

зовсім інший підхід, де викладач йде від запропонованої концертмейстером музики і складає комбінацію саме на неї. Обидві стратегії постають паритетними, але висувають до концертмейстера різні вимоги. У першому випадку концертмейстеру треба бути дуже уважним, щоб допомогти викладачеві і виконавцям своїм акомпанементом, не переваживши його музичною фактурою. У другому випадку концертмейстер має шукати найкращі зразки музичних творів, щоб надихати викладача або здобувачів на створення цікавих та різнопланових хореографічних комбінацій та композицій.

Серед найчастіших комунікативних труднощів можна виділити наступні:

- в інтерпретації художнього образу між викладачем та концертмейстером відсутня узгодженість;
- на уроці виникає емоційне напруження через непорозуміння одне одного;
- має місце невідповідність музичного супроводу хореографічним задумам;
- недосконалість виконавської гри концертмейстера, зокрема, темпові, ритмічні та художньо-емоційні недоліки.

Шляхи подолання труднощів та вдосконалення комунікативної взаємодії знаходяться в площині формування між викладачем та концертмейстером партнерських, довірливих стосунків. Усе це приходить з досвідом через обговорення навчальних завдань, спільні репетиції та підбір музичного матеріалу. Поступово робота в хореографічному класі «пліч-о-пліч» формує міцний зв'язок між викладачем і концертмейстером, розуміння один одного без слів: концертмейстер знає переваги та звички викладача і може їх завчасно передбачити та скорегувати відповідну манеру гри.

Таким чином, конструктивному спілкуванню треба постійно вчитися, прагнути бути кращими професіоналами своєї справи та шукати мирний шлях для виходу із складних ситуацій, які є невід'ємною частиною комунікації творчих особистостей. Для цього доречним і корисним має стати впровадження різноманітних тренінгів комунікативних компетентностей для освітян, які б допомагали у плануванні комунікативних стратегій у професійній сфері з урахуванням фахової специфіки. Адже ефективна комунікація має величезний вплив на якість сучасної хореографічної освіти. Чим міцніший тандем між викладачем та концертмейстером, чим гармонійнішою є взаємодія, тим швидше і краще досягаються поставлені цілі та завдання, оскільки кожний з учасників навчального процесу прагне допомогти один одному та налаштований на максимальний результат.

*М. Постніков*

### **СВЯТКОВА ЕНЕРГІЯ МАРШУ ЯК СИМВОЛ ЄДНОСТІ ТА ПІДНЕСЕННЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ, ПРОЧИТАНА МОВОЮ ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ**

*М. Postnikov*

### **THE FESTIVE ENERGY OF THE MARCH AS A SYMBOL OF UNITY AND ELEVATION OF THE HUMAN SPIRIT INTERPRETED THROUGH THE LANGUAGE OF THE EUROPEAN BALLROOM DANCES**

Світовий культурологічно-мистецький дискурс характеризує марш як складову частину військових парадів та урочистих церемоній, головна мета яких — акцентування уваги на дисципліні та силі певних колективів. Так, на думку

французького філософа Ж. Дельоза, марш — це дисциплінована форма ритму, яка символізує не «піднесення духу», а соціальний контроль, котрий досягається через нав'язування штучної, уніфікованої метрики замість природної, динамічної множинності ритмів. Відповідно, марш — це не просто музика, а втілення соціального ритму та колективної волі. Цю тезу доповнює В. Бенямін, який розглядає енергію маршу через «колективне тіло», тобто, на його думку, марш трансформує натовп у «колективне тіло», що рухається в ідеальному ритмі. Ця ритмічна синхронізація створює сильне відчуття піднесення, екстазу та непереможності. Особистість, як окремих індивідів, втрачає персональну складову, розчинається в помпезній, естетично привабливій єдності. Відчуття енергії святкового єднання заміщає критичне мислення емоційним досвідом ритмічної спільності. Тому, на думку Беняміна, марш є ефективним інструментом для піднесення духу мас і одночасно — їхньої уніфікації. В А. Лефевра, марш — не просто засіб піднесення масового запалу та символ життєвої сили, яка через святкову маршову енергію перетворюється на «спільне дихання суспільства», тобто стає каталізатором людської єдності. А це, на думку Р. Лабана, звільняє тіло індивіда від звичайної, персоналізованої незграбності та надає відчуття грації, потужності, створює психологічне піднесення. Тіло, що рухається в ідеальному ритмі з іншими, відчуває себе частиною чогось більшого, вічного та незламного. Це емоційний катарсис, викликаний фізичною синхронізацією.

У контексті європейських бальних танців, ритмічна синхронізована енергія перетворюється на символ гармонії в русі, спільної мети та піднесення духу як окремої хореографічної пари, так і хореографічного колективу в цілому. Найяскравіше відлуння святкової енергії маршових ритмів проявляється у ритмі, темпі, кроках та композиційних побудовах танго, квікстепу, віденського вальсу.

