанр: лірико-побутовий.

Час дії: XIX ст., літо, липневий теплий день;

Місце дії: Україна, Одеса, майданчик, де люди збирається для відпочинку та єднання різних спільнот Півдня Одещини.

1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика

- 2 дівчат українок – найкрасивіша, найвправніша, наймиліша, найкраща дівчина міста, дочка заможного пана.
- 2 парубків українців – найвправніший, найспритніший, молодий, сильний, добрий, сміливий, благородний, веселий.
- 2 дівчат болгарок – стримані, відкриті, емоційні.
- 2 парубків болгар – молоді, харизматичні, темпераментні.
- 2 дівчат єврейок – скромні, гідні, енергійні
- 2 парубків євреїв – елегантні, чемні.
- 2 дівчат молдаванок – веселі, юні, життєрадісні, кокетливі.
- 2 парубків молдаван – молоді, сильні, завзяті, веселі.

1.3. Лібрето

Юнаки та дівчата, зустрівшись ввечері на майданчику, де молодь збирається для відпочинку, починають разом танцювати та веселитись. Під час танцю кожна з національних меншин, що проживають на території Одещини виходить на центр та показують свої вміння. Всі останні учасники підтанцьовують. Кульмінацією танцю є те що всі учасники об'єднуються в коло та тримаючись за руки, починають танцювати всі разом.

1.4. Розгорнутий зміст

Одного літнього теплого дня юнаки та дівчата зустрілись після довгого робочого дня на майданчику, де молодь збирається для відпочинку. Танцюють болгарське хоро, молдавський жок, український козачок. Дівчата і хлопці кружляють, всміхаються та радіють. Починається все з того що всі одне з одним вітаються, діляться новинами, емоціями. На центр площадки, на якій танцювали друзі, виходять парубки болгари і починають заводити всіх своєю енергією. До них від'єднуються дівчата болгарки, які так само підтримують їх і починають активно та вправно їм докоряти, хто з них більш спритніший. Всім хлопцям закортіло з ними потанцювати і вони починають діалог у танці. Потім під час танцю вони об'єднуються в пари. Після такого бурхливого танцю болгар на центр виходять євреї. Вони стримано починають вітатися парубки з дівчатами запрошуючи партнерок в пари до танцю. Дівчата починають хизуватися своєю вродою, хлопці в свою чергу мужністю. Після врівноваженого єврейського танку, свої вміння вирішують продемонструвати молдавани. Хлопці разом із дівчатами починають танець жок. І врешті решт після запального молдавського драйву, виходять на центр парубки та дівчати українці. Вони майже відразу починають запрошувати один одного до танцю та продовжують кружляння вже в парах. Далі всі вже в незмозі чекати починають до них до єднуватись утворюючи спільне коло, що символізує єдність всі національних меншин і завершують танок вже

усі разом.

1.5. Драматургія.

Драматургія частин сюїти

Частина 1 (хороводна)

Експозиція: хлопці та дівчата зустрічаються один з одним на майданчику.

Зав'язка: юнаки запрошують подружок до танцю, дівчата погоджуються та стають до пари.

*Розвиток дії :*пари переміщуються по площадці, виконуючи основні переміщення танцю.

Кульмінація: зустріч різних національних меншин.

Частина 2 (Болгарський танець)

Експозиція: вихід юнаків та дівчат.

Зав'язка: всі починають танцювати, група хлопців та дівчат почерзі привертають до себе увагу.

Розвиток дії: Парубки змагаються з дівчатами один з одним, показують себе з кращого боку.

Кульмінація: кожен демонструє свою впевненість, майстерність та енергійність.

Розв'язка: Розділившись на пари, компанія дотанцьовує свій традиційний танець.

Частина 3 (Єврейський танець)

Експозиція: вихід хлопців та дівчат на центр площі.

Зав'язка: дівчина байдужа до хлопця і вона показує це своїми рухами та мімікою.

Розвиток дії: не зважаючи на байдужість, хлопець намагається сподобатись дівчині. Через деякий час красуня все ж таки звертає на нього увагу, танцює з ним більш охоче. Пара продовжує танцювати разом.

Кульмінація: загальне виконання танцю.

Розв'язка: один хлопець налякав їх, але це був жарт, бо насправді друзі дуже зраділи за новоспечену пару.

Частина 4 (Молдавський жок)

*Експозиція :*пари, танцюючи, просуваються по площадці.

Зав'язка: хлопці запрошують дівчат до танцю.

Розвиток дії: парубки та дівчата демонстрували свою віртуозність, майстерність та спритність.

Кульмінація: складну танцювальну техніку робить.

Розв'язка: друзі разом з парами закружляли у вирі танцю.

Частина 5 (Український танець)

Експозиція: пари, танцюючи, просуваються по площадці.

Зав'язка: хлопці разом із дівчатами заграючи одне до одного танцюють.

*Розвиток дії :*парубки та дівчата демонстрували свою спритність та показували складну танцювальну техніку.

Кульмінація: запрошення всіх учасників до спільного виконання танцю.

Розв'язка: всі спільноти разом завершують святкування.

Загальна драматургія сюїти

Експозиція: вихід різних представників національних спільнот Бессарабії. Хлопці з дівчатами зустрічаються один з одним, вітаються. Хлопці запрошують подружок до майбутнього танцю.

Зав'язка: Юнаки та дівчата, танцюють на радощах від закінчення трудового дня.

Розвиток дії: кожна з спільнот демонструє красу та багатство своїх звичаїв та традицій. Першими розпочинають болгарська спільнота, далі танцюють єврейська спільнота за ними йде молдавська меншина і закінчують все українська спільнота.

Кульмінація: запрошення всіх учасників до загального коло, що символізує єдність та нерозривність зв'язків між різними меншинами.

Розв'язка: компанія, завершує веселе святкування, спільним виконання танцю, в якому всі намагались показати свої здібності та майстерність.

1.6. Музичний аналіз.

У хореографічному творі «Бессарабський віночок» використовуються мелодії народної музики різних національних спільнот Півдня України, а саме Одещини у виконанні інструментального ансамблю. Повний твір містить 5 частин.

Весь музичний матеріал складається з 476тактів. Загальне звучання – 7 хвилин 37 секунд.

І частина.(00:00-2:06)

Використовується фрагмент музичного супроводу української народного пісні «Зеленеє жито зелене» в обробці для вокально – інструментального ансамблю. Складається із 57 тактів, триває 2 хвилини 06 секунд.

Розмір 2/4.

Лад: мажорний.

Темп:Alegrettomoderato (помірно).

Динаміка:від mf до f.

Перша частина починається з оркестрового чотиритактового вступу у більш жвавішому і стрімкому темпі, ніж основний темп частини, та готує глядача до піднесеного настрою основної частини. Основна тема звучить у хоровому виконанні з оркестровим акомпанементом протягом 16 тактів. Трохи повільніше та урочисто повторюється 8 тактів, які виконує хор разом із оркестром. Далі змінюється тональність і наступні 16 тактів звучать лише в оркестровому

виконанні. Останні кілька тактів свідчать про закінчення частини і виконуються повільніше, ніж основний темп, з повторенням останньої музичної фрази.

ІІ частина.(2:07-3:43)

Використовується фрагмент музичного супроводу болгарського народного танцю в обробці для змішаного оркестру.

Складається із 142 тактів, триває 1 хвилина 36секунд. Розмір 2/4.

Лад: мажорний. Темп:Vivo (жваво). Динаміка: від mp до f.

Частина жвава, з контрастною динамікою, піднесеним, бравурним характером. Спочатку 16 тактів на f, потім протягом двох періодів чергуються і контрастують проведення теми mf та mp. Далі йде повторення початкового музичного матеріалу частини, після чого двічі по 8 тактів з використанням поступового diminuendo і незначного заповільнення темпу на кожному з відрізків. Дана частина завершується у більш спокійному характері і дінамікою порівнянні з початком.

ІІІ частина (3:44-4:48)

Використовується фрагмент музичного супроводу єврейського народного танцю «7-40» у виконанні оркестру.

Складається з 64 тактів, триває 1 хвилину 04 секунди.

Розмір 2/4.

Лад: мінорний.

Темп: Andante (помірно). Динаміка:від p до mf.

Мінорний лад додає звучанню ліричності. Починається повільно перші 8т., далі ще стільки ж тактів прискорюється. Ця частина готує слухача і глядача до наступної, найбільш рухливої та динамічно насиченої частини.

IV частина.(4:49-5:40)

Використовується фрагмент музичного супроводу молдавського народного танцю «Жок» в оркестровому виконанні.

Складається з 80 тактів, триває 49 секунд. Розмір 2/4.

Лад: мажорний. Темп:Presto (швидко). Динаміка: від mp до f.

Це фінальначастина з досить рухливим темпом і акцентованими акордами на третій долі. Динаміка від mf до f звучить протягом 4 музичних періодів в бравурному і піднесеному характері. Далі вступає соліст хору, що зумовлює зменшення динаміки в акомпонементі до mp, але темп залишається незмінним. Між фразами соліста звучать маленькі оркестрові програші, соліст знову заспівує, але більш енергійно. Частина завершується з більшою динамікою, насиченою оркестровою фактурою, урочисто підсумовуючи увесь музичний матеріал сюїти.

V частина. (5:41-7:37)

Використовується фрагмент музичного супроводу українського народного танцю в оркестровому виконанні.

Складається з 172 тактів, триває 1 хвилину 56 секунд. Розмір 2/4.

Лад: мажорний. Темп:Presto (швидко). Динаміка: від mp до f.

Це фінальна частина з досить рухливим темпом і акцентованими акордами на сильній долі. Динаміка від mf до f звучить протягом 4 музичних періодів в бравурному і піднесеному характері. Далі вступає хор, що зумовлює зменшення динаміки в акомпонементі до mp, але темп залишається незмінним. Між фразами хору звучать маленькі оркестрові програші, знову заспівує, але більш енергійно. Частина завершується з більшою динамікою, насиченою оркестровою фактурою, урочисто підсумовуючи увесь музичний матеріал сюїти.

1.7. Костюми (зображення та опис).



Костюм дівчини (болгарки): Основною частиною жіночого болгарського національного вбрання виступає сарафан. Умовно цей одяг можна розділити на 2 підвиди:

– сукман, що представляє собою виріб з рукавами або без їх наявності, декороване тасьмою і різними вишивками. Сукман — головний елемент жіночого вбрання, що являє собою тунікоподібну сукню (з рукавами або без), багато декоровану тасьмою, вишивкою та доповнену яскравим розписним фартухом. Особливістю сукмана вважається ошатний, розписний фартух;

– сайа – сорочка з рукавами різних фасонів і спідниці. Особливістю Сайа є оригінально розшиті манжети і воріт. Головні убори та прикраси — жінки зазвичай носили шовкові хустки (чумберь), часто прикрашаючи їх живими квітами з лівого боку.



Костюм парубків (болгар): Чоловічі костюми поділяють на два основних стилі залежно від кольору:

• Белодрешна (світла) — традиційний давніший тип із білого полотна (тунікоподібна сорочка, штани-беневрети) та яскравими вишивками.

• Чернодрешна (темна) — сформувалася пізніше (кінець XVIII — XIX ст.) у темних тонах: широкі штани з низьким кроєм (потури або шальвари), темні жилети. Широкий вовняний пояс шириною 15-30 сантиметрів червоного або темного кольору, прикрашений латунними наклепками.Взуття – шкіряні чоботи з м’якими халявами.

Головний убір – хутряна шапка із чорної овчини (калпак) або фетровий капелюх. Шкіряне взуття — царвули (опанки) з намотками або вовняними шкарпетками.



Костюм хлопців (євреїв):

Кіпа (ярмарка): Невелика кругла шапочка, яку носять чоловіки на знак смирення перед Всевишнім і усвідомлення того, що Бог є вище за людину.

Таліт: Молитовне покривало (біле або чорне з чорними чи синіми смугами) з китицями (*ццицит*) по краях, які нагадують про 613 заповідей Тори. Вирізняють *таліт-гадоль* (великий, для ранкової молитви) та *таліт-катан* (менший, що носять під одягом).

Капота (або сюртук): Довгий чорний піджак або пальто, що символізує скромність і самопожертву. Фасон зазвичай залишається незмінним; святкові варіанти можуть бути шовковими.

Пейси та борода: За заповіддю Тори не стригти скроні («не стрижи країв»), багато чоловіків носять довгі локони (пейси) та бороду



Костюм дівчат (єврейок): закритий одяг: Спідниця має бути щонайменше на 10 см нижче колін, плечі, ключиці, спина та лікті обов'язково закриті, одяг не повинен бути обтислим.

•Покриття голови для заміжніх жінок: Заміжні єврейки покривають волосся хусткою або спеціальною перукою (шейтель).



Молдавський національний костюм

Костюм хлопців (молдаван): біла сорочка, з відкладним коміром, з довгими рукавами на манжетах, оброблених вишивкою. Поясний одяг: вузькі білі штани (іцарі або ізцарі), які носили пастухи, та широкі штани (ізмене) для землеробів. Верхній одяг: сукняні свитки, безрукавки з хутра або шкіри, а також вивернуті хутром договір кожухи й бурки Пояс широкий шкіряний або довгий вовняний пояс яскравих кольорів (найчастіше червоний). Взуття – чорні шкіряні чоботи з м’якими халявами. Головний убір – Висока каракулева шапка (кушма) взимку або повстяний / солом'яний капелюх улітку.

Костюм дівчат (молдаванок): сорочка – довга біла вишита сорочка з багатим орнаментом (переважають білий, чорний, червоний кольори з додаванням синього та зеленого). Спідниця (катринца) – головний елемент жіночого вбрання — це шматок вовняної тканини, обернутий навколо стегон і закріплений на талії поясом. Пояс – тканий або шкіряний пояс, який підтримував спідницю та формував силует. Верхній одяг – жилети, оздоблені тасьмою чи хутром. Взуття - легкі шкіряні туфлі (опінки).



Український національний костюм

Костюм хлопців (українців): біла сорочка, з відкладним коміром, з довгими рукавами на манжетах, оброблених вишивкою, виготовлена із льону. Поясний одяг: штани (шаровари) широкі штани червоного або синього кольору, що збиралися на талії за допомогою шнурка (очіпа) або пояса. Верхній одяг: сукняні свитки, жупан або кожух, безрукавки з хутра або шкіри, Пояс широкий шкіряний або довгий тканий пояс з яскравих кольорів (найчастіше червоний). Взуття – чорні шкіряні чоботи з м'якими халявами.

Костюм дівчат (українок): вишиванка - сорочка з домотканого полотна, оздоблена вишивкою на рукавах (поликах), пазусі та комірі. Поясний одяг: плахта (домоткана клітчаста тканина, що обгорталася навколо стану), запаска або фартух. Верхній одяг – керсетка, кептар чи летник, які вдягали поверх сорочки. Пояс – ткана крайка, яка підтримувала плахту та формувала силует. Головні убори та прикраси - віночки з стрічками, хустки, а також традиційні намиста (коралі, дукачі), кількість рядів яких свідчила про достаток родин.

1.8. Світлова партитура.

Світло загальне біле протягом всієї хореографічної сюїта.

РОЗДІЛІІІ. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БЕССАРАБСЬКИЙ ВІНОЧОК»

Умовні позначення:

 - Дівчина з віночком


1,2,3,4,5,6,7,8 1,2,3,4,5,6,7,8

відповідно до порядкового номеру;

 - позначення місця, на якому опинеться учасник або учасниця після переміщення;

 -учасники в парі тримаються за руку;

 -основний напрямок переміщення учасників на кокретний такт;

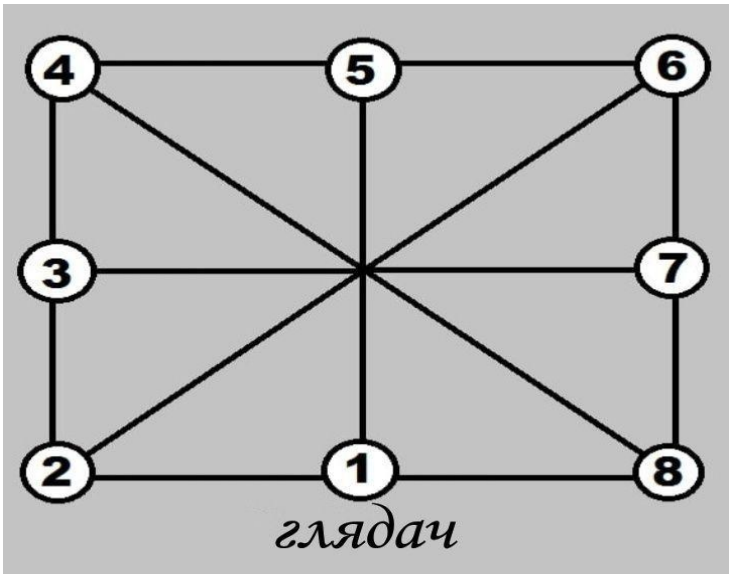
 - напрямок переміщення учасників на наступний такт;

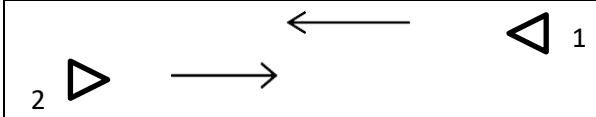
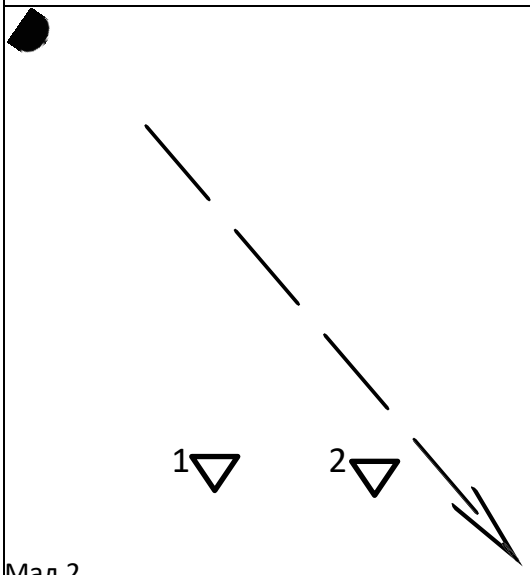
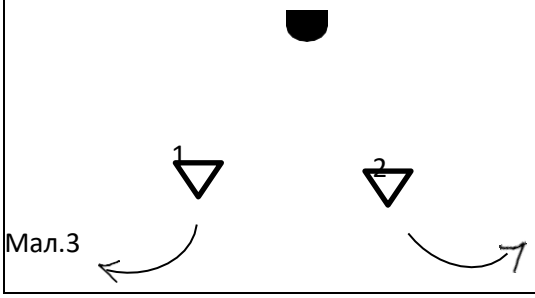
 - рух учасників по невеликій дузі;