У бальних танцях згадана синхронізація втілюється через позицію у парі — міцній, але еластичній рамі, що об'єднує двох індивідів у єдиний неподільний організм. У такій позиції лідер і послідовник рухаються як одне ціле, розподіляють спільний баланс і напрямок. Це своєрідний хореографічний аналог маршової колони, де кожен підтримує ритм і рух загальної групи. Також ритмічність та синхронність проявляються і в діагоналі та напрямку руху, адже всі хореографічні пари рухаються спільною траєкторією танцю. Це є своєрідним символом єдності спільноти, яка через дотримання загальних правил прямує до спільної, хоча й абстрактної мети. Сучасні дослідники хореографії, А. Фостер та С. Кірш, визначають це як емоційну єдність, яка переживається як духовне піднесення.

Такі європейські бальні танці, як полонез, пасадобль, танго, квікстеп, віденський вальс, вимагають постуральної позиції — високо піднятої голови, розправлених плечей і «піднесеної» постанови тіла. Це пряме відображення гордості, гідності та піднесеного духу, які є невід'ємним атрибутом урочистого маршу. Вертикальна лінія тіла транслює незламність, і, за визначенням Р. Шнайдера, є метафорою духовного зростання. Так, у полонезі постуральна орієнтація виражає підпорядкованість ритміці музики — повільній, плавній, з чітким тридольним акцентом. Тіло «дихає» разом із музикою, але не підкорюється їй буквально: тут панує стриманість, а не емоційна розкутість. Це своєрідне вираження засобами хореографії соціальної злагоди, шляхетності та єдності, стану піднесеного спокою, коли фізичний рух стає продовженням духовної гідності. Натомість у пасадоблі, постуральна

позиція — символ метафоричної боротьби й триумфу. Це вираження засобами тіла хореографічної пари конфлікту між силою і красою, волею і підпорядкуванням. Така позиція є продовженням іспанської культури честі, мужності, емоційної витримки. На відміну від полонезу з його урочистою вертикаллю чи пасадоблю з динамічним проявом сили, постуральна позиція в танго — вияв діалогу двох індивідів, в якому важливі внутрішнє напруження та щирість контакту. У квікстепі ж навпаки — постуральна орієнтація тіла втілює свободу та легкість, гру життєвої енергії. На противагу урочистому полонезу чи пристрасному танго, у квікстепі через постуральну позицію передається радість від спільної комунікації. Постуральна положення тіла під час виконання віденського вальсу — це втілення гармонії, довіри, духовної та соціальної єдності. Мова тіла відображає шляхетність старовинних європейських балів і глибинну поезію руху. Тіло не демонструє силу чи пристрасність — воно говорить мовою плавності, гідності й взаємного ритму.

Ще одним елементом прояву маршової енергії в бальних танцях є прогресія, адже в процесі хореографічного номеру проявляється постійна динаміка руху. Це своєрідний символ ходи вперед, розвитку і подолання перешкод (наприклад, ковзання по паркету). На відміну від статичних танців у бальній хореографії, енергія маршу завжди прагне до експансії та перемоги духу над інерцією.

Отже, святкова енергія маршу трансформується через європейські бальні танці з командної дисципліни на елегантну, парну гармонію. Через принципи єдності та піднесення духу, бальна хореографія представляє марш не як примусову колективну ходу, а як урочистий, спільний, елегантний та піднесений рух двох індивідів, які в унісон крокують по паркету.

*Н. Росенко*

### **СОЦІАЛЬНІ МЕДІА ЯК ПРОСТІР ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТА РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*N. Rosenko*

### **SOCIAL MEDIA AS A SPACE FOR THE POPULARIZATION AND DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC ART**

У добу цифровізації соціальні медіа стали ефективним засобом комунікації, що активно впливає на розвиток і сприйняття хореографічного мистецтва. Танцювальна культура дедалі частіше виходить за межі сцени, перетворюючись на інтерактивний простір у TikTok, Instagram, YouTube, де формуються нові естетика руху й спосіб самовираження митців. З одного боку, це сприяє популяризації танцю, розширенню аудиторії та доступності хореографічної освіти через онлайн-курси, відеоуроки й майстер-класи. З іншого — виникають ризики поверхневості, комерціалізації та втрати глибини художнього змісту.

Проблема полягає у визначенні балансу між інноваційними можливостями соціальних медіа та збереженням мистецької автентичності. У віртуальному просторі хореографія стає частиною швидкоплинного контенту, де головним є ефектність і візуальна привабливість, а не змістовна чи естетична цінність. Це породжує суперечність між культуротворчим потенціалом танцю й його спрощенням до форми масової розваги.