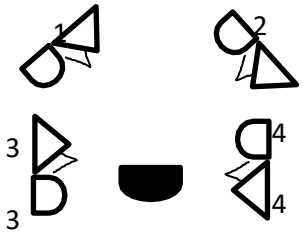
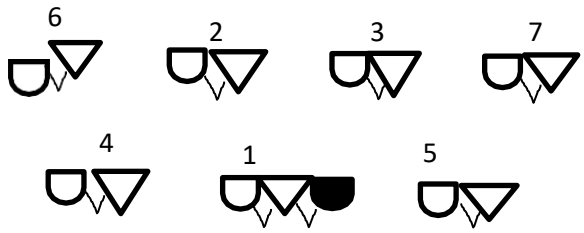
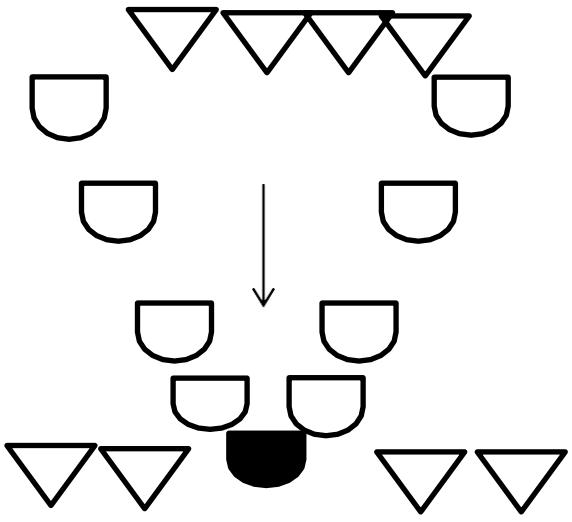
 - рух учасників по загальному півколу за годинниковою стрілкою;

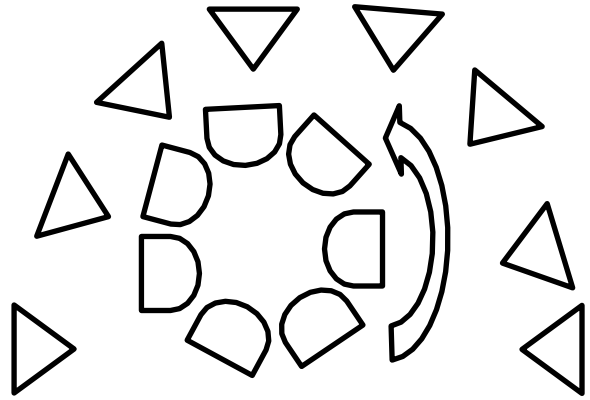
 - рух учасників по загальному півколу проти годинникової стрілки.

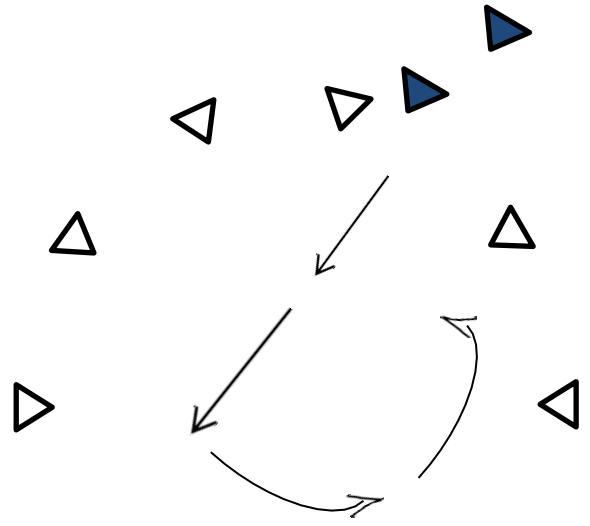
Точки залу

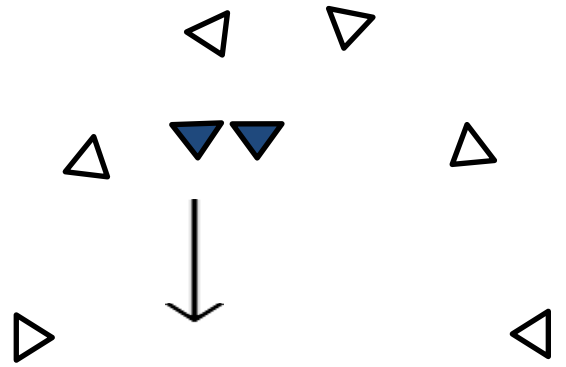
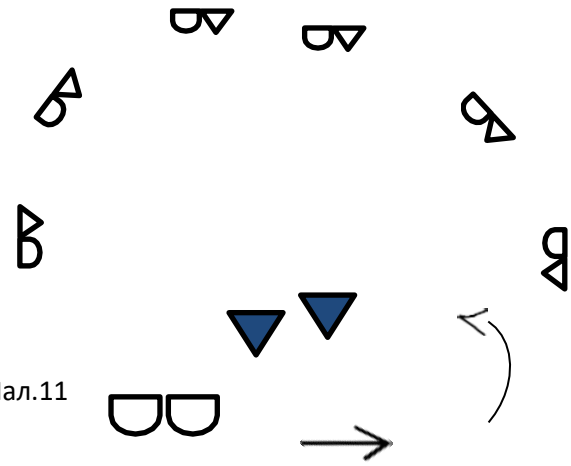
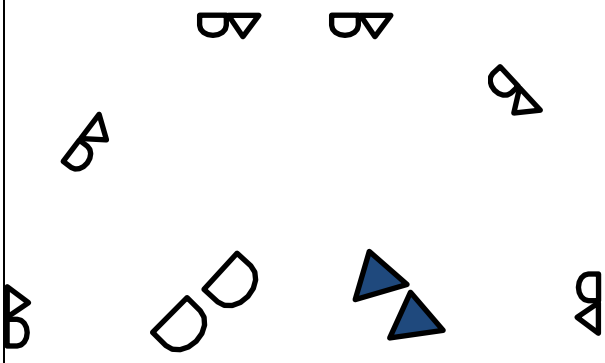


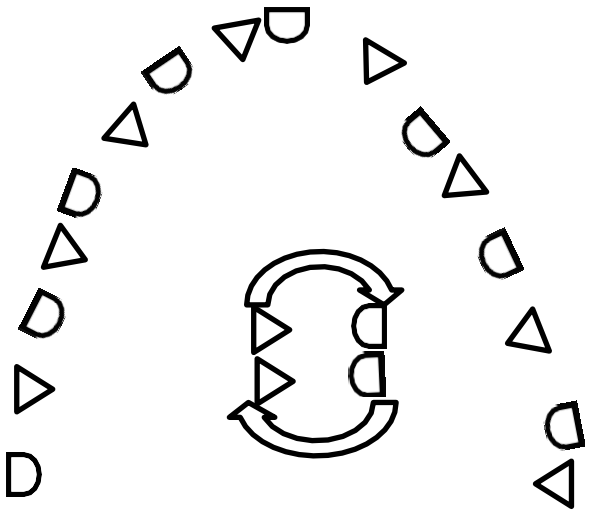
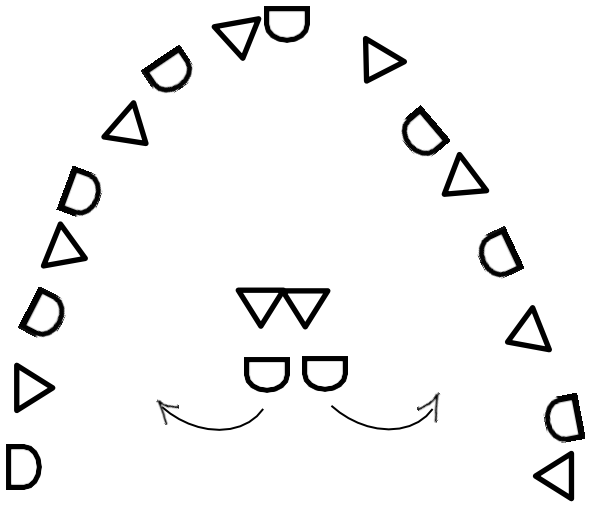
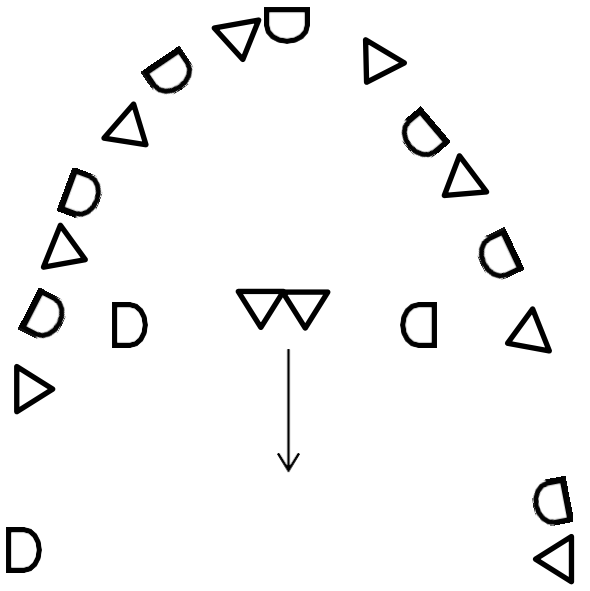
2.1.Графічне зображення танцю	2.2.Опис хореолексики
Перша частина **Муз.розмір 2/4**	
 Мал.1	1-4 т. пуста площадка. 5т. 2 хлопців українців вздовж задника починають виходити та виконують sissonne 6т. fouetté обличчям в точку №1. 7-10 т. звичайним крок рухають в напрямку точки зали №1.
 Мал.2	11-14 т. з лівого кута виходить дівчина з віночком зальотним кроком по діагоналі в точку №8.
 Мал.3	15-18т. хлопці залишають сцену, а дівчина з точки №8 по невеликій дузі рухається в напрямку центру майданчика.

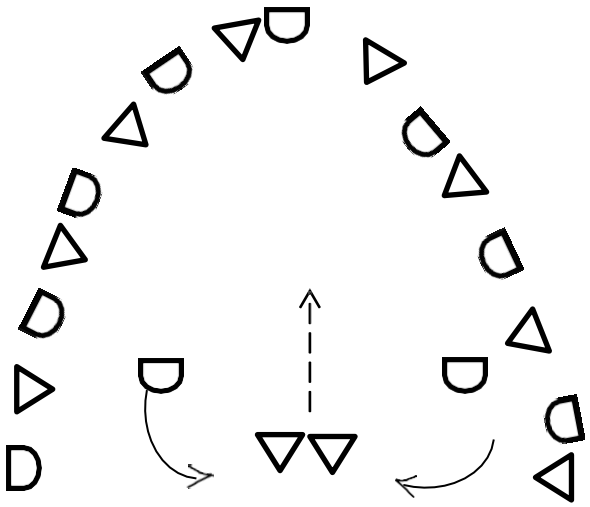
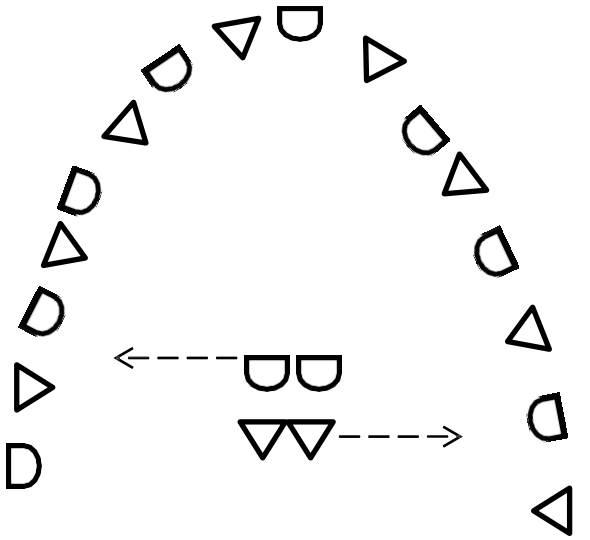
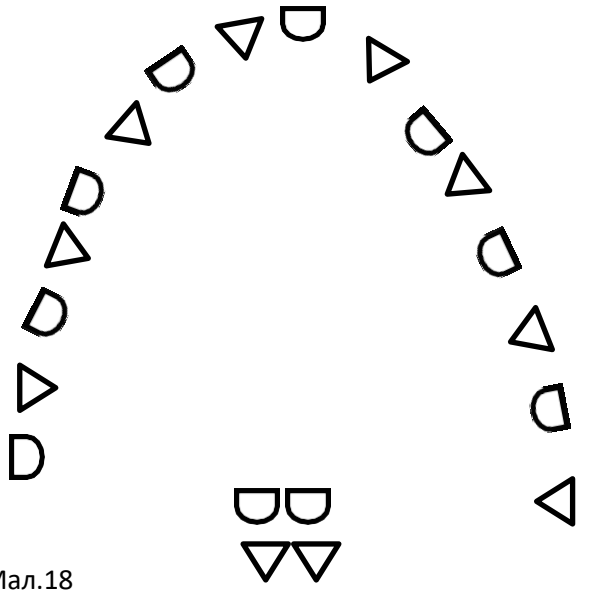
 Мал. 4	19-22т. З правої та лівої куліси починають з’являтися болгари. Виходячи звичайним кроком та вітаються з дівчиною солісткою, зав’язуючи їй на віночок стрічку.
 Мал. 5	23-26 т. з’являються парами основним танцювальним кроком євреї, які також пов’язують стрічку на вінок.
 Мал.6	27-34 т. учасники парами на центрі площадки виконують імпровізаційну комбінацію шикуючись в певний малюнок.
	35-38 т. всі учасники рухаються вперед в точку зали №1 танцювальним кроком. 39-42т. учасники виконують уклін та вітаються з глядачами.

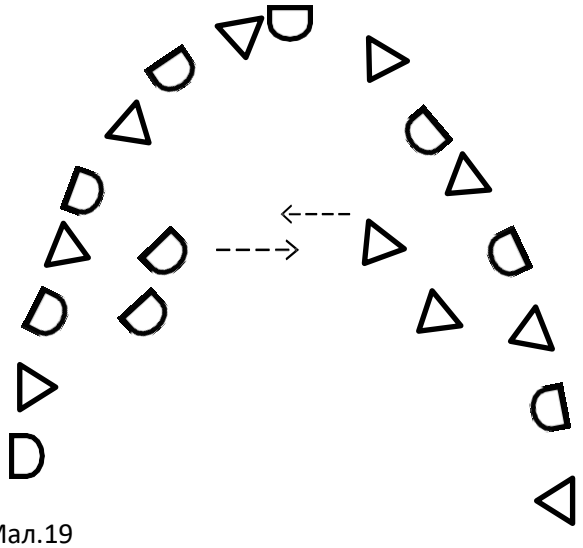
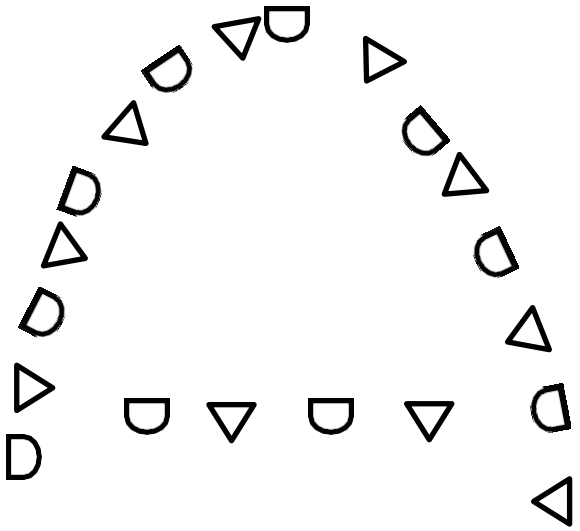
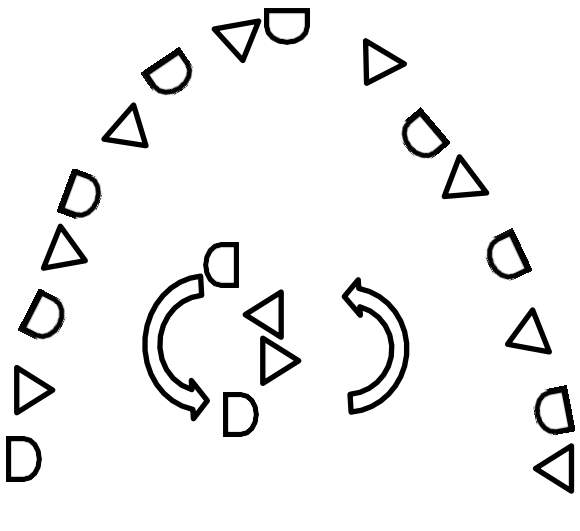
 Мал.7	
 Мал.8	43-58т. хлопці розходяться на півколо, дівчата утворюють загальне коло і виконують degage обличчям та повертаються спиною до центру кола.

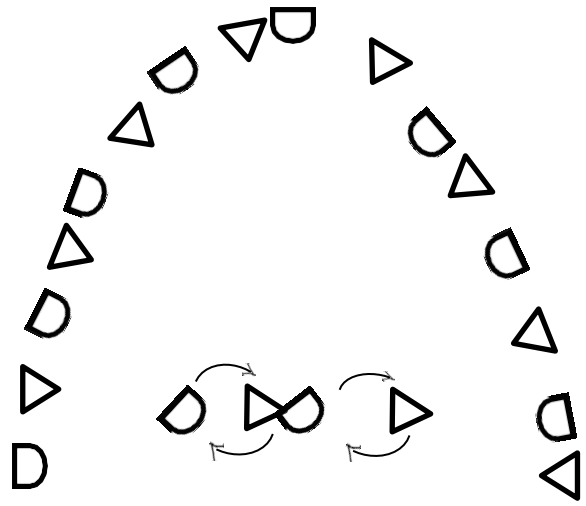
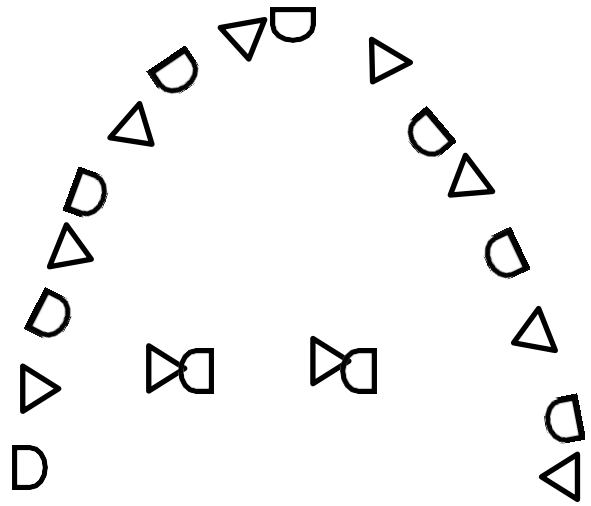
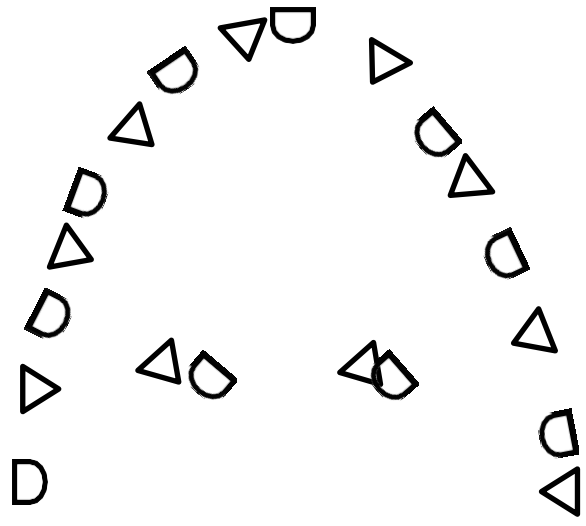
Друга частина (Болгарія) **Муз.розмір2/4**	
 Мал.9	59-66т. вступ до 2 частини 67-82 т. з лівого нижнього кута площадки з’являються хлопці болгари рухаючись в точку №2. Потім починають рухатись в напрямку точки залу №7 та повертаються обличчям в точку №1.

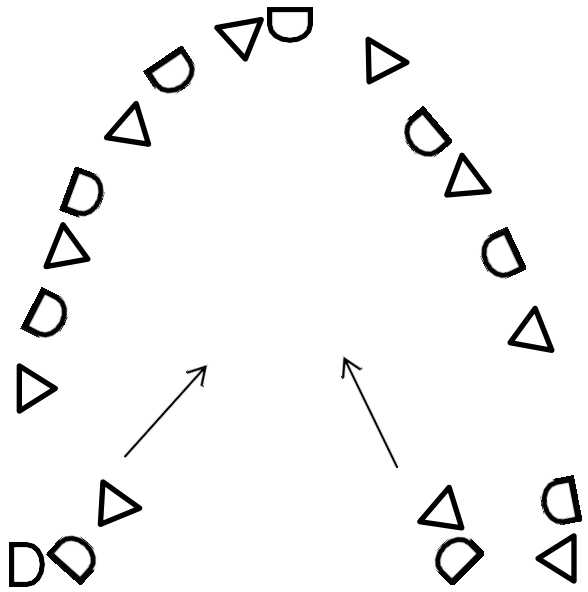
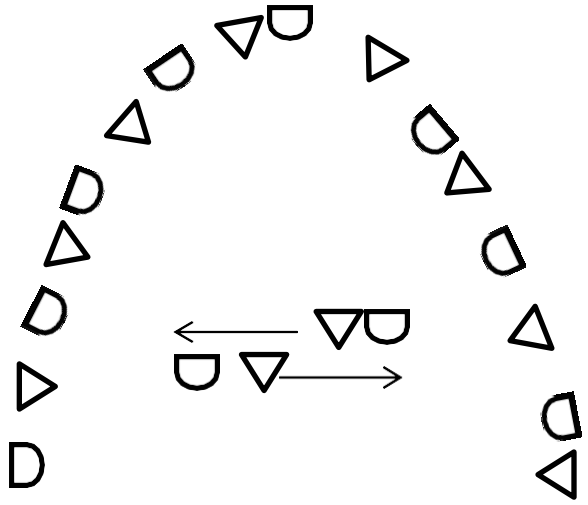
 Мал. 10	83-102т. хлопці просуваються потрійним кроком тримаючись за пояси вперед до глядача. На останні 4т. сідають в коліно, корпус притиснутий до коліна, виконують рух плечима.
 Мал.11	103- 118 т. вихід дівчат болгарок вздовж авансцени в напрямку точки №7 та продовжують рухатись по півколу та стають обличчям в точку зали №8. Рухаються звичайним кроком тримаючись за руки.
 Мал.12	119-134т. 2 ⌓ в центрі починають виконувати комбінацію №1 в точку зали №8 тримаючись за руки. 135-142т. хлопці виконують викидання ніг через зігнуте коліно 2 рази по черзі. 143-150т. ⌓ продовжують виконувати потрійний крок з роботою корпусу .

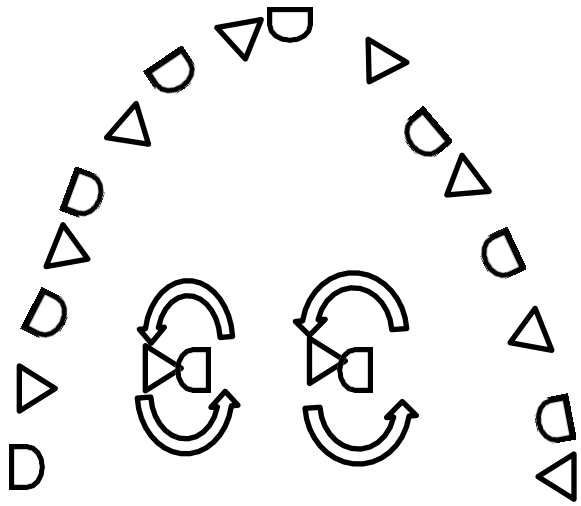
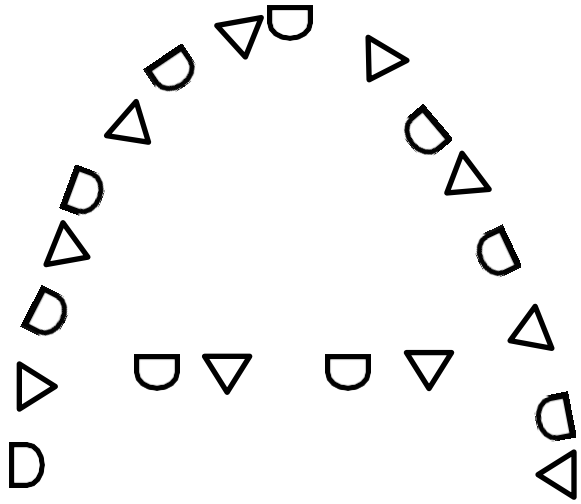
 Мал.13	151-158т. . учасники починають рухатись по колу за годинникової стрілки (4 біги коліна попереду зігнуті 2 потрійних переступання, повторюємо 2 рази) в парах. Роблять 1 коло повертаючись на свої місця. 159-162т. всі болгари виконують 4 потрійних переступання з розворотом тазостегнового суглобу в діагоналі.
 Мал.14	163-166т. △ починають зміщуватись до центру звичайним бігом коліна попереду. ⊃ дівчата розходяться в напрямку куліс.
 Мал.15	167-170т. хлопці починають рухатись в напрямку точки №1 рухом свійколіно. 171-174т. хлопці виконують біг піднімаючи ноги вперед згинаючи в колінах.

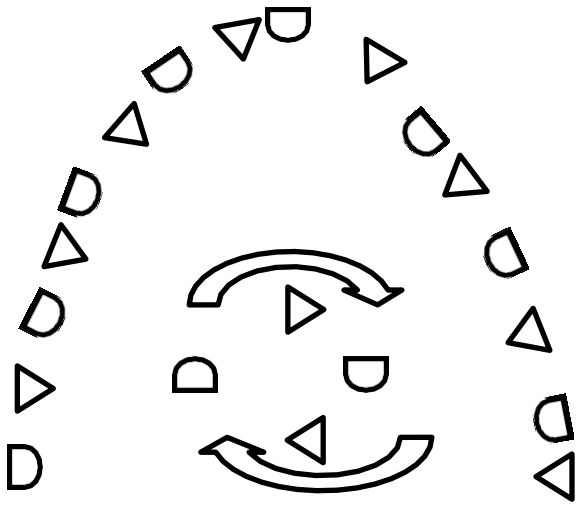
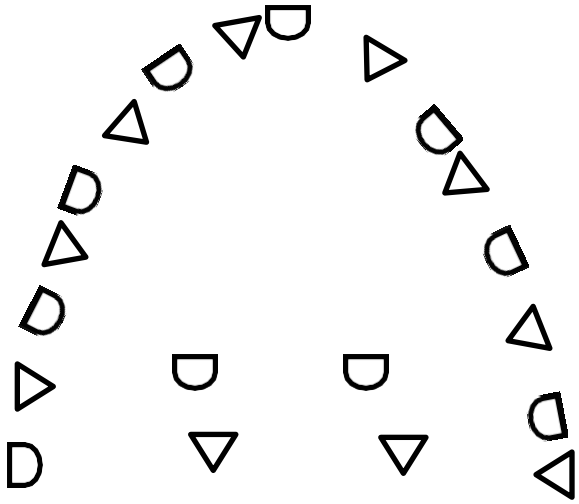
 Мал.16	175-186т. хлопці починають рухатись назад піднімаючи коліна вперед . Дівчата в цей час сходяться до центру.
 Мал.17	187-196 т. учасники лініями переміщуються в сторони, змінюючи напрямок руху зі сторони в сторону. 197-198т. учасники виконують 2 удари всією стопою з розворотом корпуса в точку №3 та №7.
 Мал.18	199-202т. хлопці нахиливши тулуб вперед роблять 4 кроки назад потім 2 вперед і сідають в коліно. Дівчата свою чергу роблять розгін вперед і потім обходять хлопців та стають за ними, піднімаючи праву руку до гори.

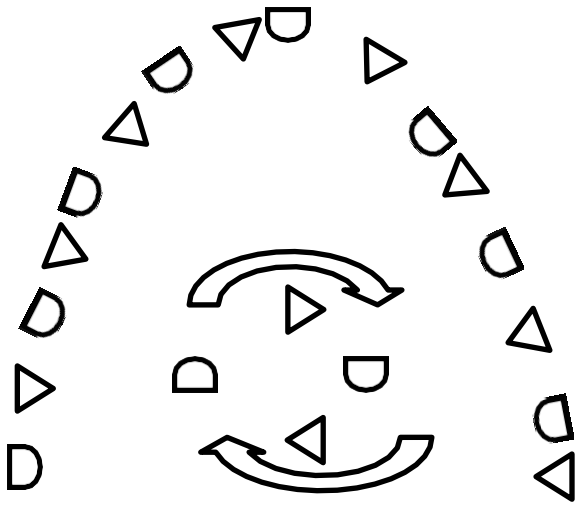
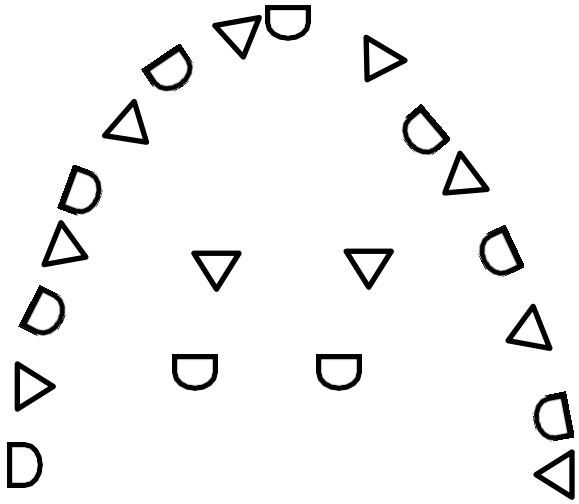
Третя частина (єврейський) **Муз. розмір 2/4**	
 Мал.19	203-210т. вихід в діагоналях спільноти євреїв. Імпровізовано вітаються однин з одним. 211-216т. вихід хлопців та дівчат лініями змінюючись одне з одним крок підскоком та ногою в атетюд попереду. 217-218т. вихід в пари на центр зали.
 Мал.20	219-226т. віттяжка назад 2 біги захлест, теж саме з іншої ноги. Далі дівчата виконують потрійний крок з відкриттям руки в сторону також 2 рази і поворот навколо себе. 227-234т. хлопці виконують томбе на праву ногу перестрибують на іншу ногу виконуючи en lair, повторюючи це 2 рази. Далі підбігають до дівчини дають їй руки та запрошують на танець.
 Мал.21	235-250т. учасники починають рухатися парами по колу проти годинникової стрілки рухом жете, жете потрійний крок.

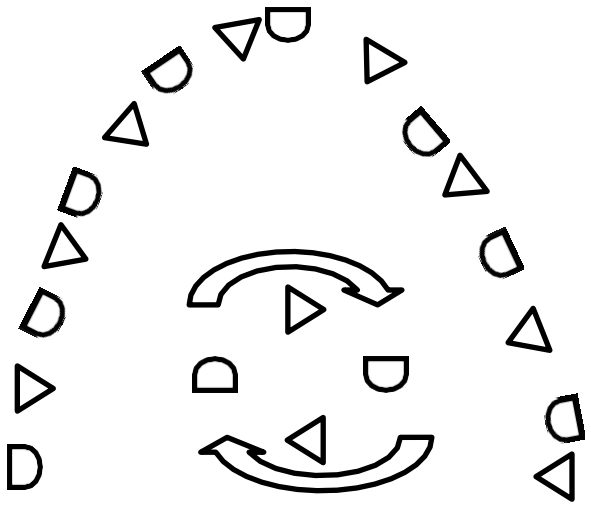
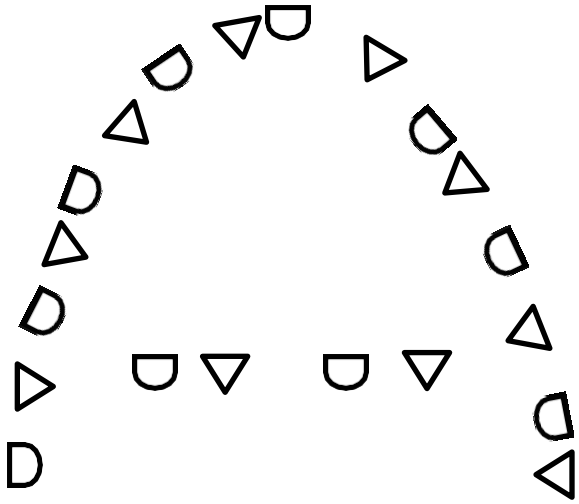
 Мал.22	251т. 2 зіскоки змінюючи 5 позицію ніг. 252т. 2 перескоки в атетюд з однієї ноги на іншу. 253-254т. витягнення ноги назад та зіскок повертаючись обличчям один до одного. 255-256т. 2 кроки на каблук міняючи ноги. 257-258т. стрибок та зміна місць хлопця та дівчини спинами .
 Мал.23	259-262т. з’єднуємо долоні партнері виконуючи крок на каблук. 263-264т. 2 балянсе починаючи до глядача.
 Мал.24	265- 266т. хлопці сідають в коліно та протягують руки партнерці. Дівчата виконують поворот в стають у фінальну позу піднімаючи руки в 3 позицію.
Четверта частина (Молдова) **Муз. розмір 2/4**	

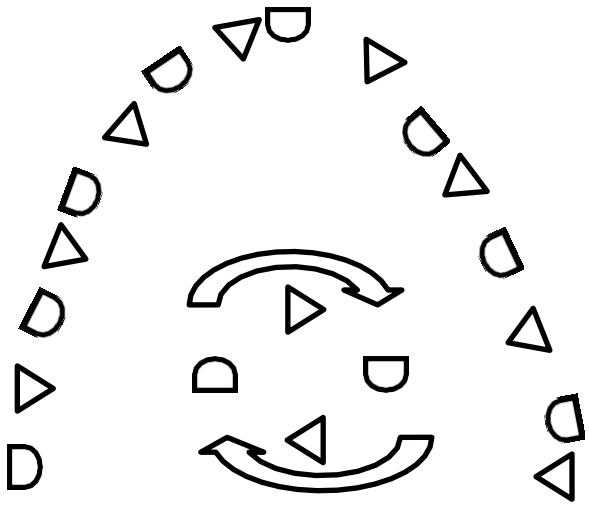
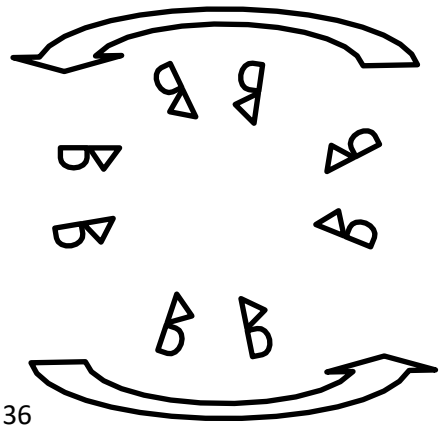
 Мал.25	267-270т. вихід хлопців та дівчат (молдаван) з точки №8 та № 2 в напрямку центру зали крок підскоками.
 Мал.26	271-278т. боковий крок з переміщенням пар в праву та ліву сторони відповідно.

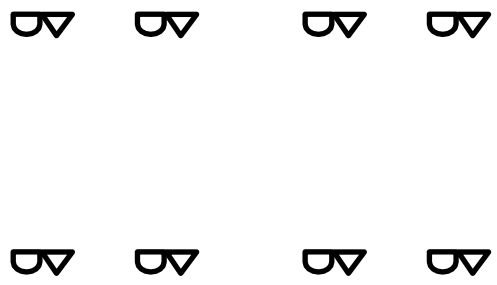
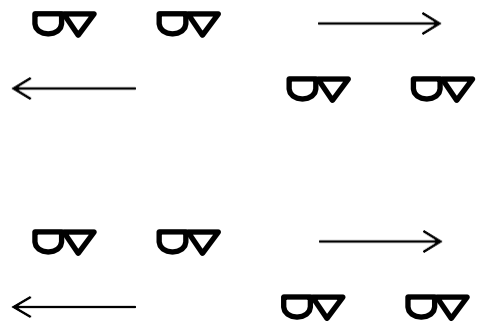
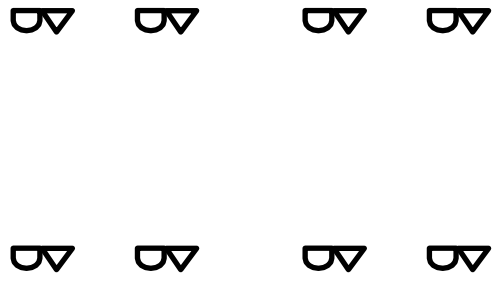
 Мал.27	279т. крок на каблук в парі обличчям один до одного. 280т. 2 біги захлест 281т. крок на каблук в парі обличчям один до одного з іншої ноги 282т. 2 біги захлест 283-286т. повороти в парі проти годинникової стрілки крок підскоком. 287-288т. 3 переступання ногами з витягненням ноги в атетюд 289-290т. 4 захлести.
 Мал.28	291т. 1/2 всі учасники виконують крок правою ногою на каблук навхрест. 1/2т. виконуємо крок лівою ногою вбік 292т. 1/2 підскок 1/2 переступання праву ногу ставимо назад та повертаємось через ліве плече назад в точку №7. 293-294т. повторити 291т та 292т. відповідно, повертаючись через ліве плече назад у точку №5. 295-296т. повторити 291-292т. відповідно та повернутися через ліве плече назад у точку №3 297-298т. повторити 291-292т. відповідно та повернутися через ліве плече назад у точку №1.

 Мал.29	299-306т. 2 пари по центру роблять коло та рухаються за годинниковою стрілкою рухом крок підскок 2 біги захлест. Дівчата зупиняються попереду хлопці за ними в інтервалах. 307- 310т. 4 підскоки ноги зігнуті попереду в колінах. Хлопці змінюються місцями з дівчатами та стають попереду.
 Мал.30	311-314т. 3 рухи ногою в колінному суглобі руки у хлопців за спиною у дівчат вздовж корпусу. Всі учасники виконують його в точку №8. 315-317т. повторити 311-314т. у точку номер№2. 318т. хлопці розвертаються обличчям до дівчат у точку №5. 319т. томбе у точку №4 у хлопців у дівчат у точку №8 з нахиленим вперед корпусом 320т. учасники виконують 2 біги захлест. 321-322т. повторити 319-320т. з іншої ноги у хлопців в точку №6, а в дівчат у точку №2. 323-324т. повторити 319-320т. відповідно. 325-326т. повторити 319-320т. з іншої ноги у хлопців в точку №6, а в дівчат у точку №2.

 Мал.31	327-330т. 2 хлопці та 2 дівчини змінюються місцями рухаючись по колу за годинниковою стрілкою.
 Мал.32	331т. всі учасники виконують крок на каблук правою ногою 332т. переступання з ноги на ногу і ліва нога залишається вільна. 333т. повторити 331т. з лівої ноги. 334т. повторити 332т. починаючи з лівої ноги та права нога залишається вільною. 335-336т. повторити 331-332т. відповідно 337-338т. повторити 333-334т. відповідно. 339-340т. хлопці просуваються в точку №3 дівчата в №7 перестрибуючи з ноги на ногу 341-342т. повторити 339-340т., але дівчата просуваються в точку №3 а хлопці №7. 343-346т. вистукування ногами об підлогу у всіх учасників тримаючись за руки. 347-350т. шене рухаючись лініями дівчата та лінія хлопців у точку №1, руки зігнуті в ліктях біля себе.
П’ята частина (Україна) **Муз. розмір 2/4**	

 Мал.33	351-362т. вихід 2 хлопців та 2 дівчат (українців). 363-386т. хлопці та дівчата українки починають рух по колу бігунцем за годинниковою стрілкою. 387-390т. хлопці та дівчата більшого кола сходяться до центру. 391-394т. об’єднуються в пари та виходять на авансцену.
 Мал.34	395-396т. балянсе на праву ногу вбік 2 захлести 397-398т. повторити 395-396 з іншої ноги. 399-402т. мотузочка починаючи з правої ноги, руки в дівчат в 3 позиції, в хлопців на поясі. 403-404т. зміна місць в парі спинами руки під час стрибка відкритті 2 позиції. 405-406т. повторити 403-404т. 407-408т. 2 тинка тримаючись за руки перший виконуємо в зовнішній бік. 409-410т. стрибок в оберті у хлопців піднімається права рука догори, у дівчат ліва. Поворот здійснюється спинами. 411-434т.

 Мал.35	411-434т. 2 пари учасників починають рух по колу за годинниковою стрілкою. Дівчата виконують бігунець, а хлопці крок стрибок робоча нога рівна.
 Мал.36	435-450т. всі учасники різних спільнот починають рухатись по загальному колу проти годинникової стрілки бігунцем в парах.

 Мал. 37	451-478т. 451-454т. 2 тинка хлопці починають в праву сторону, дівчата в ліву. Зміна місць в парах за допомогою біг захлесту. 455-458т. повторити 451-451т. з іншої ноги дівчата починають з правої, парубки з лівої. 459-466т. 4 оберти в парах, хлопці кружляють дівчат. 467-468т. крок вперед в точку №1 на праву ногу руки витягнуті в 3 позиції. 469-470т. поворот через праве плече права рука в 3 позиції, ліва на пояс. 471-474т. повторити 467-470т. з іншої ноги в другий бік. 475-478т. 2 підскоки руки в 3 позицію ніг та розкриття їх в 2 позицію рук на плечі.
 Мал. 38	479-486т. учасники в парах виконують просування вбік точки №3 та №7 рухом упадання. 487-494т. повторюють 479-486т. в іншому напрямку повертаючись на свої місця.
 Мал. 39	495-522т. учасники виконують загальну комбінацію. 495-496т. учасники виконують шосе випад хлопці у точку №3 дівчата у №7. 497-498т. повторити 495-496т. в іншу сторону. 499-500т. повторити 495-496т. 501-502т. повторити 497-498т. 503-504т. учасники виконують шосе хлопці у точку №8, а дівчата у №4. 505-506т. дівчата виконують оберт навколо себе на 360˚ через ліве плече. Хлопці стрибок з піджатими ногами під себе,

	повертаючись через ліве плече та зупиняючись обличчям у точку №1. 507-512т. хлопці виконують перекидку ніг сидячи в grand plie. Дівчата виконують припадання на місці в повороті на 180˚. 513-514т. хлопці піднімаються на рівні ноги 515-516т. дівчата та хлопці виконують 2 випади хлопці тримаючи дівчат за талію. 517-518т. дівчата підстрибують на гору, а хлопці піднімають їх та переносять на іншу сторону. 519т. хлопці роблять крок з правої ноги назад, дівчата з лівої назад. 520т. хлопці виконують крок з лівої ноги назад, а дівчата з правої. 521т. шосе вперед виконують і дівчата і хлопці. 522т. поглиблюючи demi-plie всі учасники виконують крок вперед, хлопці з лівої дівчата з правої ноги. Руки підняті в 3 позицію. Позаду нога натягнута.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження розглянуто особливості формування та розвитку танцювального фольклору Одещини, визначено його художньо-стильові особливості, основні принципи та балетмейстерські засоби сценічної інтерпретації. Встановлено, що танцювальна культура регіону є результатом тривалих історичних процесів, переселення народів та взаємодії різних етнічних спільнот, які зберегли власні традиції та водночас зазнали взаємних культурних впливів.

Розглянуто історичні передумови формування танцювального фольклору Одещини. Визначено, що важливу роль у цьому процесі відіграли міграційні процеси XVIII–XIX століть, унаслідок яких на території регіону сформувалося багатонаціональне культурне середовище. Особливе значення має Південна Бессарабія, де протягом тривалого часу співіснують українські, болгарські, молдовські, гагаузькі та інші народні традиції. Водночас танцювальна культура північної частини області історично пов'язана з українськими традиціями Поділля. Це дозволяє розглядати танцювальний фольклор Одещини не як єдину однорідну систему, а як сукупність різних етнокультурних і локальних танцювальних форм.

Охарактеризовано етнокультурне розмаїття та художньо-стильові особливості народних танців одеського регіону. З'ясовано, що своєрідність танцювальних традицій проявляється в характері танцювальної лексики, композиційних побудовах, музично-ритмічній організації та виконавській манері. Зокрема, важливе місце в болгарській танцювальній культурі посідають різні форми хоро, які мають власні локальні особливості виконання. Молдовська традиція представлена такими танцями, як жок, сирба, молдовеняска та іншими. Водночас у регіоні зберігаються українські танцювальні традиції, а також хореографічна культура інших етнічних спільнот. Визначено, що навіть у межах однієї народної традиції можуть існувати місцеві різновиди танців, які відрізняються характером рухів, ритмічними особливостями та композиційною структурою.

Досліджено сучасні форми побутування та способи збереження танцювального фольклору Одещини. Встановлено, що важливу роль у цьому процесі відіграють професійні й аматорські хореографічні колективи, культурні осередки, національно-культурні товариства та фольклорні фестивалі. Їхня діяльність сприяє популяризації народної хореографії, передачі танцювальних традицій молодому поколінню та збереженню етнокультурної самобутності регіону. Водночас з'ясовано, що сценічне відтворення народного танцю не завжди забезпечує збереження всіх особливостей його традиційного побутування. Особливої уваги потребують локальні варіанти танцювальної лексики та виконавської манери, які недостатньо представлені в наукових описах і відеоматеріалах.

Розглянуто теоретичні засади та художні принципи сценічної інтерпретації народного танцю. Визначено, що сценічне втілення фольклорного матеріалу супроводжується зміною його функціонального призначення, композиційної організації та характеру виконання. Основними підходами до сценічної інтерпретації є відтворення фольклорного першоджерела, його сценічна обробка та створення авторського хореографічного твору на основі народних мотивів. Важливими принципами цього процесу є збереження характерних ознак традиційного танцю, художня цілісність, сценічна доцільність, врахування національної та регіональної своєрідності, а також творче переосмислення фольклорного матеріалу. Їх дотримання дозволяє поєднувати традиційні особливості народної хореографії з художніми вимогами сценічного мистецтва.

Проаналізовано основні балетмейстерські засоби трансформації танцювального фольклору Одещини в сценічних хореографічних творах. Визначено, що до них належать розвиток танцювальної лексики, зміна композиційних побудов, музичне аранжування, драматургічна організація, створення художніх образів та використання засобів сценічного оформлення. На основі розгляду хореографічних постановок, присвячених етнокультурному розмаїттю Одещини, з'ясовано, що важливе місце в них посідає форма

хореографічної сюїти. Вона дозволяє поєднувати танцювальні традиції різних народів у межах єдиного художнього задуму. Найбільш характерними засобами таких постановок є послідовне представлення етнокультурних епізодів, їх контрастне зіставлення, використання символічних образів та створення спільного фіналу, який підкреслює єдність різних етнічних спільнот регіону.

Практичним результатом дослідження стала розробка композиційного та постановчого планів авторської хореографічної сюїти «Бессарабський віночок». Основною ідеєю твору є відображення етнокультурного розмаїття Південної Бессарабії та єдності народів, які проживають на її території. У постановці використано танцювальні мотиви української, болгарської, молдовської та єврейської культур. Композиційна побудова сюїти передбачає послідовне представлення окремих танцювальних традицій та їх об'єднання у спільній хореографічній дії. Кульмінацією твору є загальне коло, яке виступає символом єднання, взаємоповаги та культурного взаємозв'язку різних етнічних спільнот Одещини.

Таким чином, проведене дослідження дозволило визначити основні особливості сценічної інтерпретації танцювального фольклору Одещини та встановити, що важливою умовою його художнього втілення є збереження зв'язку з фольклорним першоджерелом. Творче використання традиційної танцювальної лексики, композиційних форм, музично-ритмічних особливостей та виконавської манери дозволяє створювати нові сценічні твори, які відображають етнокультурну своєрідність регіону. Водночас подальше вивчення та документування локальних танцювальних традицій є важливим завданням для їх збереження і розвитку в сучасному хореографічному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Про культуру : Закон України від 14 груд. 2010 р. № 2778-VI. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 (дата звернення: 05.10.2026).

2. Про національні меншини (спільноти) України : Закон України від 13 груд. 2022 р. № 2827-IX. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20 (дата звернення: 05.10.2026).

3. Про включення до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України : наказ Міністерства культури України від 23 черв. 2026 р. № 700. URL: https://mincult.gov.ua/wp-content/uploads/2026/06/ilovepdf_merged-93.pdf (дата звернення: 06.10.2026).

4. Бабяк Є., Сухарь К. Від січі до сцени: трансформація козацького танцю та його роль у формуванні української народно-сценічної хореографії. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2025. Вип. 16. С. 170–176. URL: https://dspace.kme.org.ua/handle/123456789/5624 (дата звернення: 07.10.2026).

5. Березінська О. Трансформація етнокультурних традицій у сучасному фестивалі: «Трифон Зарезан» у Болграді. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2026. Вип. 52. С. 385–390. URL: https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/1167/2074/5498 (дата звернення: 08.10.2026).

6. Гіренко Л. Нематеріальна культурна спадщина як чинник регіонального розвитку та визнання національних традицій України. Вісник Дніпровської академії неперервної освіти. Серія: Публічне управління та адміністрування. 2025. Т. 8, № 1. С. 6–19. URL: https://visnuk.dano.dp.ua/index.php/pma/article/view/235 (дата звернення: 08.10.2026).

7. Демченко Н. Створення нового хореографічного образу крізь призму контамінації народного та класичного танцю XIX ст. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2025. Вип. 26. С. 269–283. URL:

https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/download/13560/14050 (дата звернення: 09.10.2026).

8. Драч В. Українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: традиції та сучасні практики. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 2. С. 152–157. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/338921/327268 (дата звернення: 09.10.2026).

9. Карпенко Д. Архетипи в українській хореографічній культурі та народно-сценічних танцях. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 4. С. 38–44. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/293715/286549 (дата звернення: 12.10.2026).

10. Литвиненко В. Традиційний фольклор як джерело художнього національного стилю в хореографічному мистецтві Павла Вірського. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 2. С. 165–169. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/308381/300048 (дата звернення: 12.10.2026).

11. Літовченко О. А. Репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу : дис. … д-ра філософії : 024 Хореографія. Львів, 2023. 201 с. URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/diss_Litovchenko.pdf (дата звернення: 13.10.2026).

12. Москвічова Ю., Мала А. Сценічне втілення народної хореографії Поділля: аналіз мистецьких засад і творчих стратегій провідних ансамблів. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 87, т. 2. С. 139–146. URL: https://aphn-journal.in.ua/archive/87_2025/part_2/22.pdf (дата звернення: 13.10.2026).

13. Москвічова Ю., Сушицький М. Розвиток народно-сценічної хореографії у творчій діяльності В. Верховинця. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Вип. 29. С.

199–206. URL: https://sj.udu.edu.ua/index.php/tmae/article/download/1363/1119/3541 (дата звернення: 14.10.2026).

14. Одеська область. Енциклопедія Сучасної України (2022). URL: https://esu.com.ua/pdf/file/75193.pdf?utm_source=chatgpt.com(дата звернення: 14.10.2026).

15. Потапенко І. Культурно-просвітницька діяльність громадських організацій болгар України протягом кінця XX – перших десятиліть XXI століття. Дриновски сборник. 2023. Т. 16. С. 79–87. URL: https://periodicals.karazin.ua/drinov/article/download/23239/21279 (дата звернення: 15.10.2026).

16. Рой Є. Є., Рой В. Є. Динаміка формування української народно-сценічної хореографії та її прояв у творчості Павла Вірського (на прикладі Державного ансамблю танцю України 1950–1960-х рр.). Мистецтвознавчі записки. 2022. Вип. 42. С. 16–22. URL: https://journals.uran.ua/mz/article/view/270320/265675 (дата звернення: 15.10.2026).

17. Самохвалова А. В. Танцювальна культура Полісся як джерело розвитку фольк-модерн танцю. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2026. № 2. С. 427–431. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/362465/347703 (дата звернення: 16.10.2026).

18. Самохвалова А. В. Український автентичний танець у сучасному сценічному просторі. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2026. Вип. 52. С. 106–110. URL: https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/1124/2135/5686 (дата звернення: 16.10.2026).

19. Тимчула А. В., Яценко О. Л. Особливості транскультурних процесів народно-сценічної хореографії: вплив молдовської танцювальної культури на хореографічне мистецтво України. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2024. Вип. 48. С. 275–280. URL:

https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/784/915/3254 (дата звернення: 19.10.2026).

20. Федотова Я. П. Роль хореографії в культурній спадщині України. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2024. Вип. 216. С. 284–288. URL: https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/download/2037/2020 (дата звернення: 19.10.2026).

21. Цапяк М. Й. Рухові архетипічні уявлення в народному танцювальному мистецтві: семіотика тілесної репрезентації. Культурологічний альманах. 2025. Вип. 3 (15). С. 401–406. URL: https://enpuir.udu.edu.ua/entities/publication/06646958-f3e4-41f0-a10e-4841c4ecd358 (дата звернення: 20.10.2026).

22. Щур Л. Б. Етнохореологічний компонент у сучасній хореопедагогічній освіті. Актуальні питання гуманітарних наук. 2026. Вип. 96, т. 3. С. 173–177. URL: https://aphn-journal.in.ua/archive/96_2026/part_3/28.pdf (дата звернення: 20.10.2026).

23. Щур Л. Б., Водяний Б. О. Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» як репрезентант етнохореологічної спадщини Західного Поділля. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2026. № 1. С. 347–352. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/356312/342203 (дата звернення: 21.10.2026).

24. В Одесі провели болгарський етнофестиваль. Укрінформ. 2026. 25 трав. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4126923-v-odesi-proveli-bolgarskij-etnofestival.html (дата звернення: 22.10.2026).

25. Весільний обряд «Читання корони», гра «Ашик», гуцульська сирна пластика: Нацперелік елементів нематеріальної культурної спадщини поповнився новими пунктами. Урядовий портал. 2024. 28 трав. URL: https://www.kmu.gov.ua/news/vesilnyi-obriad-chytannia-korony-hra-ashyk-hutsulska-syrna-plastyka-natsperelik-elementiv-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-popovnyvsia-novymy-punktamy (дата звернення: 22.10.2026).

26. Голубці Одещини внесли до переліку культурної спадщини України. Суспільне Одеса. 2023. 23 груд. URL: https://suspilne.media/646216-golubci-odesini-vnesli-do-pereliku-kulturnoi-spadsini-ukraini/ (дата звернення: 23.10.2026).

27. Обрізали виноград та пригощали вином: на Одещині відсвяткували Трифон Зарізан. Суспільне Одеса. 2024. 19 лют. URL: https://suspilne.media/odesa/688024-obrizali-vinograd-ta-prigosali-vinom-na-odesini-vidsvatkuvali-trifon-zarizan/ (дата звернення: 23.10.2026).

28. Традиції випікання хліба у селі Одещини потрапили до переліку нематеріальної спадщини України. Суспільне Одеса. 2023. 22 лют. URL: https://suspilne.media/393122-tradicii-vipikanna-hliba-u-seli-odesini-potrapili-do-pereliku-nematerialnoi-spadsini-ukraini/ (дата звернення: 26.10.2026).

29. Банкова М., Георгиев Г. Танцовата традиция на българите в Бесарабия през погледа на Райна Кацарова. Български фолклор. 2024. Т. L, № 4. С. 478–503. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1380585 (дата звернення: 27.10.2026).

30. Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Paris : UNESCO, 2022. URL: https://ich.unesco.org/en/basic-texts-00503 (access date: 28.10.2026).

31. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю К.: Мистецтво, 1996. 496 с.

32. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. доп. Київ: Музична Україна, 2008. 149 с.

33. Куценко Сергій Художня інтерпретація фольклорного танцю. Актуальні питання гуманітарних наук». Вип. 3 (27), 2020 р.

34. Пасічник Роман Фольклорно-хореографічні особливості свята мерцішор Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (19–20 лист. 2026 р.) : у 2 ч. Харків : ХДАК, 2026. Ч. 2.